

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2018/2 (15)



Российская
Государственная
Специализированная
Академия
Искусств

Научный журнал «Художественное образование и наука» издается с 2014 года
Выходит один раз в квартал
Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

Главный редактор:

А. Н. Якупов, ректор Российской государственной специализированной академии искусств, академик Российской академии художеств, член-корреспондент Российской академии образования, доктор искусствоведения, профессор (Россия)

Заместитель главного редактора:

М. М. Берлянчик, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения (Россия)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- А. О. Аракелова**, директор Департамента образования и науки Министерства культуры Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
- О. Н. Смолин**, заместитель председателя Комитета по образованию Государственной Думы Российской Федерации, вице-президент Всероссийского общества слепых, доктор философских наук (Россия)
- Е. Б. Долинская**, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки, доктор искусствоведения (Россия)
- М. И. Имханицкий**, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных и Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения (Россия)
- Абхай К. Морье**, б. вице-ректор индийского Университета английского и иностранных языков (г. Хайдарабад), доктор филологии, профессор (Индия)
- А. Ю. Белогуров**, профессор кафедры педагогики и психологии Московского государственного института международных отношений (университета) Министерства иностранных дел Российской Федерации, доктор педагогических наук, профессор (Россия)
- Р. М. Чудинский**, заведующий лабораторией педагогических измерений Государственного бюджетного учреждения дополнительного профессионального образования Воронежской области «Институт развития образования», доктор педагогических наук, доцент (Россия)
- Е. Н. Благирева**, первый проректор – проректор по общественным связям и социальным проектам Российской государственной специализированной академии искусств, советник Министра культуры Российской Федерации на общественных началах, кандидат экономических наук, доцент (Россия)
- А. А. Володин**, проректор по учебной работе Российской государственной специализированной академии искусств, доктор педагогических наук (Россия)
- Л. Н. Михеева**, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор филологических наук, профессор (Россия)
- Г. У. Лукина**, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия)
- Л. В. Ширшова**, профессор Российской государственной специализированной академии искусств, член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения (Россия)
- М. С. Скребкова-Филатова**, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заведующая кафедрой теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств, доктор искусствоведения (Россия)

Выпускающий редактор, руководитель редакционного отдела Российской государственной специализированной академии искусств **Т. А. Шатрова**

Редактор **А. А. Шалганова**

Переводчик, доцент кафедры языковой коммуникации Российской академии музыки им. Гнесиных, кандидат педагогических наук **Е. Н. Борисова**

Дизайн и компьютерная верстка **О. Г. Свиридовой**

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-59742 от 30 октября 2014 г.

Адрес редакции: 121165, г. Москва, Резервный проезд, д. 12

E-mail: jurnalRGSAI@list.ru

Формат бумаги 60 x 84 1/8.

Печ. л. 18,25. Уч.-изд. 19. Тираж 1000 экз.

© Российская государственная специализированная академия искусств, 2018.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

2018/2 (15)

СОДЕРЖАНИЕ

Вопросы методологии

- Суханова Т. Б.* Новый взгляд на проблемы детской скрипичной педагогики
в трудах К. Г. Мостраса 3

Теоретические проблемы искусства и художественного образования

- Варламова Т. П.* Эволюция понятия «исполнительская школа»
на струнно-щипковых инструментах 10
- Ерёмин Д. А.* Персонификация в изображении ангельских чинов 17
- Самойлова Н. К.* Тембровые новации в отечественной ансамблевой музыке 22

Из истории искусств, художественного воспитания и образования

- Красов В. В.* Хоровой вокализ в балетах отечественных композиторов
конца XIX — начала XXI века 29
- Мочальский Н. А. Д. К.* Мочальский — воспитанник К. С. Петрова-Водкина:
творческие методы учителя и ученика 36

Выдающиеся деятели музыкальной культуры России

- Интервью *С. М. Слонимского. Беседу вела М. П. Зачиняева* 43
- Кадесникова Т. Ю.* Особенности драматургии
фортепианного трио с чтецом В. Д. Бибергана 50

Проблемы интерпретации в исполнительском искусстве

- Ковалев А. Б.* Специфика авторского духовного произведения
в условиях внебогослужебного исполнения 59

Вопросы методики обучения

- Чудинский Р. М., Володин А. А., Быканов А. С.* О комплексной оценке результатов
освоения обучающимися с расстройствами аутистического спектра
программ начального общего образования 65

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями: методика, опыт

<i>Лукина Г. У.</i> О специфике работы над интонацией с невидящими и плоховидящими учащимися на занятиях сольфеджио.....	74
<i>Мочалина Д. В., Урванцева О. А.</i> Специфика хоровой работы с любительским коллективом слабовидящих.....	81

Искусство и гуманитарное знание

<i>Воронцовская-Соколова Ю. Г.</i> Необычный герой культового фильма конца XX века: «особый человек» против яппи.....	88
<i>Никитина П. В.</i> Творчество скульпторов Бурятии в довоенный и послевоенный периоды: поиск форм и образов.....	95
<i>Волкова А. А.</i> Образ цыганки Радды в рассказе М. Горького «Макар Чудра»	101

Фольклористика

<i>Сокольвяк Н. Л.</i> Претворение фольклорных интонаций в струнных квартетах композиторов современной России (на примере сочинений Ю. Фалика, Р. Леденёва, С. Слонимского)	106
<i>Гончикова М. Ц.</i> Из истории бурятских народных инструментов	111
<i>Калужникова Т. И.</i> «Висимские песни» Вадима Бибергана: о работе композитора с фольклорными источниками	115

Памятные даты. Юбилей

<i>Чергеев А. А.</i> Музыкальное образование в Крымском инженерно-педагогическом университете (к 20-летию кафедры).....	124
---	-----

Аннотации и ключевые слова статей	131
--	------------

Сведения об авторах	142
----------------------------------	------------

Требования к публикации в журнале «Художественное образование и наука»	145
---	------------

Т. Б. Суханова

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ТРУДАХ К. Г. МОСТРАСА

Константин Георгиевич Мострас (1886–1965) известен в кругах музыкантов как авторитетный скрипичный педагог, профессор Московской консерватории¹, стоявший у истоков отечественной скрипичной школы как автор целого ряда трудов, посвященных проблемам скрипичной методики. Эти работы, в сущности, стали первыми специальными исследованиями советского времени², посвященными различным сторонам скрипичного исполнительства и педагогики. Содержание трудов Мостраса и ныне представляет интерес для педагогов младшего и среднего звена музыкального образования несмотря на отсутствие в них ярко выраженной дифференциации проблем, относящихся к разным образовательным ступеням.

Вопросы начального этапа обучения скрипача мало вычленены из общей методической проблематики, хотя формально практически во всех учебно-методических руководствах Мостраса имеются соответствующие разделы (в общем объеме работ они занимают весьма незначительное место)³. Причин тому несколько.

¹ За период преподавания в классах Музыкально-драматического училища и Московской консерватории Мострасом было воспитано свыше двухсот специалистов. Среди наиболее известных: М. Козолупова, Б. Кузнецов, М. Тэриан, К. Родионов, О. Агарков, А. Григорян, М. Яшвили.

² Речь идет о методических очерках: «Интонация на скрипке» (М., 1948), «Ритмическая дисциплина скрипача» (М., 1951), «Динамика в скрипичном искусстве» (М., 1956), «Система домашних занятий скрипача» (М., 1956) и др.

³ Например, первая глава «Интонирование в начальном обучении» в методическом очерке «Интонация на скрипке», раздел «Ритм в начальном обучении» —

1930–1940-е годы — время становления отечественной методики как отрасли музыковедения и формирования принципов музыкальной педагогики. Это период, когда педагоги еще продолжали пользоваться достижениями дореволюционного образования (см. руководства и школы И. Гржимали, О. Шевчика, Д. Доуниса и др.), в которых задача выделить первоначальный этап обучения не ставилась. Но в то же время происходит зарождение новых методических взглядов, опирающихся на достижения молодой отечественной науки. Единичные попытки охарактеризовать проблемы начального этапа музыкального образования в области струнно-смычкового исполнительства уже имелись. К ним прежде всего относится работа Б. А. Струве «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов: этюд из области музыкальной педагогики» (Л. : Музгиз, 1937). К. Г. Мострас был хорошо знаком с ней, однако ставил перед собой иные задачи. Он одним из первых отечественных педагогов-скрипачей сделал попытку классифицировать методическую проблематику по отдельным *исполнительским проблемам*, соотносящимся с теми или иными средствами выразительности — исполнительской интонацией, ритмом (в его широком значении), динамикой и пр. И вполне вероятно, что следование данному принципу способствовало, в представлениях Мостраса, объединению вопросов, относящихся к разным уровням обучения, в единый комплекс.

в книге «Ритмическая дисциплина скрипача», раздел «Режим домашних занятий для начинающих» — в очерке «Система домашних занятий скрипача».

Константина Георгиевича можно причислить к педагогам вузовского образования, ибо вполне естественно, что в своих рекомендациях он по большей части обращался к контингенту музыкантов со сформированной музыкальной и технической базой. Сразу после окончания специального класса скрипки Музыкально-драматического училища при Филармоническом обществе в 1913 году (полный курс был окончен годом позже) он приобщился к педагогической работе со «взрослыми» учениками⁴. Тем не менее его последующая профессиональная деятельность была тесно связана с детской педагогикой. С момента создания «особой группы одаренных детей» при Московской консерватории в начале 1930-х годов Мострас начал заниматься с юными воспитанниками, а с 1936 года имел свой класс в Центральной музыкальной школе, организованной на базе «группы одаренных детей». Среди его первых выпускников ЦМШ — М. Козолупова, продолжившая обучение в классе своего педагога в Московской консерватории⁵. Закономерным следствием высокопрофессиональной педагогической деятельности Мостраса, обнаруживающей глубокое понимание задач начального этапа обучения, стали результаты Первого Всесоюзного смотра юных музыкантов-исполнителей (1937), когда из 222 учащихся ЦМШ (по всем специальностям) было отобрано 30 детей, трое из которых представляли его класс — М. Стыс, Г. Кемлин и А. Козерацкий [16].

Надо отметить, что с ЦМШ связано пребывание Константина Георгиевича в Пензе во время войны (с октября 1941 по 1943 год), куда были эвакуированы преподаватели и учащиеся школы (основной педагогический корпус Московской консерватории был отправлен в Саратов). Годы пензенской эвакуации стали для него временем обобщения накопленного опыта. В то время им созданы «Методические записки-беседы»⁶, которые и заложили фундамент известных методических работ.

Противоречивость и нецелесообразность практикуемых на рубеже XIX–XX веков пе-

дагогических установок молодой Константин Георгиевич осознал еще в первый период своего музыкального обучения у педагога Ф. Стаджи. Занятия тогда были направлены исключительно на тренировку технического аппарата; при этом изучаемый материал отличался эмоциональной скудостью, по большей части представлял собой «сухие» упражнения⁷ (эти воспоминания впоследствии нашли отражение в его «Конспектах лекций по курсу методики обучения и игры на скрипке» [7]). Мысль о том, что корни проблем вузовского образования следует искать в начальном обучении, укреплялась в сознании молодого педагога с первых лет его работы.

Формирование трехступенчатой системы музыкального образования в СССР в первые послевоенные годы, во многом инициированной Б. Л. Яворским, дало возможность поднять вопрос учебного репертуара на новый уровень. Функции «методических центров» (как бы мы сказали сейчас) были возложены на ведущие консерватории страны. Именно Мострас в Московской консерватории начал разработку полноценного репертуара для начального уровня обучения на струнно-смычковых инструментах, отвечающего требованиям художественной содержательности и методической целесообразности.

Уже с начала 1930-х годов стали публиковаться его собственные музыкальные произведения, обработки для скрипки⁸, редакции произведений для начинающих из серии «Педагогическая литература для скрипки и фортепиано», положившие начало традиции издания хрестоматий — сборников музыкальных произведений, в которых материал распределен по степени трудности⁹.

В первые послевоенные годы он стал во главе группы московских педагогов¹⁰, занимавшихся обработкой и редактированием произведений учебного репертуара для детских музыкальных школ. Одновременно Мострас возглавлял группу методистов, разрабатывавших учебные програм-

⁴ До 1922 года он продолжал преподавание в училище. В этот период класс К. Г. Мостраса окончил И. Галамян, впоследствии крупный педагог, эмигрировавший в США.

⁵ М. Козолупова — лауреат II Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в Ленинграде (1935, вторая премия), Международного конкурса имени Э. Изаи в Брюсселе (1937, пятая премия).

⁶ Работа представляет собой рукопись из нескольких тетрадей, в которой рассмотрены проблемы организации занятий (беседа первая), техники правой и левой руки скрипача (беседа вторая), интонации (беседа третья) и ритма (беседа четвертая) [8].

⁷ Обучение в дореволюционной консерватории включало в себя две ступени — младшие и старшие классы. Сведениями о том, каким был учебный репертуар в младших классах, современное музыковедение располагает недостаточно.

⁸ Среди них: Мелодии народов в гармонизации Г. Лобачева. Для скрипки и фортепиано, перел. и ред. К. Г. Мостраса (М.: Гос. муз. изд., 1931); Мострас К. Г. Сборник дуэтов. Для двух скрипок. 1-е изд. (М.: Гос. муз. изд., 1931); 2-е изд. (М.: Гос. муз. изд., 1932).

⁹ До 1930-х годов произведения учебного репертуара издавались, как правило, отдельными брошюрами.

¹⁰ В их числе Б. Кузнецов, Б. Беленький, М. Гарлицкий, А. Григорян, К. Родионов, К. Фортунатов, А. Фролов, З. Кац.

мы для детских музыкальных школ, музыкальных училищ и консерваторий (Учебные программы для детских музыкальных школ / сост. Мострас К. Г., Козолупов С. М., Ямпольский И. М. и др. М., Л. : Искусство, 1945; Учебные программы для музыкальных училищ / сост. Мострас К. Г., Козолупов С. М., Гедике А. Ф. и др. М., Л. : Искусство, 1946; Программы специальных дисциплин оркестрового факультета консерваторий / сост. Мострас К. Г., Цейтлин Л. М., Ойстрах Д. Ф. и др. М., Л. : Искусство, 1946).

За весь период педагогической деятельности Мострасом было создано свыше 400 переложений и редакций произведений учебного репертуара для исполнителей на смычковых инструментах.

В свете перечисленных выше событий и фактов вполне закономерно, что в своих теоретических работах Мострас довольно часто обращался к проблемам начального этапа обучения, неразрывно связанным с подготовкой в музыкальном вузе. Об этом, в частности, свидетельствует содержание ряда статей: «Теневые стороны детского музыкального профессионализма» [13], «Виды постановки», «Изучение позиций и переходов» (обе статьи размещены в сборнике «Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача». М. : Музгиз, 1960), а также отдельных параграфов его методических очерков «Ритмическая дисциплина скрипача» [10], «Система домашних занятий скрипача» [11].

Вряд ли возможно в рамках одной статьи охватить весь спектр проблем детского музыкального обучения, которые поднимал Мострас, тем не менее попробуем обозначить наиболее существенные из них.

Будучи композитором, он внимательно следил за направлениями развития современного музыкального творчества и понимал, что вкус к новой музыке нужно прививать с самого начала музыкального обучения. Однако на практике обнаруживалось противоречие между учебными программами: в младшем и среднем звене раздел, касающийся формирования навыков исполнения произведений современной музыки, отсутствовал, его появление в репертуарном плане музыкального вуза — мероприятие запоздалое, так как вкусовые предпочтения будущего музыканта к консерватории по большей части уже сформированы. Соответственно, для решения этой задачи было необходимо создать особый пласт репертуара для начального обучения, подготавливающего к освоению нового музыкального языка и соответствующих ему технических трудностей.

Данная тема стала объектом внимания в статье Мостраса «Создать педагогический репертуар» [12] и «заявкой» к дальнейшему решению задачи воспитания универсальных исполнителей, способных в равной мере свободно ориентироваться в музыке различных стилей и направлений, в том числе и современной¹¹.

Еще одной уязвимой зоной смычковой педагогики Мострас считал отсутствие (или формальное прохождение) в индивидуальных планах младших учеников ансамблевых произведений для разных составов (например для двух скрипок), что, по его мнению, должно быть подготовкой к занятиям в классах квартета и камерного ансамбля. В классе Мостраса в ЦМШ ансамблевое воспитание было поставлено на профессиональном уровне; одним из свидетельств тому является исполнение его учениками Концерта А. Вивальди *F-dur* для трех скрипок с камерным оркестром на Первом Всесоюзном смотре юных музыкантов-исполнителей в 1937 году, что было удостоено высочайшей оценки музыкальных критиков [16, 101–102].

С практикой ансамблевой игры связано появление в методических руководствах К. Г. Мостраса терминов — «инициативный ритм» и «подчиненный ритм». Как правило, к пониманию сущности этих явлений исполнители приходят на довольно позднем этапе своего развития, когда начинают изучать ансамблевые дисциплины. Впервые попытка объяснить данные термины была сделана профессором в «Методических записках-беседах»: «У некоторых людей проявление ритма осуществляется в очень убежденной, инициативной форме — это ведущий ритм, у других есть способность быстро применяться (приспосабливаться. — Т. С.) к ритмическим требованиям других — это ритм подчиненный» [8].

Речь идет о явлениях, которые свойственны конкретным типам исполнителей. Так, современники Ф. Крейсlera утверждали, что он вряд ли смог бы играть в ансамбле, так как его исполнению было присуще ярко выраженное ритмически-волевое начало. Также существует категория исполнителей, которые неуютно чувствуют себя в роли солистов (их исполнительский ритм, как правило, не убеждает слушателя), но хорошо аккомпанируют солирующим голосам. Мострас не сводил эту проблему к констатации факта существования различных типов исполнителей: он поставил задачу воспитания «ритма инициатив-

¹¹ Обозначенная тема начиная с 1970-х годов получила основательную разработку в отечественной струнно-смычковой педагогике — в диссертации Г. Г. Фельдгуна, в работах К. Г. Родионова и др.

ного» и «ритма подчиненного» уже в рамках начального этапа обучения музыки (см.: [10, 14]), в чем опять-таки просматривается тенденция движения к исполнительскому универсализму. Идея Мостраса была не только обоснована теоретически, но и нашла выражение в практическом материале — в ряде метроритмических упражнений для двух инструментов, предваряющих серию учебных пособий «Струнные ансамбли»¹², которые направлены на формирование ритма инициативного и подчиненного.

Учитывая зависимость внимания детей от включенности в их деятельность объекта восприятия, педагог говорил о задаче стимулировать музыкальные интересы начинающих скрипачей путем образных ассоциаций [1, 84; 10, 8]. Но это только первая ступень в формировании музыкального мышления.

Одновременно педагогическая стратегия К. Г. Мостраса была направлена на развитие навыков самостоятельной работы уже с первых шагов обучения, что требует специального внимания и времени со стороны педагога. Он предлагал метод «самостоятельных» занятий в классе с педагогом, выступающим в роли наблюдателя [11, 25]. Эффективность такого наблюдения обусловлена изменением уровня ответственности ученика в присутствии педагога, активизацией интеллектуальных ресурсов, что постепенно ведет к преодолению пассивного времяпрепровождения с инструментом в руках, нередко сопутствующего домашним занятиям начинающего музыканта с несформированной мотивацией обучения.

В разоблачении глубоко укоренившихся догматических установок в начальном обучении скрипачей Мострас достиг высоких результатов. В этом ему помогала опора на новейшие для того времени достижения отечественного музыкознания, музыкальной психологии, физиологии, музыкальной акустики и др. Так, в частности, положения ученых Б. С. Теплова, Б. В. Асафьева, Н. А. Гарбузова стали поводом для пересмотра практики приемных испытаний в музыкальные школы.

В лекциях по методике Мострас концентрировал внимание будущих специалистов на положении Теплова об эмоциональной реакции на музыку как главном факторе наличия у детей музыкальных способностей [14, 280]. За этим

положением кроется глубокая мысль, которую понимал и пытался донести профессор: выявление одаренных детей осуществляется не только с позиции физиологии, благоприятной для обучения на инструменте (что, конечно, тоже имеет важное значение), или формального наличия музыкального слуха, но и обязательно включает проверку *эмоциональной восприимчивости* ребенка к музыке, отсутствие которой делает невозможным профессиональное развитие, так как противоречит самой сущности музыки.

Константин Георгиевич справедливо подвергал резкой критике архаический метод выявления ритмического чувства путем «выстукивания» карандашом ритма, заданного экзаменатором [10, 4]. Удивительно, но и в XXI веке еще встречаются случаи, когда «проверка ритма» на вступительных испытаниях в музыкальные школы осуществляется именно таким способом. Свою аргументацию Мострас строил на мысли Асафьева «о проявлении специфики ритма только в сопряжении с мелодической интонацией» [2, 183]. Поэтому, по его мнению, вне музыкального контекста обнаружение музыкально-ритмического чувства невозможно.

Создание опережающего слухового представления перед непосредственным исполнением на инструменте — основа современного подхода в музыкально-инструментальной педагогике. Но в середине XX столетия картина обучения инструменталистов была совсем иной: как правило, педагоги считали первостепенным важным объяснить ученику азы нотной грамоты и строения инструмента, начать «сложную процедуру» постановки обеих рук, но за этими заботами нередко выпадала главная цель обучения — развитие музыкального сознания. Мострас далеко не случайно обращал внимание педагогов на рекомендацию Школы Л. Моцарта о создании слуховых представлений методом сольфеджирования *перед непосредственным исполнением на инструменте* [6, 188]. В этом отношении он шел в ногу с передовыми тенденциями современной фортепианной педагогики — с ее принципом «донотного периода» обучения (Л. Баренбойм, Н. Ветлугина и др.).

С той же позиции — сначала создавать слуховое представление — он давал рекомендации работать над отдельными сторонами исполнения — ритмом, интонацией, штрихами и пр. В обязательном создании слуховых представлений Мострас видел путь к освоению различных скрипичных штрихов. Большинство инструктивных руководств, направленных на развитие штриховой техники, которыми располагала скрипичная педагогика до XX века (например,

¹² Серия учебных пособий Мостраса «Струнные ансамбли» (М., Л.: Музгиз, 1946) предусматривает возможность освоения принципов квартетной игры на стилистически и технически доступном для учащихся детских музыкальных школ материале переложений симфонических и оперных произведений.

руководство Шевчика с его 4000 комбинациями штриховых сочетаний), способствовали развитию представлений о штрихе как специфической форме движения смычка по струне. При таком подходе штрих рассматривается как типовой техникой прием — из поля внимания обучающегося выпадает его *музыкально-выразительная сущность*, продиктованная интонационным содержанием музыки.

Показательна в этом отношении предложенная Мострасом методика освоения синкопированного ритма, сущность которого начинающему ученику порой непросто объяснить. На первой стадии педагог с помощью сольфеджирования ставил задачу создания представлений о длительности и ее метрическом местоположении; далее включался двигательный элемент — имитация ведения смычка по струне; на заключительном этапе предполагалась звуковая реализация ритма [10, 235].

Мострас поставил одну из важнейших проблем начального обучения — формирование в сознании учащегося представлений о логически осмысленном членении музыки. Он писал: «Для ученика выйти за пределы данной группировки нот на протяжении четверти или другой части такта — это значит приблизиться к пониманию, ощущению величины, протяжения такта как значительного музыкально-временного пространства, объема; выйти же за пределы такта — это уже означает подойти к охвату всего мотива, всей музыкальной фразы в полном ее объеме...» [10, 103]

Внимание Мостраса акцентировано на формировании представлений ученика об условно-разделительном значении тактовой черты. Зачастую обучающиеся неверно понимают сущность членения музыки и формально разделяют ее на такты¹³, правильный путь он видел *в работе над фразировкой*¹⁴ [10, 153].

Одной из типичных педагогических ошибок Мострас называл «метод» внесения нюансировки на последней стадии работы над произведением: «В данном случае упускается из виду основное, что вытекает из умения сочетать художественное намерение с воспроизведением, а в связи с этим — преднамеренное распределение усилий» [11, 12]. Тем самым он обозначил проблему формирования взаимосвязи между

«музыкально-художественными представлениями и ощущениями двигательного порядка» с самых первых шагов обучения [11, 12].

Особую практическую ценность представляет обращение Мостраса к *творческой стороне повседневной технической работы* скрипача. «Значение гамм и несомненная их польза становятся понятными учащемуся, когда он видит прямую их связь с художественным материалом...» — писал он [9, 93].

В этом высказывании заключается мысль об истинном назначении инструктивного материала, изучение которого зачастую носит формальный характер. Мострас проясняет педагогам задачу, которая заключается в необходимости показать, как конкретный техникой прием находит отражение в художественном произведении и для чего он необходим в «черновой» работе, предваряющей изучение музыкального произведения. Именно осознание сущности данной деятельности стимулирует волевую сферу ученика и мотивирует его стремление к дальнейшим профессиональным достижениям. Предлагаемый в методических очерках Мостраса широкий диапазон способов работы над инструктивным материалом — в различных темпах, штриховых и аппликатурных вариантах, от разных ступеней звукоряда [11, 39; 9] — был нацелен на решение, в первую очередь, музыкальных задач.

Долгое время в инструментальной педагогике существовало мнение, что умение быстро играть приходит естественно, появляясь в результате закрепления навыка в медленном темпе¹⁵. Противоречия теории и практики заставили Константина Георгиевича по-новому осмыслить проблему темпа в формировании игровых навыков. Опираясь на аргументы физиолога П. Ф. Лесгафта, он пришел к выводу, что при изначальной работе в медленных темпах задействуются более мощные мышечные группы, что в дальнейшем препятствует наращиванию темпа. В связи с этим уже на первом этапе работы Мострас рекомендовал приближаться к представляемому темпу, что особенно актуально для выработки предпосылок виртуозной игры в начальном обучении [10, 226].

Немало новаторских идей было предложено профессором К. Г. Мострасом в решении проблем постановки рук скрипача. В его работах обоснованы преимущества нового метода

¹³ Это можно обнаружить, наблюдая за самостоятельными занятиями юных учеников, когда они начинают повторять неудавшийся фрагмент с начала такта, а не с начала фразы.

¹⁴ В современной инструментальной педагогике обозначенная проблема подробно исследуется в работах М. М. Берляничка, в частности см.: [3].

¹⁵ Это, в частности, демонстрируют взгляды И. Войку: «Быстрая игра может быть следствием только медленного упражнения. Способность к быстрому движению проявится в соответствии с утончением ощущения движения» [4, 43].

(с позиций методики середины XX века) расположения пальцев левой руки на грифе, изначально предусматривающего местоположение слабых — четвертого и третьего — пальцев [5, 32]. Аргументом стал учет удобства их расположения и движения, а также естественная предрасположенность указательного и среднего пальцев к гибкости в пястно-фаланговых суставах. Его критика распространенного способа постановки пальцев «по порядку» (сначала первый, затем второй и т. д.) основывалась на том, что он препятствует формированию их «группового» расположения на грифе, необходимой предпосылки развития виртуозной техники.

В целях воспитания целесообразных игровых движений правой руки Константин Георгиевич обращал внимание на формирование навыка *удерживания смычка над струнами* как необходимой подготовки к звучанию. Педагоги не всегда осознают, что довольно значительное время руке приходится манипулировать смычком в воздухе, что требует специальных умений. На решение именно этой задачи направлено упражнение Мостраса по выработке навыка кругового движения руки над струной *перед началом звукоизвлечения* [7, 28], что создает предпосылки для начального звукового импульса, определяет его качество, мышечную готовность к исполнению штриха, регулирует зону положения руки со смычком.

Еще один важный момент, на который обращал внимание Константин Георгиевич, — раннее развитие навыка ведения по струне целым смычком. Для создания ощущений взаимодействия и непрерывной регулировки действий различных частей руки в его педагогическом арсенале содержался целый ряд упражнений: беззвучных движений пальцев по трости [1, 70], проведение смычка над струной, не касаясь ее [8].

Как видим, методические работы Мостраса дали импульс к развитию многих направлений отечественной скрипичной методики. Особое значение имели его разработки в области детской смычковой педагогики. Важно и то, что его инициатива в этом направлении была подхвачена учениками — авторами известных руководств для начального обучения А. Григоряном («Гаммы и арпеджио для скрипки для ДМШ и музыкальных училищ»), К. Родионовым («Начальные уроки игры на скрипке») и др. Положения К. Г. Мостраса, касающиеся методики выявления музыкальных способностей, формирования представлений о смысловом членении музыки, внесения *творческого фактора* в техническую работу, организации

самостоятельных занятий начинающих учеников и др., произвели переворот в сознании большинства педагогов его времени и в дальнейшем способствовали более эффективной реализации педагогических задач начального — важнейшего — этапа формирования музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Азарков О. М., Родионов К. К.* Константин Георгиевич Мострас // Мастера скрипичной педагогики / сост. К. К. Родионов; Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1974. Вып. 16. С. 56–86.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Интонация // Академик Б. В. Асафьев: Избранные труды. М. : Изд-во академии наук СССР, 1957. С. 163–276.
3. *Берляничик М. М.* Пути активизации интонационно-мелодического мышления начинающего скрипача // Вопросы музыкальной педагогики / ред.-сост. В. И. Руденко. М. : Музыка, 1980. Вып. 2. С. 29–59.
4. *Войку И.* Построение естественной системы скрипичной игры. Техника левой руки. М. : Гос. муз. изд., 1932. 93 с.
5. *Мострас К. Г.* Виды постановки // Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача. М. : Музгиз, 1960. С. 19–44.
6. *Мострас К. Г.* Интонация // Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача. М. : Музгиз, 1960. С. 187–195.
7. *Мострас К. Г.* Конспекты лекций по курсу методики обучения и игры на скрипке: машинопись. М. : Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева, 1949. Т. 1. 192 с.
8. *Мострас К. Г.* Методические записки беседы: рукопись. Пенза : ГЦММК им. М. И. Глинки, 1942. Ф. 286. Ед. хр. 725. 52 л.
9. *Мострас К. Г.* Работа над гаммами // Очерки по методике обучения игре на скрипке: Вопросы техники левой руки скрипача. М. : Музгиз, 1960. С. 93–139.
10. *Мострас К. Г.* Ритмическая дисциплина скрипача: методический очерк. М.; Л. : Музгиз, 1951. 304 с.
11. *Мострас К. Г.* Система домашних занятий скрипача: методический очерк / под ред. В. О. Рабея. М. : Музгиз, 1956. 54 с.
12. *Мострас К. Г.* Создать педагогический репертуар // Советская культура. 1957. 21 марта (№ 39).
13. *Мострас К. Г.* Теневые стороны детского музыкального профессионализма // Музыка. 1937. 6 мая (№ 9).
14. *Суханова Т. Б.* Константин Георгиевич Мострас: творческое и педагогическое наследие : дис. ... канд. искусств. М., 2010. 203 с.

15. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1947. 334 с.

16. Ямпольский И. М. Показ юных музыкантов // Советская музыка. 1937. № 6. С. 96–104.

REFERENCES

1. Agarkov O. M., Rodionov K. K. Konstantin Georgievich Mostras [Konstantin Georgievich Mostras]. *Mastera skripichnoi pedagogiki [Masters of violin pedagogy]* Moscow, 1974, issue 16, pp. 56–86. (In Russian)

2. Asaf'yev B. V. Musical form as a process. Intonation. *Akademik B. V. Asaf'ev: Izbrannyye trudy [Academician B. V. Asaf'ev: Selected Works]* Moscow : Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1957, pp. 163–276. (In Russian)

3. Berlyanchik M. M. Ways of activating the intonational-melodic thinking of a novice violinist. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki [Questions of musical pedagogy]*. Moscow : Music, 1980, issue 2, pp. 29–59. (In Russian)

4. Voyku I. Postroyeniye yestestvennoy sistemy skripichnoy igry. *Tekhnika levoy ruki [Construction of a natural system of violin playing. The technique of the left hand]*. Moscow : Gos. music publishing house, 1932. 93 p. (In Russian)

5. Mostras K. G. Vidy postanovki [Types of statement]. *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: Voprosy tekhniki levoy ruki skripacha [Essays on the method of learning to play the violin: Questions of the technique of the left hand violinist]*. Moscow : Muzgiz, 1960, pp. 19–44. (In Russian)

6. Mostras K. G. Intonation. *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: Voprosy tekhniki levoy ruki skripacha [Essays on the method of learning to play the violin: Questions of the technique of the left hand violinist]*. Moscow : Muzgiz, 1960, pp. 187–195. (In Russian)

7. Mostras K. G. Konspekty lektsiy po kursu metodiki obucheniya i igry na skripke: mashinopis' [Lecture notes on the method of teaching and playing the violin]. Moscow : Scientific Music Library. S.I. Taneyeva, 1949, vol. 1. 192 p. (In Russian)

8. Mostras K. G. Metodicheskiye zapiski — besedy [Methodical notes — conversations]. Penza: GCMMK them. MI Glinka, 1942. F. 286. Yed. khr. 725. 52 p. (In Russian)

9. Mostras K. G. Rabota nad gammami [Work on gamma]. *Ocherki po metodike obucheniya igre na skripke: Voprosy tekhniki levoy ruki skripacha [Essays on the method of learning to play the violin: Questions of the technique of the left hand violinist]*. Moscow : Muzgiz, 1960, pp. 93–139. (In Russian)

10. Mostras K. G. Ritmicheskaya distsiplina skripacha [The rhythmic discipline of a violinist]. Moscow, Leningrad : Muzgiz, 1951. 304 p. (In Russian)

11. Mostras K. G. Sistema domashnikh zanyatiy skripacha [The system of home exercises violinist]. Moscow : Muzgiz, 1956. 54 p. (In Russian)

12. Mostras K. G. Create a teaching repertoire. *Sovetskaya kul'tura [Soviet culture]*, 1957, no. 39, p. 3. (In Russian)

13. Mostras K. G. Shadow sides of children's musical professionalism. *Muzyka [Music]*, 1937, no. 9, p. 3. (In Russian)

14. Sukhanova T. B. Konstantin Georgiyevich Mostras: tvorcheskoye i pedagogicheskoye naslediyе [Konstantin Georgievich Mostras: creative and pedagogical heritage]. The dissertation of the candidate of art criticism. Moscow, 2010. (In Russian)

15. Teplov B. M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [Psychology of musical abilities]. Moscow : Publishing house of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR, 1947. 334 p. (In Russian)

16. Yampol'skiy I. M. Show of young musicians. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1937, no. 6, pp. 96–104. (In Russian)

Т. П. Варламова

ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ «ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ШКОЛА» НА СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Развитие струнно-щипковых инструментов напрямую отразилось на формировании домровых исполнительских школ. Уникальность домры состоит в том, что, имея десятивековую историю, она одновременно является самым молодым из усовершенствованных древнейших инструментов. Домра, любимый инструмент скоморохов, была уничтожена. Падение царского самодержавия в Российской империи, революционные события 1917 года, аккумулируя все актуальные проблемы бурного времени, привели к изменениям во всех сферах жизни, в том числе и в культуре, выдвинули новые направления в народно-инструментальном искусстве. Благодаря реформаторской деятельности выдающегося музыканта В. В. Андреева и его соратников домра возродилась в конце XIX века после векового молчания как оркестровый инструмент.

Расширение арсенала технических средств домрового исполнительства привело к необходимости создания специальных школ, ставших необходимыми в профессиональной подготовке учащихся от школы до вуза.

Во-первых, следует сказать, что понятие «школа»¹, как любое другое понятие, относит-

ся к определенным видам классификации как система соподчиненных понятий в области музыкального исполнительства, позволяющая выделить обобщающие признаки объектов наблюдения и связи между ними. Но в исполнительском искусстве это понятие недостаточно разработано и не имеет критериев оценки.

А. Б. Бородин так формулирует определение фортепианной школы, в котором учитываются все нюансы данного термина: «Фортепианная школа — это неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы, характеризуется прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода» [2, 54].

Исполнительская школа многофункциональна и представляет собой динамичную систему. Поэтому это понятие необходимо рассматривать по следующим признакам: 1) индивидуальное мастерство и приобретенный опыт исполнителя, педагога, лидера; 2) образовательная структура — стационарное либо периодическое учреждение (курсы, семинары, мастер-классы); 3) направление в искусстве или исполнительстве, выходящее за рамки прямой активности данной школы в пространстве и времени; 4) авторская педагогическая система; 5) принадлежность к определенной наци-

¹ Интересно отметить, что греческое слово «схولة», от которого произошло имеющееся почти во всех языках в той или иной форме слово «школа», первоначально означало «проводить свободное время, быть праздным, медлить, мешкать, заниматься чем-то во время досуга». Это один из аргументов в пользу теории, по которой школы возникли сначала не для обучения, а просто чтобы замкнуть друг на друге две категории населения — стариков и детей, которые не годились для охоты или труда и только мешали трудоспособным.

ональной культуре; 6) объединение на основе одной теории, принятой за основу дальнейших изысканий; 7) комплекс необходимых профессиональных навыков, характерных приемов и способов обучения, формирования и совершенствования техники; 8) опосредованный образец художественного оригинала, проникнутого эстетическими взглядами автора.

В рамках исполнительской школы осуществляется сохранение традиций, открытие новых технических приемов и направлений в творчестве и бесчисленных методов достижения художественно-образного результата.

Исторически сравнительно недавно, в XX веке, домровые исполнительские школы рождались и достигали своего расцвета вокруг крупных исполнителей, педагогов, теоретиков и методистов.

Отмечая глубочайшее родство домры и балалайки, М. Имханицкий писал: «Домра являлась инструментом прежде всего музыкантов-профессионалов... а балалайка — ее фольклорным вариантом» [3, 43].

На протяжении более ста лет (со второй половины XIX века) в России культивировалось сольное и коллективное исполнение на итальянском народном инструменте — мандолине. Одновременно появлялся интерес к древнему пласту русской национальной культуры: выходят научные и публицистические труды о народных инструментах, о русском музыкальном инструментарии. Среди первых отечественных исследований — «Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории» М. Петухова (1884); «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» А. Фаминцина (1891); «Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования» Н. Привалова (1906); «К вопросу о русской народной музыке» В. Андреева.

Заслуга восстановления, усовершенствования и дальнейшего развития домры принадлежит выдающемуся музыканту, создателю оркестра русских народных инструментов В. В. Андрееву (1861–1918). Увидев и изучив струнно-щипковый музыкальный инструмент с овальным корпусом, найденный А. Мартыновым в 1896 году в Вятской губернии, В. Андреев и его соратники Н. Фомин, С. Налимов, Н. Привалов, Ф. Пасербский создали домру, аналогов которой со времени ее исчезновения не существовало. Идея введения единой квартовой настройки для струнных инструментов народного оркестра и раскладка ладов на грифе принадлежала Н. Фомину.

В. В. Андреев писал: «Домра восстановлена мною по этому экземпляру с точным соблюдением всех типических особенностей инструмента. Строй для домры я взял из употребляемых в народе, так называемый разлад, то есть все три струны во взаимном соотношении в кварту» [1, 53]. Однако он не просто скопировал найденный инструмент, а внес в него определенные усовершенствования, существенно улучшившие качество звучания домры и ее технические возможности.

Трехструнная домра была изготовлена самодеятельным музыкальным мастером С. Налимовым (1857–1918) по эскизам и чертежам В. Андреева и Н. Фомина (1864–1943) в экспериментальной инструментальной мастерской в селе Марьино Тверской губернии. Усовершенствованный инструмент, «конструктивное решение которого в целом принадлежало Налимову» [4, 20], был изготовлен из ценных пород дерева (тонкослойная ель, лучистый клен, черное дерево, груша). По сравнению с найденным образцом несколько изменились форма кузова и длина шейки, значительно увеличилось количество ладов (16, 19, затем 24). Новая реконструированная домра, обладавшая диапазоном около трех октав, красивым певучим звуком, стала удобной для игры.

За 22 года С. Налимов изготовил около 300 инструментов (домры, балалайки), многие из которых до сих пор остаются истинными произведениями искусства. В последние годы жизни С. Налимова под его руководством работали С. Яковлев, С. Гудков, И. Галинис, ставшие позже известными музыкальными мастерами и продолжателями традиций мастера.

Осенью 1896 года в состав Великолукского оркестра вошли первые исполнители-домристы; приблизительно в то же время появились все основные разновидности семейства домр различных размеров и звукового диапазона (пикколо, дискант, домра малая, альт и бас).

В 1910 году Г. Любимов в содружестве с С. Буровым на основе андреевской (трехструнной) домры с квартовым строем сконструировал четырехструнную домру квинтового (скрипичного) строя, на которой стало возможным (по диапазону) исполнение классического скрипичного репертуара. В 1918 году при участии Г. Любимова в Москве были организованы небольшие домровые кружки, из которых вскоре возникло несколько оркестров четырехструнных домр. Примечательно, что первым советским коллективом, продемонстрировавшим национальное искусство за рубежом (в Швеции и Норвегии), был квартет, в состав кото-

рого вошли Г. Любимов (домра-прима), С. Тэш (альт) С. Таль (альт), Н. Кудрявцев (бас).

Возможно, что проникновению балалаечно-домрового искусства в народный музыкальный быт способствовали его соответствие музыке, пользовавшейся в то время популярностью в любительских кругах, а также простота обучения, легкость игры на усовершенствованных инструментах, их доступность для бедных.

Однако всеобщее признание пришло к этим инструментам не сразу. В. Андреев писал: «Русский народ никогда своих инструментов не оставлял, но развитие их действительно задержалось в результате гонения церкви. Новые инструменты полностью сохраняют самобытность народных образцов, поскольку усовершенствование коснулось лишь качественной стороны их, а не существа конструкции. Введение в оркестр разновидностей домр сделано на том основании, что в прошлом на Руси также существовали инструменты, имевшие семейства, например домришка, домра и домра басистая. Цель возрождения этих инструментов — дать народу доступный музыкальный инструмент, соответствующий его складу, характеру и в то же время по возможности удовлетворяющий требованиям современной музыкальной культуры» [1, 55].

Условия, сложившиеся в России в начале XX века, усилили стремление прогрессивно настроенной части общества к просвещению народа, повышению его культурного уровня, возрождению национальных традиций. Поэтому народные струнные инструменты стали пользоваться широким спросом, что обусловило непрерывный рост их производства. На успех сольного домрового исполнительства также благоприятно повлияли творческие процессы, происходившие в определенные периоды коллективного исполнительства в созданном первом Великоорусском оркестре народных инструментов.

Историю становления и развития домрового исполнительства на усовершенствованных инструментах можно условно разделить на четыре периода.

Первый период (конец XIX — начало XX века) профессиональной игры на усовершенствованных инструментах называется *оркестровым*. Образование домровых оркестров (в 1898 году в прессе уже было отмечено участие в концертах более 380 балалаечников и домристов) содействовало активизации музыкально-просветительской функции народных инструментов, а также выявлению исполнительских возможностей домры как сольного инструмента. Спустя два года после первого открытого концерта, состоявшегося в зале Дворянского Соборания

11 января 1897 года, в новом составе определяется оркестровая функция домровой группы, изменяется пропорциональность количественного состава оркестра: на 15 исполнителей балалаечной группы приходится шесть домристов. Трудно переоценить значение первых музыкантов-исполнителей оркестра, создавших новые приемы игры на домре и проложивших путь к становлению традиций домрового народного и профессионального исполнительства. Сначала, вероятно из-за отсутствия навыков и опыта игры, домристы дублировали прочие оркестровые голоса. Именно благодаря участникам оркестра, входившим в домровую группу (Н. Чороков, дискант; Д. Пыжев, пикколо; А. Кажинский, малая; В. Горский, П. Каргин, альт; С. Попов, бас), были сформированы технические приемы, заимствованные не только у балалайки, но и у гитары и мандолины, популярных тогда в России. Подобный опыт в теории и практике обучения использовали и на заре становления исполнительства на домре, однако по мере развития этого инструментального направления возникла необходимость собственных исследований.

Результатом разнообразной исполнительской деятельности исполнителей-домристов стало появление репертуара для домры, который формировался с первой половины XX века.

Основоположником исполнительской школы на домре считается П. Каркин (1875–1942). К моменту создания домры он имел педагогический и исполнительский опыт игры на балалайке. Совместно с В. Андреевым П. Каркин определил особые характерные приметы собственно домрового исполнительского искусства, без которых его дальнейшее существование было бы невозможным. К 1909 году относится первое упоминание о сольном выступлении домриста. Им же осуществлены первые переложения произведений зарубежных композиторов для домры. Благодаря таланту и целеустремленности П. Каркин достиг вершин исполнительского мастерства на альтовой домре в составе группы домр Великоорусского оркестра.

Блестяще владел домрой концертмейстер Великоорусского оркестра, а впоследствии один из его дирижеров — В. Кацан (1890–1942). В 1915–1916 годах он преподавал на летних музыкальных курсах сельских учителей, продолжая играть на малой домре в профессиональном квартете домр, часто выступавшем по радио.

Одним из первых домристов, получивших высшее музыкальное образование, был П. Алексеев (1892–1960) — крупный общественный деятель, удостоенный в 1934 году звания заслуженного артиста РСФСР.

женного артиста РСФСР. Ему принадлежит ряд статей и учебно-методических работ о народных инструментах. Разумеется, в первых учебных пособиях специфика игры на домре не могла быть представлена с исчерпывающей полнотой. В большинстве подобных работ даны лишь общие методические установки, связанные с начальным этапом обучения, и репертуар по нотной и цифровой системе. Назовем эти труды: «Школа-самоучитель для трехструнной домры» И. Деккер — Шенкома (1897); «Полная школа-самоучитель для домры» В. Насонова (1906); «Самоучитель для трехструнной домры» М. Мильштейна (1929); «Школа игры на четырехструнной домре квинтового строя всех видов» Н. Кудрявцева и С. Теша (1929).

Второй период (середина 1920-х — 1950-е годы) — *профессиональный* — характеризуется открытием отделов народных инструментов в начальных и средних музыкальных учебных заведениях, образованием и развитием исполнительских школ, поставивших обучение игре на домре на профессиональную основу. До начала 1920-х годов музыкальное образование было доступно преимущественно представителям привилегированных классов, а простой народ удовлетворял свои духовные потребности исполнением песен без сопровождения и игрой на примитивных, часто самодельных музыкальных инструментах. Но уже в 20-е годы XX столетия отношение к народным инструментам меняется. В рабочих клубах, сельских избах-читальнях, учебных заведениях, школах возникают самостоятельные домрово-балалаечные оркестры, составленные из народных инструментов андреевского типа, а также ансамбли с использованием балалаек, домр, мандолин, гитар, гармошек, духовых и ударных инструментов. К концу 1930-х годов домровое исполнительство проходит путь от любительских кружков до больших самодеятельных и профессиональных оркестров.

Тогда руководство социалистического государства решило, что народное искусство можно использовать практически — как одно из средств идеологического влияния на массы. В реальной ситуации это было связано с началом интенсивного становления и развития народно-инструментального жанра, с активизацией музыкально-просветительской деятельности исполнителей на народных инструментах. Для музыкантов-исполнителей это было временем выявления технических возможностей домры как сольного академического инструмента, обращения к теории и методике других исполнительских направлений академических инструментов, установления преемственных связей

музыкальных дисциплин (в школах и училищах) и исполнительских школ.

В пору возникновения профессионального обучения на народных инструментах не существовало разработанных теоретических основ подготовки таких исполнителей. Примитивные самоучители не могли решить эту задачу. Поэтому, на наш взгляд, система академического образования домристов возникла из потребностей педагогической практики как результат обобщения многочисленных исполнительских методик.

В то время публиковалось очень мало оригинальных произведений для народных инструментов; формирование домрового репертуара было тесно связано с творческим переосмыслением репертуара для других оркестровых инструментов. К тому же никто не пытался обобщить немногочисленный опыт исполнения классических произведений на народных инструментах.

В некоторых теоретических работах делались попытки постепенного отбора исполнительской терминологии, которые позднее получили обоснование в методиках обучения игре на домре. Назовем такие работы, как «Элементарная школа-самоучитель для народной трехструнной домры» А. Илюхина и А. Чагадаева (1930); «Самоучитель игры на мандолине» Д. Александрова (1935); «Школа для трехструнной домры (малой и альтовой)» в двух частях С. Крюковско-го (1936); «В помощь инструкторам школьных оркестров народных инструментов» А. Илюхина (1937); «Школа коллективной игры на народных инструментах (для трехструнной домры и балалайки)» К. Алексеева (1937); «Школа игры для мандолины или четырехструнной домры» П. Худякова (1939); «Первоначальная школа-самоучитель для трехструнной домры» А. Дорожкина и А. Кудрявцева (1948); «Самоучитель игры на трехструнной домре» Г. Михайлова (1956); «Оркестр русских народных инструментов» Н. Речменского (1956); «Самоучитель игры на трехструнной домре» Г. Михайлова (1956). На наш взгляд, не все в «Самоучителях» и «Школах» игры на домре, изданных в те годы и сыгравших, несомненно, прогрессивную роль, было в равной мере близко современному исполнителю и педагогу, поскольку выглядит устаревшим с точки зрения новых достижений, возросшего уровня общей и специальной музыкальной педагогики.

Постепенно начинает создаваться учебно-педагогический и концертный репертуар для домры, проводятся массовые конкурсы исполнителей на народных инструментах (Всесоюзный смотр-конкурс 1939 года; Всесоюзный фестиваль 1957 года).

Думается, что в советское время возникла необходимость получения исполнителями на народных инструментах высшего музыкального образования, так как долгое время народные инструменты не входили в число академических, утвержденных в системе высшей квалификации. Только в 1948 году в ГМПИ им. Гнесиных для исполнителей на народных инструментах были введены специальности «Домра», «Балалайка», «Баян» в музыкально-образовательный комплекс учебных заведений (школа — училище — вуз). Это важнейшее событие создания факультета и кафедры народных инструментов определило начало *третьего периода* (1950–1970-е годы) — *интеграционного*.

Стремительно развивающимся народно-инструментальному исполнительству и системе начального, среднего и высшего музыкального образования нужно было множество высококвалифицированных педагогов и исполнителей. Комплексное построение учебного плана факультета с включением широкого цикла музыкально-теоретических и общеобразовательных дисциплин, разработка программ по всем специальным курсам учебного плана послужили основой для открытия в 1950–1960-е годы факультетов народных инструментов в музыкальных вузах крупных городов РСФСР и союзных республик. Методическое обеспечение новой специализации на отделениях и кафедрах народных инструментов отставало от классического обучения на струнно-смычковых и других традиционных инструментах, однако это и побуждало преподавателей к поиску новых форм обучения.

Внутри системы музыкального образования, сложившейся в России, утвердился оптимальный для воспитания домристов-профессионалов комплекс учебных дисциплин. Именно в этот период сольное концертное исполнительство на домре начало развиваться как самостоятельный вид музыкального искусства.

Постепенно возрастающий профессиональный уровень исполнительства оказал влияние на развитие методики преподавания, а также на расширение объема репертуара, адаптированного для домре. С 1929 по 1979 год в СССР музыкальными издательствами Российской Федерации и Украины в общей сложности было опубликовано 71 методическое пособие для трех- и четырехструнной домры и мандолины общим тиражом 1 351 080 экземпляров. Появился ряд «школ» для трех- и четырехструнной домры, созданных А. Пильщиковым (1959), В. Попоновым (1964, 1972), А. Алексеевым (1972), А. Александровым (1972), которые

сыграли заметную роль в дальнейшем становлении домрового исполнительства.

Новые возможности солирующей домры появились в середине 1940-х годов, когда для нее были написаны оригинальные сочинения: концерты для трехструнной домры с оркестром Н. Будашкина (1945), Ю. Шишакова (1951), Ю. Зарицкого (1959), Б. Кравченко (1960), В. Золотарева (1961). Во второй половине 1950-х годов появились концерты, написанные украинскими композиторами К. Доминченым (1956), Д. Клебановым (1958), Л. Шишениным (1959) для четырехструнной домры. Эти концерты приобрели широкую популярность, некоторые стали обязательными на всероссийских конкурсах.

Именно в этот период складываются теоретические основы исполнительства и обучения игре на домре, формулируются основные положения, связанные со спецификой игры на струнно-щипковых инструментах. Формирование домровой методики базируется на творческом преломлении классического репертуара и учебно-методической литературы для струнно-смычковых инструментов, а также на изучении и использовании в практической деятельности теоретических положений исполнительских школ А. Ауэра, К. Флеша, И. Лесмана, И. Ямпольского, Б. Степанова, Е. Камилларова, К. Мостраса, М. Блока, Т. Погочаевой, Р. Сапожникова, Б. Струве. В работе над исполнительской техникой домриста, особенно в постановке левой руки, в вопросах выбора рациональной аппликатуры, обоснования штрихов и приемов исполнения как основополагающих факторов культуры звука педагоги-домристы заимствуют элементы методики обучения игре на скрипке.

Вокальная и музыковедческая литература дает разнообразный теоретический материал для обоснования фразировки, артикуляции, логики развития музыкальной мысли. В фортепианной литературе педагог-домрист находит наряду с общей информацией по музыкально-эстетическому воспитанию сведения о культуре звукоизвлечения, расшифровке мелизмов, развитии навыков чтения нот с листа. Богатый опыт мастеров прошлого обнаруживает противоречия между психическим и физическим, между слуховым сознанием и моторикой. Это естественно, поскольку в различных фортепианных и скрипичных методиках широко рассматривается процесс выработки специализированных движений исполнителя.

Несомненно, что исторический опыт развития вокального, скрипичного и фортепианного искусства находит отражение в домровом исполнительстве, своеобразно преломляясь в ме-

тодике обучения игре на домре. Вместе с тем творческая переработка опыта развитых музыкальных направлений и школ возможна только на основе глубокого изучения специфики каждой школы и понимания задач, стоящих перед исполнителями-домристами.

В пособиях 1960-х годов наблюдается более тщательный анализ компонентов домрового искусства, появляются статьи, посвященные отдельным проблемам. Среди наиболее значительных работ такого рода назовем методическое пособие Н. Свиридова «Основы методики обучения игре на домре» (1968), в основу которого положена теоретическая часть «Школы игры на малой и альтовой трехструнной домре» (1960). Автор решает некоторые проблемы современной музыкальной педагогики и освещает основные вопросы обучения игре на струнно-щипковых музыкальных инструментах. Это масштабная работа, которая использовалась в то время в части курса «Методика обучения игре на народных инструментах».

Стремительное развитие домрового искусства привело к тому, что традиционные методы преподавания уже не соответствовали темпам развития практики. Выявлению одаренных исполнителей способствовали всероссийские конкурсы исполнителей на народных инструментах в Новосибирске (1969), в Москве (1972). Сопутствовавшие конкурсам теоретические семинары позволяли педагогам и учащимся осуществлять обмен опытом.

Следующий — *четвертый период* (1970–1990-е годы) — знаменует *абсолютизацию академизма*. Профессиональная цель образования способствовала, с одной стороны, углублению традиций отечественной академической системы, а с другой — обогащению и расширению стилевых неоклассических направлений. Этот период принес качественное изменение композиторского мышления, формирование новых исполнительских приемов (особенно в эстрадно-джазовых композициях) и был связан с выдвижением домры на международный уровень.

Появляются «московская», «ленинградская» и «уральская» (или «киевская») исполнительские школы, разными профессиональными установками. Среди авторов, обогативших концертный репертуар домристов оригинальными сочинениями, назовем А. Аксенова, П. Барчунова, В. Бояшова, Л. Балая, В. Городовскую, С. Губайдулину, Е. Дербенко, Г. Камалдинова, Б. Кравченко, П. Куликова, В. Лаптева, М. Петренко, В. Пожидаева, Н. Пейко, Н. Ракова, А. Репникова, В. Смирнова, И. Тамарина, В. Хватова, П. Чекалова, В. Подгорного,

Ю. Шишакова, Г. Шендерева. Начало этого этапа связано с именем талантливого исполнителя, композитора, педагога А. Цыганкова (род. 1948), которому удалось не только возродить жанр обработки народной музыки, но и обогатить технический арсенал домристов новыми темброво-красочными приемами.

С 1970-х годов неуклонно растет количество конкурсов: всероссийских — в Москве, Ленинграде, Туле, Нижнем Новгороде, Воронеже, Твери; международных — «Кубок Севера» (Череповец), «Кубок Сибири» (Новосибирск), других межрегиональных и республиканских конкурсов.

Развитию технического мастерства исполнителя, что является одной из самых сложных проблем теории и методики музыкального образования, посвящены методические разработки и пособия: «Совершенствование игры на трехструнной домре» Е. Климова (1972), «Специфика звукоизвлечения на домре» И. Шитенкова (1975), «Вопросы совершенствования левой руки домриста» Н. Олейникова (1979), «Начальное обучение игре на домре» З. Ставицкого (1984), «Новые приемы игры в оригинальном репертуаре домриста» В. Круглова (1984), «Об организации двигательного аппарата домриста» И. Фоменко (1985), «Методика обучения игре на домре» М. Гелиса (1988), «Развитие художественного мышления домриста» В. Чунина (1988), «Методика обучения игре на домре» Н. Лысенко (1990), «Звукоизвлечение на домре. Классификация артикуляционных обозначений и приемов игры» В. Зеленого (1993), «Технология исполнения красочных приемов игры на домре» Т. Вольской (1995).

В школах для трехструнной домры А. Александрова (1975), В. Чунина (1990), Т. Вольской (1995), В. Круглова (2003), Р. Белова (2006) освещены этапы начального обучения, связанные с посадкой, постановкой игрового аппарата, овладением исполнительскими приемами. Среди менее разработанного инструктивно-технического репертуара практическую направленность имеют сборники «Гаммы и арпеджио для трехструнной домры» А. Александрова (1970), В. Чунина (1987).

Таким образом, ознакомление с путями возникновения инструментария в разные исторические периоды позволило проследить преемственные связи между прошлым и настоящим, выявить музыкально-педагогические проблемы в становлении и развитии теории домрового исполнительства и исполнительских школ, основываясь на объективных процессах и критическом использовании опыта прошлого в современных условиях.

Можно предположить, что уровень развития исполнительства на народных инструментах является своеобразным отражением культурного воспитания народа в целом. Не случайно интенсивное развитие струнно-щипковых инструментов во второй половине XIX и начале XX века происходит в годы кардинальных изменений в политической и общественной жизни России, совпадает со временем подъема русского искусства; аналогично расцвет домрового профессионализма в конце XX века связан с социальными и демократическими преобразованиями в России. Домровое исполнительство «имеет длинное прошлое, но краткую историю» [5, 7] — так, перефразируя афоризм Г. Эббингауза о психологии (1908), можно сказать об истории становления и развития народно-инструментальной музыки и формировании исполнительских школ.

Итак, благодаря творческой активности домристы-исполнители достигли больших успехов, значительно расширив диапазон технических, тембровых и звуковыразительных возможностей инструмента. В результате интенсивного развития инструмент, по существу оркестровый, перешел в ранг сольного академического, отвечающего всем требованиям профессионального образования, поэтому видные музыкальные деятели современности ставят домру в ряд академических сольных инструментов.

Как показывает история эволюции домры, необходимость в академическом образовании возникла не только с потребностью коллективного исполнения народной музыки, но и с обретением нового облика и открытиями технических возможностей инструмента. Этому соответствует предлагаемая здесь периодизация («оркестрового», «профессионального», «интеграционного», периода «абсолютизации академизма») становления методических школ при подготовке исполнителей-домристов.

Так, представителями «московской» школы были Р. Белов, В. Болдырев, А. Горбачев, В. Зажигин, В. Круглов, С. Лукин, П. Нечепоренко, М. Рожков, А. Цыганков, В. Чунин. Представители «ленинградской» школы: В. Андрищенко, А. Макаров, М. Сенчуров, А. Шалов, И. Шитенков. Представители «уральской» (или «киевской») школы: Ш. Амиров, Ю. Блинов, Т. Вольская, И. Гареева, М. Гелис.

Испытав влияние академического искусства, домровое исполнительство трансформировалось в разные подходы к решению исполнительских проблем: 1) в постановке игрового аппарата («андреевская» — трехструнная и «любимовская» — четырехструнная школы);

2) в обозначении приемов и штрихов (авторы школы — В. Чунин, И. Шитенков, Ю. Блинов); 3) по приоритету в использовании репертуара (народного, академического и эстрадного); 4) по национальной и интернациональной принадлежности (школы игры на струнно-щипковых инструментах — русская, украинская, белорусская, казахская, немецкая, итальянская и др.); 5) по опосредованному типу коммуникации (учебно-методические школы и пособия Т. Вольской, В. Круглова, Р. Белова); 6) по территориально-региональному признаку (северный, центральный, сибирский, южный регионы); 7) школы инструментального мастерства по специальной программе с учетом индивидуально-возрастных характеристик (детские школы, для среднего и высшего звеньев обучения); 8) школы, обладающие контактной коммуникацией в коллективной и индивидуальной формах обучения (оркестр, ансамбль, сольное исполнительство); 9) направления по музыкально-исполнительским возможностям и мотивации обучения (концертный исполнитель, педагог, ансамблист, оркестрант); 10) по профессиональной либо любительской (самодеятельной) сфере деятельности домриста.

Таким образом, *исполнительская школа* — это профессионально-творческая основа деятельности музыканта. При этом важнейшим условием передачи знаний, умений и навыков является эмоционально-творческое восприятие этой школы ее исполнителем-учеником. Догматическое же отношение к школе разрушает ее принципиальные позиции, так как конечная цель исполнительской школы — развитие самостоятельности и творческого поиска в решении художественных и технических задач.

Формирование будущего исполнителя-домриста целенаправленно происходит благодаря преемственности между общим музыкальным и специальным образованием, между различными этапами обучения (в школе, училище, вузе), а также между различными дисциплинами внутри единой структуры учебного плана.

Наблюдаемые в наши дни усложнение, обновление и универсализация концертного репертуара для домры, выдвигают перед педагогами сложные задачи поиска новых целесообразных методических приемов, влияющих непосредственно на формирование той или иной исполнительской школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев В. В. Материалы и документы / сост. Б. Грановский. М. : Музыка, 1986.

2. *Бородин А. Б.* Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования : дис. канд. пед. наук / А. Б. Бородин. Екатеринбург, 2007.

3. Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера : сб. трудов. Вып. 85. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986.

4. *Пересада А.* Справочник домриста / А. Пересада. Краснодар, 1993.

5. *Платонов К. К.* Система психологии и теория отражения / К. К. Платонов. М. : Наука, 1982.

REFERENCES

1. Andreev V. V. Materialy i dokumenty [Materials and documents]. Comp. B. Granovskiy. Moscow : Music, 1986. (In Russian)

2. Borodin A. B. Formirovanie ponyatiya «fortepiannaya shkola» u muzykantov-ispolniteley v protsesse professionalnogo vuzovskogo obrazovaniya [Molding of concept “fortepiannaya school” the performing musicians have in the process of professional higher educational formation] : the dissertation of the candidate of pedagogical sciences, A. B. Borodin. Ekaterinburg, 2007. (In Russian)

3. Orkestr russkih narodnyih instrumentov i problemyi vospitaniya dirizhYora: sb. trudov [Orchestra of Russian people tools and problem of training the conductor]. Vol. 85. Moscow : GMPI the Gnesins, 1986. (In Russian)

4. Peresada A. Spravochnik domrista [Reference book of domrista]. Krasnodar, 1993. (In Russian)

5. Platonov K. K. Sistema psihologii i teoriya otrazheniya [System of psychology and the theory of reflection]. Moscow : Science, 1982. (In Russian)

Д. А. Ерёмин

ПЕРСониФИКАЦИЯ В ИЗОБРАЖЕНИИ АНГЕЛЬСКИХ ЧИНОВ

В православном изобразительном каноне персонафикация применяется в целом ряде сюжетов как устоявшийся художественный прием. Ее «изобразительные свойства рассматриваются как в отношении формальных построений — символизм как принцип изобразительности, так и в отношении содержания — включение мифологической, языческой и светской образности» [10, 50]. На данном иконологическом подходе и будет построено изучение нами этого вопроса.

Статья посвящена применению персонафикации как конкретного изобразительного приема в отношении показа небесных чинов. Образ в виде ангельском всегда есть иносказательная его проекция, обладающая Божественной природой. Такой порядок вещей происходит из символизма текстов Священного Писания, так как в нем ангелами именуются не только бесплотные духи, но и посланники Божии. «Например ангелом именуется пророк Моисей (Числ. 20, 16), и другие пророки (Ис. 33, 7; Агг. 1, 13); Предтеча Христов, как и сам Христос, назван Ангелом Завета» (Мал. 3, 1). В Ветхом Завете ангелами называют даже различные стихии, ког-

да они являются исполнителями воли Божией (Пс. 77, 49)» [1, 175]. Следуя правилам религиозного символизма, проекция «Первого Света» (триипостасного Бога) логически может быть запечатлена в виде «Второго Света» (небесных чинов). Средством для такого «конвертирования» образа и является персонафикация.

Теперь, чтобы понять обоснованность ее применения, обратимся к историческим истокам христианского религиозного искусства.

Христианское искусство, появившееся в эпоху эллинизма, постепенно обрело свой художественный облик, тщательно анализируя и отбирая необходимый арсенал выразительных средств. Античный эмпиризм поначалу был заимствован христианством, о чем свидетельствуют росписи раннехристианских катакомбных храмов. «Господствующим и характерным для этой эпохи остается... сигнификативное искусство, которому нетрудно найти аналогию за пределами христианства, но только в одной области: в искусстве мистериальных религий, которые как раз во II и III веках достигают своего наибольшего распространения», — пишет Вла-

димир Вейдле [15, 331]. Алексей Федорович Лосев, говоря о формировании христианского догмата, отмечает: «Задача эта была необыкновенно трудна, любое ее решение требовало применения тончайшего философского аппарата. И такой философский аппарат предоставила христианству античность... синтез античного философского аппарата и сугубо христианского содержания имел долгую и сложную историю» [8, 48]. Протоиерей Сергей Булгаков утверждает, что именно в язычестве была впервые поставлена и в меру того уровня религиозного сознания решена проблема «иконы как священного изображения». «Идеальные антропоморфные изображения эллинских богов являют собой «вершину художественной теологии и антропологии язычества и вместе с тем являются истинным ее откровением» [2, 72]. Поэтому следует говорить не о влиянии древнего религиозного искусства на христианское, а «о вливании в христианство того, чему было естественно вливаться в него силой внутреннего сродства» [2, 75].

Церковь, осознавая свою инаковость, проводит последовательный отбор во всех областях человеческого бытия; и к творчеству как одной из важнейших составляющих человеческой природы обращено ее самое пристальное внимание. Чувственное начало позднего эллинистического искусства приобщалось к аскетическому мистическому символизму церковного искусства. Подобное противоречие представляло немалые трудности для живописцев. Создаваемый изобразительный канон неизбежно подвергался проверке на чистоту содержания нового вероучения. Христианская догматика требовала отбора, но одновременно с этим восприятие человека нуждалось в присутствии элементов повседневности.

Символичность стала тем путем в изображаемое трансцендентное измерение, которое выражало собою оба взгляда на искусство. Применение плоскостного решения форм, ритмическая строгость композиции, догматически скупое обоснование каждой детали, кристаллическое построение света, использование металла (золота, серебра), организация пространства по принципу обратной перспективы, деформация тел и элементов архитектуры — все эти качества отличают икону от эллинистической живописи. «Христианское искусство глубоко символично, потому как та духовная действительность, о которой свидетельствует церковь, не может быть выражена иным способом», — пишет Леонид Александрович Успенский [9, 37]. И несмотря на изменения, происходящие в иконографии на протяжении всей ее

истории, некоторые элементы, привнесенные в эпоху начальной, катакомбной церкви, мы можем наблюдать и в современной иконописной традиции. Опыт Церкви фиксируется с помощью особым образом упорядоченных форм, красок и линий, «символического реализма» иконы. Обращаясь к вопросу персонификации, мы тем самым рассматриваем один из аспектов символического решения ее композиции.

Отметим несколько важных сторон данного понятия. Персонификация — это понимание и изображение абстрактных или неодушевленных объектов в образе живых существ, в том числе человека, либо признание за ними определенных свойств личности. Это слово имеет латинские корни: *persona* — лицо, маска, личина и *facere* — делать, осуществлять. Поэтому персонификацию можно считать одним из фундаментальных, древнейших актов мифологического сознания. В эпоху эллинизма она была уже традиционна, ее можно встретить как в мифологических, так и в бытовых сюжетах. Однако необходимо учитывать, что изначально этот художественный прием не обладал тем сакральным содержанием, которое придала ему христианская традиция. Эллинистический подход предполагал некую буквальность символа, что ставило его в разряд аллегорий. Развитие религиозной философии, находясь в тесной связи с религиозным искусством, рождало новые тенденции. Формирующийся канон постепенно вытеснял одни языческие изобразительные принципы и наделял новым смыслом другие. Оснащенность свойствами личности выгодно отличала персонификацию как художественный прием, делала ее приемлемой для символического мышления христианского художника. Это одна сторона «медали». С другой стороны, применение языческого подхода как признака обмирщения сакрального искусства в церковном каноне могло быть воспринято как проекция идолопоклонничества. Об этом свидетельствует период иконоборческого движения, борьбы с идолослужением и идеологическим фетишизмом.

Символичность древнейших изображений по большей части сюжетна, поэтому проследить историю «воцерковления» персонификации как элемента эллинистического искусства поможет рассмотрение отдельных сюжетов, существующих в иконописи с раннехристианского периода до наших дней. Прежде чем перейти к основной теме, приведем пример из иконографии Христа, вполне объясняющий принципиальный подход к выбору образов или сюжетов, упоминаемых в статье.

СЮЖЕТ «ДОБРЫЙ ПАСТЫРЬ»

Этот тип, извод образа Христа, встречается уже в древнейших памятниках христианского искусства — в катакомбной живописи. Он передает притчу из Евангелия от Луки о пастыре и заблудшей овце. Фигуру юноши здесь следует считать именно персонификацией, так как она представляет собой еще «не образ Христа (хотя бы и в особом его виде), а изображение пастуха, держащего ягненка на плечах; пастух же этот нечто означает, скажем пока: некоторую мысль о Христе», — указывает в своей работе Владимир Вейдле [3, 334]. Аналогичный иконографический извод, встречаемый в мозаиках Равенны, является уже полноценным символом — зрительным обозначением личности Спасителя. Он уже не просто условным языком красок и форм показывает нам некую функцию божества, а *само божество*. Сигнификативность здесь преодолена догматикой. Остается прием, но меняется смысл. Этот момент крайне важен для дальнейшего рассмотрения сюжетов.

Приведенный пример из истории иконографии раннехристианского периода показывает эволюцию принципа фиксации символа, в данном случае — Абсолюта, Высшего Бытия. Большинство нижеприведенных примеров относятся к решению аналогичной задачи иносказанием, позволяющим зрителю в образах «Вторых Светов» умозрительно видеть «Первый Свет». Теперь непосредственно перейдем к сюжетам с образами ангелов.

СЮЖЕТ «ВЕЛИКОГО СОВЕТА АНГЕЛ»

В этом сюжете применяется изображение Христа в виде Архангела. Встречается и как самостоятельный сюжет, и как составная часть композиций Шестоднева и др. Основан на христологическом толковании мессиянского пророчества из Книги пророка Исаяи. Иносказательность проявляется здесь в ряде деталей: одежды, жест, форма прядей волос, общий силуэт головы, крестчатый нимб и надписание образа. В Его руках изображают крест и свиток, свернутый или раскрытый, с текстом. Эти детали позволяют зрителю однозначно заключить, что Его образ идентичен образу Спасителя. Как и в образе «Доброго Пастыря» в Равенне, здесь представлен Символ — зрительное обозначение незримого. Данный извод появляется в стенописи с XIII века. Впервые он представлен на фреске церкви Богородицы Перивлепты в Охриде. Дионисий Фурноаграфот в «Ерминии» начала XVIII века рекомендует писать образ

Ангела Великого Совета «на облаке носимого четырьмя ангелами и держащего хартию со словами: Аз от Бога изыдох и придох, и о Себе не придох, но той Мя посла (Ин. 7, 28.)» с надписанием образа: «ИС. ХР. великого совета Ангел» в малом северо-восточном куполе [5, 198].

СЮЖЕТ «СВЯТАЯ ТРОИЦА»

Как основной сюжет христианской иконографии «Святая Троица» — «краеугольный камень» споров семи Вселенских соборов, «фундамент» догматического богословия. Преподобный Иоанн Дамаскин пишет: «...единством естества совершенно опровергается многобожие эллинов, а принятием Слова и Духа отвергается учение иудеев; и от тех и других остается то, что полезно, то есть, из учения иудеев — единство естества, а из эллинизма — одно различие по ипостасям» [12, 84]. Кирилл, просветитель славян, учит: «Обратите внимание: Авраам видит перед собою Трех Мужей, а беседует как бы с Одним, говоря: “Господи! Если я обрел благоволение пред Тобою”. Очевидно святой праотец исповедовал в Трех Лицах Одного Бога» [14, 124].

Изначально сюжет имеет название «Гостеприимство Авраамово». Однако гений Андрея Рублева очищает композиционный строй от бытового повествования и оставляет нас перед Лицом Вечности. В богословии момент, изображенный на иконе, называется «Предвечным Советом», а значит, исторически относится к событиям Шестоднева. Он также называется «Творческой паузой», ибо предшествует созданию Человека.

Образ, великолепно решенный Андреем Рублевым, будучи сложнейшим сочетанием догматических символов, является в том числе и персонификацией Бога-Троицы. Возможность или невозможность изображения всех трех ипостасей Бога на протяжении всего существования христианства рождала немало дискуссий, споров и конфликтов. Но единственным канонически «чистым», обоснованным изображением Бога-Отца стал именно этот извод.

СЮЖЕТ «АНГЕЛ БЛАГОЕ МОЛЧАНИЕ»

Образ представляет собой, подобно сюжету «Великого Совета Ангел», персонификацию Христа в чине ангельском. В отличие от него в изводе «Ангел Благое Молчание» присутствует звездчатый нимб Бога-Отца и отсутствует свиток. Юноша одет в белую далматику с широкими рукавами. Одежды порождают мысль

об идее служения, а крестообразно сложенные руки — о смирении, молчаливом присутствии и восприятии обращенного к нему молящегося человека. Такое художественное решение органично вписывалось в каноническую символику. Достаточно вспомнить образ святой Троицы, в котором Спаситель также предстает Ангелом. Примечательно, что это единственный случай начертания у Христа звездчатого нимба, традиционно принадлежащего образу Бога-Отца. Это сравнительно поздний сюжет, неизвестный в России до конца XV века.

СЮЖЕТ «СОФИЯ ПРЕМУДРОСТЬ БОЖИЯ» (ОГНЕЗРАЧНАЯ)

Своим происхождением сюжет восходит к видению строителям храма Святой Софии Константинопольской Огнеподобного Ангела, указавшего им размеры и пропорции храма. В иконе воплощена умозрительная богословская категория — персонификация Премудрости Божией. Извод восходит к тексту книги Притчей Соломоновых: «Премудрость созда Себе Дом и утверди столпов семь» (Притч. 9, 1) [6, 38]. Пророчество о Христе подтверждается текстом апостольских посланий, где Он называется «Божиею Премудростью» (1 Кор. 1, 30). Снова, обращая внимание на детали, отмечаем иносказательное повествование о Боге-Троице. Сюжет появляется в русской иконописи с XVI века. Решение центральной части композиции восходит к композиции традиционного «Деисуса», что утверждает Христологическую трактовку образа. Кроме того, над «огнезрочной» Софией помещен Образ Христа благословляющего. Композиционно обе фигуры вписываются в «восьмерку», символически выражающую вечность и бесконечную Божественную энергию.

СЮЖЕТ «СИМВОЛЫ ЕВАНГЕЛИСТОВ»

Четыре символа широко применяются в иконографической практике Церкви как самостоятельный сюжет, так и в качестве деталей других канонических сюжетов, таких как «Спас в силах», «Неопалимая купина», «Всевидящее Око» и др. Они изображены как четыре отдельных символа или в виде ростового образа четырехглавого «Тетраморфона». Такие, на первый взгляд антиномичные, решения сюжета вполне обоснованно вытекают из сложности и неоднозначности толкования образов.

Примеры толкования в Священном Предании: у Иринея Лионского Матфей — человек, Марк — орел, Лука — телец, Иоанн — лев.

У Блаженного Иеронима: Матфей — человек, Марк — лев, Лука — телец, Иоанн — орел. Такие заключения соотнесены со служением Евангелистов. Различные толкования принципиально связаны с идеей Боговоплощения. Например, Григорий Двоеслов дает такое объяснение: Спаситель воплотился (Человек), принес себя в жертву (Телец), расторгнул узы смерти (Лев) и вознесся на небо (Орел). Сафроний, патриарх Иерусалимский, дает несколько иной вывод: Лев — сила и начальство Иисуса Христа; Телец — священническое служение Иисуса Христа; Человек — явление во плоти; Орел — исходящая сила Святого Духа.

Отсюда представляется логичным вывод о присутствии персонификации как приема, выражающего умозрительные категории.

СЮЖЕТ «СОШЕСТВИЕ ВО АД»

Этот важнейший из сюжетов годового цикла двенадцатых праздников имеет многочисленные иконографические решения, сохраняя в основе своей ярусное, многоуровневое построение. В символическом арсенале данной иконы встречается, например, персонификация ада и «души Иуды». Для нас же примечательно наличие в изводе персонификации добродетелей в виде ангельском, а также грехов в виде падших ангелов. Такое решение объясняется своей максимальной наглядностью для зрителя. Величина их относительно друг друга, пропорции, лики и характер деятельности единообразны. Персонифицирование здесь происходит путем надписания персонажей.

Отдельно же стоит упомянуть, что изображение грехов в виде падших ангелов — достаточно древняя и устоявшаяся традиция в церковном искусстве. Однако подробно рассмотреть эту иконографию нужно в специальной статье.

Персонификация является в иконе привычным изобразительным приемом — художественным истолкованием, позволяющим точнее и ярче передать трансцендентный смысл происходящего.

Такое усвоение иконописью античной сакральной символики открывает перед нами большую ценность «культурного слоя», большую глубину сакрального смысла иконы, вневременной характер описываемого в ней действия. «Поэтому содержание иконы никогда не может считаться исчерпанным, поэтому в Церкви вполне закономерен процесс некоторой соборной эволюции выразительных средств одного извода и появление новых икон» [2, 94]. Принцип символа, применяемый в иконописи,

очищает образ, возвышает его. Античное искусство, существовавшее в момент формирования христианской иконографии и присутствующее по сей день в иконописи, столь же несомненно было коренным образом преобразено высшей антиномичной идеей Боговоплощения, воцерковлено идеей умозрительной «видимости невидимого».

Все перечисленные выше примеры проясняют единый принцип олицетворения и антропоморфизма форм или понятий. Он, несомненно, присущ и эллинистической традиции. Однако в церковной живописи с самых ранних пор наблюдается сознательный отказ от приземленного, «бытового» употребления этого приема, что делает персонажи не простыми аллегориями, а символами, восходящими в область догматического богословия и оставляющими им античную изящность. Подобные достижения выдают высокое мастерство композиторов и мыслителей, а сами произведения наполнены не только большим повествовательным смыслом, но и историческим, эстетическим и церковно-мистическим содержанием, сохраняющим теологическую целостность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Архимандрит Алипий, Архимандрит Исайя.* Догматическое богословие: курс лекций. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2000. 288 с.
2. *Бычков В. В.* Феномен иконы. М. : Ладомир. 2012. 631 с.
3. *Вейдле В. В.* Умирание искусства. СПб. : Аксиома, Мифрил, 1996. 336 с.
4. *Диакон Андрей Кураев.* Школьное богословие. Нижний Новгород : Светлояр, 2000. 372 с.
5. *Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное Дионисием Фурноаграфотом, 1701–1755 год / Пер.: еп. Порфирий (Успенский).* М. : Издательство Свято-Владимирского Братства, 1993. 238 с.
6. *Книга премудрости.* СПб. : Православное издательство «Церковь и Флот», 2014. 512 с.
7. *Ковалева И. И.* К вопросу о парных персонализациях в греческой мифологии // Вестник древней истории. М. : Наука, 2007. № 1. 208 с.
8. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М. : Искусство, 1992. Кн. 1. 656 с.
9. *Лосский В. Н., Успенский Л. А.* Смысл икон. М. : Эксмо, 2014. 336 с.
10. *Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II.* М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». Т. 22, 2009. 752 с.
11. *Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II.* М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». Т. 2, 2001. 720 с.
12. *Преподобный Иоанн Дамаскин.* Точное изложение Православной веры. М. : Издательство Сретенского монастыря, 2003. 135 с.
13. *Святитель Григорий Нисский.* Избранные творения. М. : Издательство Сретенского монастыря, 2014. 384 с.
14. *Святитель Димитрий Ростовский.* Жития святых : в 12 т. Т. 5. М. : Эксмо, 2016. 570 с.
15. *Стрижев А. Н.* Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология. М. : Паломник, 2002. 463 с.
16. *Флоренский П. А.* Иконостас. М. : Азбука, 2014. 224 с.

REFERENCES

1. *Arkhimandrit Alipii, Arkhimandrit Isaiya.* Dogmaticeskoe bogoslovie: kurs lektzii [Dogmatic theology. Course of lectures]. Holy Trinity-St. Sergius Lavra, 2000. 288 p. (In Russian)
2. *Bychkov V. V.* Fenomen ikony [The Phenomenon of the icon]. Moscow : Ladomir, 2012. 631 p. (In Russian)
3. *Veidle V. V.* Umiranje iskusstva [Dying art]. St. Petersburg : Axiom, Mithril, 1996. 336 p. (In Russian)
4. *Diakon Andrei Kuraev.* Shkol'noe bogoslovie [School theology]. Nizhny Novgorod : Svetloyar, 2000. 372 p. (In Russian)
5. *Erminiya, ili nastavlenie v zhivopisnom iskusstve, sostavlennoe Dionisiem Furnoagrafiotom, 1701–1755 god* [Erminia or instruction in the beautiful art drawn up by Dionisij Furnoagrafiot, 1701–1755 year]. Moscow : Publishing House of The Holy Vladimir Brotherhood, 1993. 238 p. (In Russian)
6. *Kniga premudrosti* [The Book of Wisdom]. St. Petersburg : Publishing House of the Orthodox «Church and Fleet», 2014. 512 p. (In Russian)
7. *Kovaleva I. I.* K voprosu o parnykh personifikatsiyakh v grecheskoi mifologii [On the issue of paired personifications in Greek mythology]. *Vestnik drevnei istorii* [Bulletin of ancient history]. Moscow : Science, 2007, no. 1. 208 p. (In Russian)
8. *Losev A. F.* History of antique aesthetics. The results of millennial development. Moscow : Art. Vol. 1, 1992. 656 p. (In Russian)
9. *Losskii V. N., Uspenskii L. A.* Smysl ikon [The Meaning of icons]. Moscow : Eksmo, 2014. 336 p. (In Russian)
10. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox encyclopedia]. Patriarkh Moskovskiy i vseya Rusi Aleksy II (Ed.). Moscow : The Church scientific center «Orthodox encyclopedia», vol. 22, 2009. 752 p. (In Russian)
11. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox encyclopedia]. Patriarkh Moskovskiy i vseya Rusi Alek-

sy II (Ed.). Moscow : The Church scientific center «Orthodox encyclopedia», vol. 2, 2001. 720 p. (In Russian)

12. Prepodobnyi Ioann Damaskin. Tochnoe izlozhenie Pravoslavnoi very [The Saint John Damaskin. The exact presentation of the Orthodox faith]. Moscow : Publishing House of Sretensky monastery, 2003. 135 p. (In Russian)

13. Svyatitel' Grigorii Nisskii. Izbrannye tvoreniya [Selected creations]. Moscow : Publishing House of Sretensky monastery, 2014. 384 p. (In Russian)

14. Svyatitel' Dimitrii Rostovskii. Zhitiya svyatykh [The lives of the saints: in 12 vol.]. Moscow : Eksmo, vol. 5, 2016. 570 p. (In Russian)

15. Strizhev A. N. Bogoslovie obraza. Ikona i ikonopistsy: antologiya [The theology of the image. Icon and icon painters: anthology]. Moscow : Palomnik, 2002. 463 p. (In Russian)

16. Florenskii P. A. Ikonostas [Iconostasis]. Moscow : Azbuka, 2014. 224 p.

Н. К. Самойлова

ТЕМБРОВЫЕ НОВАЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ

XXI век внес свои коррективы в отношения камерно-ансамблевого исполнительства и современного сообщества. В культуре ансамблов возникают новые тенденции, характеризующие жизнь жанра. Еще в музыке XX столетия стилевая полифония ансамблей с фортепиано особенно проявилась. Здесь, с одной стороны, наблюдается дальнейшее развитие принципов классического искусства, а с другой — параллельно идут радикальные преобразования, отрицающие апробированные временем жанровые и тембровые каноны. Однако в любом случае ключевым фактором становится композиторская трактовка жанра, где также возникает вопрос о стиле и экспериментирование находит благодатную почву в контексте индивидуального стиля композитора.

В музыке XXI столетия камерность по-прежнему остается в числе важных составляющих общестилевых музыкальных процессов. В силу этого она активно воздействует на обновление самого феномена звукового образа ансамбля с участием фортепиано. Именно в таком конгломерате инструментов тембровая сфера легко, гибко и подвижно трансформируется. Существенно и то, что область камерной музыки завершившегося столетия значительно расширилась за счет интенсивного развития самих жанров, прежде менее востребованных композиторами. Позитивным оказался и стилевой взаимообмен как внутри жанров ансамблевой музыки (дуэт, трио, квартет, квинтет), так и в других камерных сферах с большим числом

участников. В тембровом плане все большую роль в ансамблях начинают играть новые принципы звукоизвлечения на разных инструментах, что повлияло на их репертуар.

В XXI веке стало очевидным, что имеют место как развитие, так и отход от классического состава, связанные с поиском новых тембровых сочетаний. Нередки случаи, когда тембр становится доминирующим средством выразительности, а его поиск в области тембра — заданной самоцелью. Причем происходит это не только как следствие увлеченности композиторов другим звуковым полем, например, электронной музыкой. Это отмечает С. Слонимский в статье «Третий авангард и пути музыки»: «Нынешнее ультрасонорное направление — это новейший “третий авангард”. В некоторой мере мы вновь находимся в самом начале музыкальной истории, у ее истоков — его величество тембр вновь правит бал... Но это тембр, индустриально оснащенный, инструментально и компьютерно сверхвооруженный. Это уже не наивная природа, а ее технически рафинированный “ультра-тембровый супер комплекс”» [10, 3].

Подтвердим эти наблюдения обращением к судьбе такого жанра, как фортепианный квартет в последние столетия. При определенном тембровом составе жанр сохранил свою независимость композиторской востребованности. Известно, что фортепианный квартет не изобретение завершившегося столетия. Время его зарождения в европейской музыке (появление ранних образцов) — первая четверть XIX века.

Именно тогда данный состав квартета, сочетавший фортепиано и три струнных голоса, закрепился как особая жанровая разновидность.

В России фортепианный квартет, как бы несколько запоздав с рождением, уже к началу XX столетия обрел полноправное гражданство в ряду других явлений камерно-инструментального исполнительства, став важным руслом его европейского развития. За сравнительно недолгий период русский фортепианный квартет проявил себя как яркое явление в мировой истории жанра. Его становлению не предшествовали периоды борений, связанные в западноевропейской музыке XVII–XVIII веков с поисками классической формы ансамбля, принципов взаимоотношений инструментов. Зародившийся жанр принял классический прототип как некую органичную для себя данность и при этом изначально заявил о своей романтической природе. Интегрировав ценнейший опыт венских классиков, русский фортепианный квартет с новой образностью адаптировал черты и русской художественной ментальности, и отечественного фольклора, и то, что было важно для трех струнных голосов.

Отсюда становится ясно, почему структура содержания отечественных фортепианных квартетов оказалась как бы целиком погруженной в сферу лирики с характерным для нее комплексом субъективных переживаний. Последнее, естественно, не привело к сужению идейной образности жанра.

На рубеже XIX–XX веков в отечественной музыке отношение к жанру квартета, прежде всего струнного, и у композиторов, и у исполнителей было неоднозначным. Так, П. Чайковский, будучи автором большого количества сочинений различных жанров, ни разу не обратился к фортепианному квартету. Наоборот, высказывания композитора свидетельствуют, что долгое время он был в стане противников ансамблевой музыки¹. Тем не менее некоторые факты все-таки указывают на тяготение мастера к камерному жанру. Так, во второй части Второго фортепианного концерта «тембровый план композитора восходит к идее тройного солирования, где кроме рояля на функции премьеров выдвигаются виолончель и особенно скрипка» [6, 367]. Подобное обращение

к камерности отмечают и исследователи: «...не предвестие ли это траурного трио для скрипки, виолончели и фортепиано, которое Чайковский посвятит в 1882 году “памяти великого художника” — Николая Григорьевича Рубинштейна?» [7]. Примечательно, что данный ансамблевый цикл оказал существенное влияние на дальнейшее развитие камерно-инструментального жанра, и как отмечает Т. Гайдамович, «масштабность концепции, подлинный симфонизм, сочетание философской глубины содержания с демократичностью воплощения — вот те основные моменты, наличие которых после трио Чайковского станет почти обязательным для сочинений подобного рода» [3, 137].

Существует и ряд других невыясненных вопросов. В частности, «почему именно девятнадцатилетнему С. Танееву, еще не завершившему обучение в Московской консерватории, Чайковский поручил корректорскую работу по изданию Первого фортепианного концерта (op. 23), а имя Танеева было выставлено Чайковским (до февраля 1875 года) в первоначальном посвящении на автографе партитуры концерта» [2, 7]? Не оказало ли тяготение его ученика к камерному жанру определенное влияние на самого Чайковского? Известно, что для Танеева камерная музыка была одной из наиболее весомых сфер композиторского творчества. И как пишет М. С. Скребкова-Филатова, «можно ли представить себе русскую камерную музыку второй половины XIX — начала XX века без имени Сергея Ивановича Танеева?» [9, 315]. Это созвучно заключению другого современного исследователя: «В начале XX века он (Танеев. — Н. С.) стал центральной фигурой в нравственном и профессиональном плане для музыкальных кругов старой столицы. И практически возглавил московскую композиторскую школу» [4, 150].

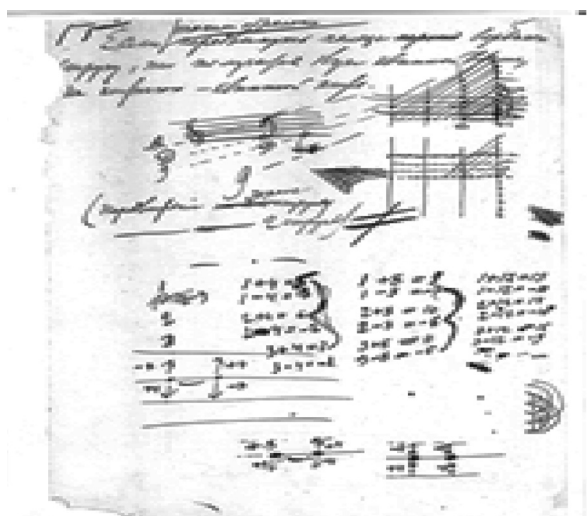
Инструментальному ансамблю, как существенной магистрали, Танеев отдавал много творческих помыслов. Сам совокупный объем созданного им в данной сфере уникален для русского мастера XIX — начала XX века. Композитор определил ее для себя ведущей, где разведывал и осваивал на отечественной почве разные жанровые ветви. Прав был Б. Асафьев, утверждая, что именно в творчестве Танеева «...русская камерная инструментальная музыка окончательно перешла из стадии отдельных художественно более или менее удачных произведений, а также из области ансамблей, рожденных салонным музицированием, в сферу высшего музыкального сознания» [1, 222]. Отсюда и внушительный итог, и коренные черты мышления композитора.

¹ Говоря, например, о фортепианном трио, он в частности писал в одном из писем к фон Мекк: «Дело в том, что по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинации фортепиано со скрипкой и виолончелем solo. Эти звучности кажутся мне взаимно отталкивающими друг друга...» [3, 131]

Русский национальный стиль предстает в камерно-инструментальных произведениях Танеева в ярко выраженном индивидуализированном варианте, откристилизовавшимся на базе типичных образно-выразительных приемов, характерных для русской психологизированной драматургии, которые проявлялись в творениях П. Чайковского и А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, С. Рахманинова, Н. Метнера и Н. Мясковского. Ансамблевое творчество композитора обогащает представления о русском национальном музыкальном характере и стиле. Понимание Танеевым национального в музыке, как считает Г. Лукина, определяется следующим: «национальное — вовсе не воссоздание видимых явлений русской жизни, тех или иных особенностей русского характера и не цитирование народных музыкальных тем... Своей главной задачей (Танеев. — Н. С.) полагал выявлять “певческое начало” как атрибут национального сознания в любой форме...» [6, 3]

Отметим наличие важных свидетельств деятельности Танеева в сфере камерного инструментализма. В архивах сохранились ранее не публиковавшиеся рукописи². Они демонстрируют серьезный интерес композитора к разным тембровым возможностям соотношения струнных и клавишных инструментов. Работая над этой проблемой, Танеев изучал тексты классических сочинений и выписывал из них наиболее интересные фигурационные компоненты фактуры.

Нотный пример 1
С. Танеев. Аппликатура скрипки
(фрагмент рукописи)



² Материалы фонда С. И. Танеева Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). «Аппликатура скрипки» и «Скрипка и фортепианная партия».

Этап аналитической подготовки позволил ансамблевым сочинениям композитора не просто резонировать стилевым веяниям времени (поиск средств технического и фактурного перевооружения музыкальных текстов), но и поднять ансамбли с участием фортепиано на уровень глубоких философских обобщений.

В камерном творчестве Танеев постоянно соприкасался с другими жанрами. Так, вслед за квартетами, использующими струнные голоса для максимального содержания, последовало освоение композитором других ансамблевых форм, адаптирующих концепции монументальных жанров. Эту тенденцию доказывает становится последовательное создание струнных квинтетов и фортепианного квартета. По наблюдениям современников, тогда «монументальный стиль еще не был свойствен русскому музыкальному сознанию» [8, 26]. Танеев же, монументализируя, шел как бы вразрез с общим направлением развития отечественной камерной музыки, более ориентированной на изобразительность, красочность и сжатость форм. Позже в камерно-ансамблевых циклах мастера получают выражение все основные художественные идеи и образные сферы, свойственные его симфоническому, кантатному и оперному творчеству: глубокие раздумья, драматизм и душевный героизм, которые ранее в русской музыке были прерогативой оперы, симфоний.

Так, тематизм драматического плана можно встретить в первых частях симфонии *c-moll* и фортепианного квартета *E-dur*.

Нотный пример 2
С. Танеев. Симфония *c-moll*



Нотный пример 3
С. Танеев. Фортепианный квартет *E-dur*



На рубеже XIX–XX веков параллельно с камерным творчеством Танеева разворачивается деятельность в сфере ансамблей струнных с фортепиано других русских композиторов, в числе которых М. Ипполитов-Иванов, В. Золотарев, В. Зеленский и Г. Катуар. Большинство текстов созданных ими фортепианных кватретов демонстрируют четко обозначенные нормативные признаки жанра. В частности, авторы неуклонно следуют закономерностям структуры сонатно-симфонического цикла, а также закрепляют типичные соотношения инструментальных партий. Устанавливаются и другие стилевые параметры, по которым в минувшем столетии развивался фортепианный кватрет.

Интерес композиторов XX века к рассматриваемому жанру возникает относительно регулярно. Само же развитие кватрета происходит в контексте авторского индивидуального стилистического прочтения жанра. Рождаются такие разные по стилю сочинения, как фортепианный кватрет В. Денбского (1942) и Соната-фантазия для фортепианного кватрета М. Гнесина (1945), фортепианные кватреты М. Тица (1954) и В. Ширинского (1965).

Определить основные направления этапов развития жанра позволяет методология М. Арановского, рассматривающая эволюцию инструментальной музыки как триаду: сохранение канонических принципов жанра — обновление в рамках канона — и его новая жизнь вне канона.

При этом оказывается, что стилевое развитие фортепианного кватрета в XIX и XX веках резонирует общим эволюционным процессам в инструментальной музыке этих столетий. Начальный период развития изучаемого жанра в отечественной музыке практически относится к концу XIX века и охватывает первые два десятилетия XX века. Например, созданный на этом этапе кватретный опус М. Ипполитова-Иванова (1893) демонстрирует прямую связь с канонами жанра, где стилевой абрис фортепианного кватрета Г. Катуара (1916) в целом вполне каноничен.

Вместе с тем о наличии в данном сочинении некоторых новых черт говорит, например, последовательное проведение принципа монотематизма. Наряду с этим особенности формообразования камерной композиции, где замысел конструктивно, с точки зрения цикла, может быть определен как форма, «размываемая» от части к части, позволяют рассматривать фортепианный кватрет Г. Катуара как веху на пути обновления жанра.

Ближе к середине XX столетия происходит обновление жанра в рамках канона, например в кватрете В. Денбского (1942) и в Сонате-фан-

Нотный пример 4
Г. Катуар. Фортепианный кватрет *a-moll*,
I часть (фрагмент рукописи)



тазии М. Гнесина (1945). В последней композиции подчеркивается известную свободу формы, уточнив название произведения — соната-фантазия для фортепианного кватрета. Кроме того в обеих партитурах также имеет место некоторая новация в гармоническом, слышании и в ритмической структуре. Классический состав кватрета (струнное трио и фортепиано) сохраняется во всех названных сочинениях, созданных в первой половине XX века.

В группе камерных композиций последней трети XX века видны наиболее радикальные преобразования жанра. Оригинальные тембровые составы использовались в ансамблях С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке. Лишь последний использовал традиционный состав ансамбля — три струнных и фортепиано. Иначе подошли к творческому решению Губайдулина и Денисов.

Оба мастера создали ансамбль для четырех инструментов, выйдя прежде всего за рамки тембрового канона. Так, «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» Губайдулиной (1971) представляет собой текст, резонирующий такому важному фактору, как концертная функция ударных инструментов, ставшая особо весомой в музыке XX столетия. Пьеса написана для исполнителя на ударных инструментах Марка Пекарского и пианиста Бориса Бермана. Основу ее фоносферы составляет музыка тембров, где объедине-

ны европейский чембало, три восточные и помпейские ударные тембры — китайские тарелки, чанг, бьянь-джунь. Автор «Музыки» стремился к тембровому равновесию всех участников. Обе части сочинения реализованы как контрастно-симметричное движение вверх (первая часть) и вниз (вторая часть). Текст квартета включает две характерные аллюзии: на вальс Шопена *cis-moll* (у бьянь-джуна и помпейской тарелки), фуги *g-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (у чанга).

На пути преобразования квартета оказалось и «предложение» от Э. Денисова, который создал программное сочинение «Боль и тишина» на стихи О. Мандельштама (1979). В звуковую среду квартетной композиции вовлечены голос и вербальный ряд. Создан также необычный тембровый синтез: меццо-сопрано, кларнет, альт и фортепиано. Подобный состав представляет собой пример индивидуального тембрового решения, избранного специально для данной партитуры. Близкие тенденции наблюдаются и в квартете для сопрано, флейты, альты и арфы на стихи Гете «Горные вершины» («*Über allen Gipfel nist Ruh...*») Ф. Дружинина (1994).

Вместе с тем именно в XX веке композиторы избирают доминирующей идею не только зримого сопоставления, но и противопоставления тембров. Так, в фортепианном квартете А. Шнитке почти в равной степени представлены обе темброво-звуковые идеи — единение и противопоставление, причем особая роль отведена клавишному инструменту как лидеру, нередко выполняющему роль оркестра.

Нотный пример 5
А. Шнитке. Фортепианный квартет



В этой ансамблевой композиции воплощена тембровая идея, которая нередко фортепиано и струнные трактует антагонистически. Именно такая тембровая детерминированность позволила композитору предельно драматизировать замысел, в котором стержнем является идея конфликта личности и всего окружающего.

Следует также учитывать, что пианизм XX века не столько культивировал кантиленность, сколько воплощал ударность либо вос-

Нотный пример 6
А. Шнитке. Фортепианный квартет



производил шумовые и звоновые эффекты (удары по крышке или корпусу рояля, кластерные удары по клавиатуре, удары по струнам пальцами, молоточками и пр.).

Подчеркнем еще одну примечательную тенденцию: камерно-инструментальный ансамбль к началу минувшего столетия оказался достаточно подготовленным к звуковому воплощению новых смысловых и технологических направлений. Ансамбли практически были вовлечены в процесс освоения всех стилевых инноваций эпохи. В силу этого в начале XX века жанр заметно выдвинулся на музыкальной авансцене. Именно в этот период закладывался фундамент его стилевого и репертуарного изобилия, наблюдаемого в наши дни.

Причиной этому послужило многообразие стилевых направлений, тенденция свободной трактовки ансамбля и сильнейшее тяготение к самым разнообразным инструментальным комбинациям. К тому же явственно возросла роль детализированного тембрового письма.

Описанные явления имели место не только (а порой и не столько) в отечественном ансамблевом творчестве, но прежде всего в мировой камерной музыке первой трети XX столетия, когда стилевые тенденции были особенно многоликими — от классических нормативов до разных форм экспериментирования. Целый ряд камерных произведений той поры отличает тяготение к объективному, светлому и позитивному видению мира и человека, что выражалось в уравновешенности форм и проясненной лексике³. Субъективно-романтическая специфика заявляла о себе изредка, что порой отражалось в эксклюзивно-тенденциозных заголовках, в их числе — «Случайности» (для фортепианного

³ Таковы, в частности, Две интерлюдии для флейты, скрипки и фортепиано Ж. Ибера, «Утренняя серенада» для фортепиано и 18 инструментов Ф. Пуленка (1929), «Пастушьи песни» для фортепианного трио Б. Мартина (1940), Пастораль для флейты, скрипки и фортепиано Х. Андрессена (1956), Первый фортепианный квинтет Г. Бацевич (1952).

квартета) Ф. Шмитта (1939). Аналогичный настрой был в квинтетах «31 мгновение» (для деревянных духовых, челесты, ксилофона, ударных и фортепиано) П. Арма (1951), «14 способов описания дождя» (флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано) У. Эйслера (1941).

Отметим, что развитие отечественной камерно-инструментальной музыки во второй половине XX века имеет глубинные связи с процессами, происходившими в зарубежном ансамблевом искусстве. Так, в русской музыке подобная тенденция резонирует уже ранее упоминавшемуся сочинению Э. Денисова «Боль и тишина» (1979), а также Ю. Каспарова «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1991), В. Тарнопольского «Сцены из действительной жизни» для сопрано, флейты, валторны и фортепиано (1995).

Другое направление представляют камерные композиции, относящиеся к раннему авангарду, в качестве примера приведем квартет для скрипки, кларнета, тенора-саксофона и фортепиано А. Веберна (1980).

Область камерно-инструментального творчества приобрела много особых черт в движении от романтической образности к множественности стилистических проявлений современности. Сочинения для струнных с фортепиано прошли через разные фазы эволюции. Это сказалось в наличии на разных уровнях в структуре композиций содержательности, инструментально-тембровых решений, переосмыслении функциональной роли инструментов-партнеров, стабильных и мобильных черт.

В современной композиторской практике востребованность жанра очевидна. В частности, именно в первое десятилетие XXI века возникли квартетные ансамбли с участием фортепиано, родившиеся в стенах крупных учебных заведений: фортепианный квартет музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова, аналогичные студенческие ансамбли Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского: фортепианный квартет *Credo* и квартеты *Anno Domini*, *Dolce-квартет*, квартет *Bagatelle* и *Sonore*.

В текущем столетии интерес композиторов-пианистов к ансамблевому концертному со струнными не нуждается в комментариях. Так, московский пианист-композитор Н. Мдоянц сочинил фортепианный квартет (2009) специально для *Credo*-квартета. Сочинение имеет три разнохарактерные части с привычными темповыми контрастами и образует цикл, характерный для камерной музыки.

Русский фортепианный квартет — не только прошлое, но и составная часть сегодняшней панорамы камерных жанров. Настоящим свидетельством его постоянного обновления являются партитуры современных композиторов и интерпретаторов⁴. Лауреаты Международного конкурса памяти А. Шнитке и С. Рихтера молодые композиторы А. Бесоногов и А. Петайкин (2015) обратились к жанру фортепианного квартета именно классического состава.

Как видим, новейшая генерация ансамблей с участием фортепиано — как стабильных по тембровому представительству, так и допускающих варианты тембровых сочетаний — свидетельствует о большом художественном потенциале данной жанровой ветви, доказавшей всем ходом своего исторического развития неисчерпаемые возможности этой сферы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Вайдман П. С. И. Танеев и П. И. Чайковский: из истории взаимоотношений // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти. М.: Издательство «Научная библиотека». 2015. С. 7–24.
3. Гайдамович Т. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. М., 1993. 263 с.
4. Грачев В. Танеев А. — Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти. М.: Издательство «Научная библиотека». 2015. С. 148–159.
5. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. 537 с.
6. Лукина Г. Творчество С. И. Танеева в свете русской духовной традиции: монография. М.: Издательство «Композитор», 2015. 364 с.
7. Райскин И. URL: HTTP // WWW.MARIIN SKY.RU/PLAYBILL/PLAYBILL/2015/5/1/3_2000 (дата обращения: 06.04.2018)
8. Сабанеев Л. Воспоминания о Танееве. М.: Классика XXI, 2003. 196 с.

⁴ Софронов Ф. «Картины-настроения» для фортепианного квартета (2005), Карманов П. «Cambridge music» для фортепианного квартета (2008), Жуков С. «Vision» — версия для флейты и фортепианного трио (2009), Ахунов С. Фортепианный квартет «Сны Ван Гога» (2011), Зобнин А. Квартет для флейты, кларнета, фагота и фортепиано (2011), Хрущева Н. «Много шума из ярости» для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано (2013).

9. Скребкова-Филатова М. Танеев полифонист и романтик // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: сборник статей к 100-летию со дня смерти. М. : Издательство «Научная библиотека», 2015. С. 315–324.

10. Слонимский С. Третий авангард // Играем с начала. 2014. № 9. С. 2–3.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian music of the 19th and early 20th centuries]. (2 ed.) Leningrad : Music, 1979. 344 p. (In Russian)

2. Vaidman P. S. I. Taneyev and P. I. Tchaikovsky: from the history of relationships. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva. 1915–2015 : sbornik statei k 100-letiyu so dnya smerti [In memory of Sergei Ivanovich Taneyev. 1915–2015: collection of articles for the 100th anniversary of the death]*. Moscow : Scientific Library Publishing House, 2015, pp. 7–24. (In Russian)

3. Gaidamovich T. Russkoe fortepiannoe trio: istoriya zhanra. Voprosy interpretatsii [Russian piano trio: the history of the genre. Questions of interpretation]. Moscow, 1993. 263 p. (In Russian)

4. Grachev V. Taneyev A. — Pärt and V. Martynov: the line of prophecy in the musical culture of the Fatherland. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva. 1915–2015 : sbornik statei k 100-letiyu so dnya smerti [In memory of Sergei Ivanovich Taneyev. 1915–2015: collection of ar-*

ticles for the 100th anniversary of the death]. Moscow : Scientific Library Publishing House, 2015, pp. 148–159. (In Russian)

5. Dolinskaya E. Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke XX sto-letiya: Issledovatel'skie ocherki [Piano concert in Russian music of the XX century: Research essays]. Moscow : Publishing House «Composer», 2005. 537 p. (In Russian)

6. Lukina G. Tvorchestvo S. I. Taneeva v svete russkoi dukhovnoi traditsii: Monografiya [Creativity S. I. Taneyev in the light of the Russian spiritual tradition: Monograph]. Moscow : Publishing House «Composer», 2015. 364 p. (In Russian)

7. Raiskin I. Available at: http://WWW.MARIINSKY.RU/PLAYBILL/PLAYBILL/2015/5/1/3_2000 (accessed: 06.04.2018) (In Russian)

8. Sabaneev L. Vospominaniya o Taneeve [Memoirs about Taneyev]. Moscow : Classics – XXI, 2003. 196 p. (In Russian)

9. Skrebkova-Filatova M. Taneyev – polyphonist and romanticist. *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva. 1915–2015: sbornik statei k 100-letiyu so dnya smerti [In memory of Sergei Ivanovich Taneyev. 1915–2015: collection of articles for the 100th anniversary of the death]*. Moscow : Scientific Library Publishing House, 2015, pp. 315–324. (In Russian)

10. Slonimskii S. The third avantgarde. *Igraem s nachala [We play from the beginning]*. 2014, no. 9, pp. 2–3. (In Russian)



В. В. Красов

ХОРОВОЙ ВОКАЛИЗ В БАЛЕТАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Развитие музыкального искусства тесно связано с эволюцией понимания одного из важнейших свойств звука и выразительного средства — тембра. В зависимости от стилевых установок эпох менялось тембральное мышление и актуализировалось «историческое “движение” тембра» (А. Ф. Лосев). Так, XX век ознаменован поисками новых тембровых возможностей отдельных инструментов и звуковой красочности в необычных тембровых микстах. В отечественной культуре этот процесс стремительно охватил инструментальную музыку, однако, осуществляя поиски в сфере тембровой выразительности, композиторы заметили, что голос — «инструмент», наполненный живым дыханием, обладая широким спектром речевых артикуляционных градаций, а также различными манерами пения, вмещает большой потенциал оттенков тембра.

Важно отметить, что тембр хора имеет принципиальные отличия от тембра одного голоса или ансамбля солистов. Богатый и многообразный в своих выразительных качествах голос солиста способен с неповторимой личностной, индивидуальной интонацией воплотить многие грани музыкального образа. Но только в хоровом звучании, где голоса и мысли всех исполнителей, стремясь к единой цели и преодолевая индивидуальное, вызревает содержание иного уровня — соборность, духовная близость. Возможно, эти качества исторически предопределили приоритет установления главенствующего звучания хора *a cappella* на Руси. Хоровой тембр актуален в России и сейчас, доказательство тому — неиссякаемый потенциал хорового звучания в творчестве современных композиторов [2, 23].

За счет усиления роли хора появляются жанровые миксты — хоровая опера («Боярыня

Морозова» Р. Щедрина), хоровая симфония-действо («Перезвоны» В. Гаврилина) и др.¹ Особую роль начинают играть хоровые вокализы, так как именно в них за счет исключения поэтического слова внимание сосредоточено на тембре человеческих голосов. Хоровые вокализы проникают практически во все жанры музыкального искусства — от хоровой миниатюры до симфонии и сценических жанров.

Безусловно, присутствие хора в опере удивительно в силу вокальной природы данного жанра, однако хоровые вокализы здесь нечасты. Вероятно, это происходит потому, что текстовая сторона оперной драматургии чрезвычайно активна, а хор, поющий без слов, «затеряется» в фактуре оркестра и солистов². Что же касается балета, то внедрение в него хорового звучания — явление, ранее достаточно редкое, все чаще встре-

¹ См. об этом: *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : Сб. статей. Вып. 6. М., 1987. С. 5–45; *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке М. : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

² Пожалуй, рождение многоголосного хорового вокализа было связано в первую очередь с развитием оперного жанра, где многоголосные вокализы являлись одним из средств для создания художественного образа, зачастую для персонификации хорового звучания. Подробнее об этом: *Долинская Е. Б.* Еще раз о театральности у Прокофьева / Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры : Сб. научных статей и материалов. Вып. 5 / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М., 1993. С. 192–221; *Долинская Е. Б.* О русской музыке XX века (60-е — 90-е годы). М. : Композитор, 2003. 128 с.; Шостаковичу посвящается / Сб. статей к 100-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Е. Долинская. М., 2007. 488 с.

чается в отечественной и мировой культуре³. Заостряя внимание как на семантической, так и на тембровой стороне хоровых голосов, проследим использование хорового вокализа в балете.

Хор в балете — явление уникальное и универсальное. Композиторы по-разному трактуют хоровую звучность. Вокализ в балетах, на наш взгляд, проявляется на двух уровнях:

Локально — применение хорового вокализа осуществляется на небольшом фрагменте музыкального произведения, не влияя на жанровые признаки. В этом случае хор трактуется композитором как своего рода макротембр симфонического оркестра (тогда хор исполняет свою партию на гласный или гласные звуки либо закрытым ртом). К этой группе балетов с хором относятся «Щелкунчик» П. Чайковского, «Спартак» А. Хачатуряна, «Икар» С. Слонимского, «Берег надежды» и «Сотворение мира» А. Петрова.

Глобально — применение хорового вокализа осуществляется перманентно, масштабно. В этом случае композитор подчеркивает вокальную природу хора, поручая исполнить свою партию на слоги (и даже изложить слово!)⁴, расширяя жанровые признаки балета, придавая ему черты кантатно-ораториального жанра и трансформируя балет в полижанровое явление, что приводит к рождению новых жанровых микстов. Например, балет-кантата «Желтый звук» А. Шнитке, вокально-хореографическая симфония «Ярославна» Б. Тищенко, балет-пассионы «Андрей Рублев» В. Кикты, балет-мистерия «Пер Гюнт» А. Шнитке⁵.

Проследим данные тенденции на конкретных музыкальных примерах.

³ 15 марта 2011 года в Михайловском театре оперы и балета состоялась мировая премьера балета *Nunc Dimittis* испанского хореографа Начо Дуато (дирижер Педро Алькальде). В музыкальной партитуре — фрагмент Берлинской мессы Пярта, молитва «Благодарение Господу» и точный текст Всенощной. Колокольную музыку написал Давид Азагра. Получилась мистерия, в которой балет, хор и колокола стали символом Святой Троицы.

⁴ Вспомним балет Б. Асафьева «Пламя Парижа» (премьера состоялась в 1932 году), где хор исполняет с текстом знаменитые песни эпохи Великой Французской революции — «*Ca ira*», «Марсельезу» и «Карманьолу». В 1974 году на сцене Ленинградского академического малого оперного театра (МАЛЕГОТ) был поставлен балет «Ярославна» Б. Тищенко, который позднее сравнивали с эпико-драматической хореосимфонией (М. Бялик).

⁵ Тема взаимовлияния хоровых жанров и балета, имеющая весьма обширный вектор исследования, выходит за рамки данной статьи и требует отдельного рассмотрения.

Впервые хоровой вокализ как краска звучания симфонического оркестра появляется в русской музыке в балете П. Чайковского «Щелкунчик» (1892). В «Вальсе снежных хлопьев» тембр хора детских голосов создает ощущение сказочной феерии. Сравнивая с ранее написанными вальсами в балетах П. Чайковского, отметим, что композитор находит новые средства выразительности и драматургического развития, новые краски. «Вальс снежных хлопьев» наделен удивительным взаимопроникновением изобразительного и выразительного начал, завораживающей неподвижностью и одновременно динамикой падающего снега. Гармония всех средств музыкальной выразительности подчинена симфоническим законам развития. Основной эффект трио — хор мальчиков, поющих за сценой без слов на гласную *a*. Несмотря на применение мажорного лада (тональность трио *G-dur*) хоровой тембр усиливает холодноватый, призрачный, фантастический характер вальса. Сначала детские голоса в трио звучат на фоне арф, колокольчиков и скрипок *divisi*, затем присоединяются медные инструменты. Таким образом, П. Чайковский расширяет состав симфонического оркестра за счет применения макротембра — детского хора мальчиков.

В балете А. Хачатуряна «Спартак» хор используется трижды. Композитор поручает ему различные драматургические функции. В первом номере «Торжество Рима» и во время боев гладиаторов (третья картина «Цирк», № 7 «Вступление») хор передает реакцию возбужденных зрителей, а в финале балета (Реквием) он гармонично дополняет скорбную музыку, придавая ей особую теплоту и проникновенность.

Как и в других сочинениях Хачатуряна, музыка «Спартака» поражает богатством оркестровых красок. Кажется, нет предела фантазии и изобретательности композитора в использовании богатейшей оркестровой и хоровой палитры. В эпизоде кровавого зрелища в цирке на фоне низких струнных, ударных и фортепиано слышится звучание мужских голосов хора за закрытым занавесом. В их мелодической линии — «взмывающие» вверх короткие секстовые интонации на гласный *a*, поднимающиеся по полутонам вверх и сопровождающиеся стремительным *crescendo*, словно нарастают гул и волнообразное движение многочисленной толпы. Через несколько тактов к мужским голосам присоединяется женских хор, звучащий в октавный унисон. Эта удержанная интонационная и ритмическая формула, подобно приему *ostinato* в народной музыке, обогащена дополнением звучания деревянных духовых и ударных

инструментов. Достигнув апогея tessitura звучания, она подводит к кульминации первого раздела — звучание хора внезапно прерывается, передавая «эстафету» медным духовым, и занавес открывается⁶.

Насмехающаяся публика, жаждущая зрелища, изображена в партитуре грандиозными, «многослойными» *tutti*, многообразными микстами тембров, сильными динамическими нагнетаниями. Все это осуществляется за счет постепенного «завоевания» новых оркестровых и хоровых регистров и тембров. Смех собравшихся передается звучанием смешанного хора. Это параллельные терции на слоги *ха-ха-ха-ха* в штрихе *staccato*, дублируемые «хором» деревянных и медных духовых, струнных и ударных инструментов (ц. 114). Позже смех толпы сменяется выкриками мужчин *эй!*, поддерживаемыми трубами и тромбонами, представляющими собой краткие квартовые интонации в каноническом изложении.

В сцене смерти Спартака тема женского хора, поющего вокализ на гласный *a*, с одной стороны, насыщена интервалами, исторически связанными с *lament* — это малые секунда и секста, нисходящие полутоновые интонации (Нотный пример 1).

Нотный пример 1

С другой стороны, в ней заложены фольклорные элементы плача: общая нисходящая линия движения, «штриховая метафора» — *tenuto* на повторяющихся звуках, короткие фразировочные лиги, акценты на первой доле такта с последующим *diminuendo*. Основная тема хора дублируется скрипками, образуя уникальный дуэт двух тембров: человеческий голос и струнный инструмент (Нотный пример 2).

Таким образом, театральность мышления композитора, внедрение в оркестровую фактуру многоплановых макротембров мужского, женского и смешанного хоров, исполняющих вокализы, влияет на монументальность музы-

⁶ На этом же материале построено начало балета «Торжество Рима».

Нотный пример 2

кальных форм [13, 21]. Масштаб, черты «фресковости» проявляются на уровне отдельных номеров за счет полижанровости оркестрово-хоровой фактуры, объединении всех средств инструментовки для создания развернутых музыкально-хореографических сцен, сближая два основных сценических жанра — оперу и балет.

Связь балета с жанрами оратории и мистерии проявляется в важнейшей роли хора в «Икаре» С. Слонимского⁷. Положений этих несколько. Остановимся на главных. Хор как носитель архаических интонаций обнаруживает в партитуре связь с условной античностью, являясь одновременно участником событий и зрителем мистериального действия [10, 155]. Важнейшая миссия — «сообщить» Икару, что он выбран для покорения неба, — также поручена хору. Не менее важно, что хор поддерживает Икара в периоды его сомнений и требует исполнения подвига. Сказанное позволяет свидетельствовать, что хор привносит в партитуру черты симфонизма. Это касается объема (хор занят на протяжении всего спектакля), значения (конкретный и символический план), эмоционального воздействия. Таким образом, с одной стороны, хор трактуется С. Слонимским как концентрированное выражение смысла, с другой — наделяется драматургической функцией — разграничению смысловых ролей, образных сфер.

В хоровой партитуре можно выделить несколько излюбленных композитором приемов. В звучании смешанного хора мужские и женские партии нередко дублируют друг друга⁸. Напротив, тембровые контрасты создают сильные проведения мужских и женских голосов.

⁷ «Икар» оказался первым балетом, поставленным специально для огромной сцены Кремлевского дворца съездов, в 1970-е по сути выполнявшей роль филиала Большого театра.

⁸ Эта особенность народного многоголосия была в свое время подмечена Мусоргским и утвердилась в русской музыке в качестве простого, но действенного способа создания густой, насыщенной хоровой фактуры. Подробнее об этом: *Игнатова М. А.* Новый Ренессанс античного театра в современной опере: «Антигона» С. Слонимского // Молодой ученый. 2011. № 3. Т. 2. С. 186–190. URL <https://moluch.ru/archive/26/2741/> (дата обращения: 31.01.2018).

В отношении мелодического начала доминирует «певучесть» фактуры, характерная как для голосов хора, так и для «голосов» партий оркестра. Однако партитура изобилует интонационными трудностями вплоть до многосекундовых кластеров и пуантистики. Подчеркнем, что подобная трудность (возникновение кластера) обнаруживает преимущество сочинения интонационному комплексу, присущему русскому фольклору. Понятно, что обилие художественных и технических задач не могло привести к сложности текста.

В синтезе музыки с поэтическим словом через взаимопроникновение инструментального и вокального начал многие композиторы, следуя своей эстетической позиции, находят все новые возможности художественного осмысления действительности. И снова мы видим художественное использование средств вокализа, например, в балетах «Берег надежды» и «Сотворение мира» А. Петрова. В финале «Берега надежды»⁹ звучит сольный вокализ женского голоса. Он, словно зов любимой, трактуется композитором как зов Берега надежды. Это весьма важный момент, так как в целом балет можно охарактеризовать как романтический балет-поэму. Хоровой вокализ представлен в «Сотворении мира»¹⁰. Здесь созданию целостной архитектоники балета способствуют три основные сферы, вызывающие широкий круг образных ассоциаций. Одна из них характеризует доброе начало, другая, примыкающая к добру, — людей с их судьбами и душевным миром, а третья — вводит контрдействие, злое начало. Хор используется композитором при создании музыкальных характеристик доброго начала. Так, в сцене рождении Адама и в его танцевальном монологе (тема с вариациями) хоровое звучание гаммы *C-dur* (хор поет закрытым ртом) создает картину доброго и радостного мира, как его видят дети. В лирической сцене «*Ave Eva*» звучат колокола, вступают деревянные духовые, кларнет, соло альтов. На фоне глубоких аккордов струнных с секундовыми задержаниями поет детский хор (на гласный *a*). Рождается величественное гимническое звучание. Расцветает мелодия, обогащаясь великолепием оркестровых и хоровых тембров¹¹.

Таким образом, представленные примеры свидетельствуют об усилении инструментального начала вокально-хоровым звучанием именно в балетной музыке. Слыша хор как макротембр симфонического оркестра, композиторы отводят ему немаловажную роль. В балете все средства оркестровки, как, пожалуй, ни в одном другом из музыкальных жанров, подчинены хореографии и мизансценам. Композиторы сочиняют музыку, например, для прыжков, фуэте, *Adagio*, *Pas de six*, *Pas de deux* и т. п. В этих случаях они непременно должны учитывать четкость аккомпанемента, ясность мелодических голосов, целесообразность и целенаправленность в выборе тембров.

Вторая тенденция применения хорового вокализа в балете заключается в расширении жанровых признаков, привнесении специфических черт вокально-симфонических жанров в инструментальные, в стремлении через синтез жанровых черт глубже погрузить зрителя в смысл происходящего¹².

В балетах А. Шнитке «Желтый звук» (1974) и «Пер Гюнт» (1987) звучание смешанного хора как сонористической краски используется глобально, приводя к появлению жанровых микстов: балета-кантаты («Желтый звук») и балета-мистерии («Пер Гюнт»).

В «Желтом звуке» («...*der gelbe Klang*»)¹³ А. Шнитке расширяет богатую сферу выразительности человеческих голосов. Уже во Вступлении хоровая фактура представлена шепотом при выдыхании, благодаря чему первые звуки балансируют на грани звука-тона и звука-шума. Этим же приемом завершается шестая часть, образуя так называемое круговое *da capo*. Такой «бестембровый» звук выдает стремление достичь всеобщего, надличностного, вневременного в большом пространстве. Третья и пятая части также представлены звуками-шумами — спазматическими выдохами, разными всплесками, многопластовыми педалями и т. п. Иначе трактован хор во второй части. Хоровые голоса повторяют магические заклинания в виде отдельных слов и кратких реплик в пуантилистической технике письма.

⁹ Балет был поставлен 16 апреля 1959 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

¹⁰ Премьера состоялась 7 марта 1971 года в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

¹¹ Анализ драматургии балета представлен в книге: Катонина С. В. Балеты. Образы, драматургия, музыка / С. Катонина // Андрей Петров : сб. статей / ред. М. С. Друскин. Ленинград : Музыка, 1981. 166 с. С. 48–93.

¹² История отечественной музыки второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб. : Композитор, 2005. 556 с. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2005. 624 с.

¹³ Сценическая композиция, по В. Кандинскому, для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора.

С точки зрения использования хорового вокализа интересна первая часть. А. Шнитке изначально дифференцирует четыре голоса смешанного хора, поручая каждой партии свою индивидуальную последовательность фонем, построенных в технике ротации (сопрано *a-e-u-o*; альты *e-u-o-a*; тенора *u-o-a-e*; басы *o-a-e-u*). Фонемы исполняются в строгом ритме на звуках неопределенной высоты. В результате постепенного подключения голосов возникает ощущение бесконечного канона в октавный унисон (ц. 2 партитуры). В кульминации удивителен эффект хорового глissандо (ц. 5 партитуры) в партии мужских голосов: в одном такте проходят все основные гласные звуки в прямом движении и ракоходной инверсии (*y-o-a-e-u-e-o-y*).

Сонористическая трактовка хора усилена А. Шнитке в балете «Пер Гюнт»¹⁴. Партия хора от начала и до конца исполняется закрытым ртом. Это достаточно редкий прием в сочинениях для хора с симфоническим оркестром, так как эта вокализация значительно уменьшает силу звучания и одновременно немного видоизменяет тембр, приглушая звук, что может свидетельствовать о трактовке хора как «музыкального инструмента с сурдиной». Не случаен в связи с этим и выбор композитором инструментального состава, подчеркивающего символизм музыкального языка: виолончель как воплощение героя, находящегося меж двух миров. Первый мир — негативный, разрушающий — отображен в партии фортепиано; второй — духовный, светлый — представлен в партии хора. Хор, звуча все время на втором плане (в записи), играет определяющую роль в семантике Эпилога. Хор словно подчеркивает, что путь героя пройден, и события Эпилога воспринимаются как реминисценция, попытка выразить тени четвертого измерения [5, 173].

Отметим, что хоровая отдаленность и отстраненность создают впечатление звукового сонорного поля. Вместе с тем хор имеет четко выстроенную структуру из четырех разделов, определяемую моментом вступления хоровых партий. Несомненно, образный подтекст определяет символичность структуры хора. С одной стороны, в длительности звучания хоровых вступлений композитор исходит из символического семитакта; с другой — сочетание крайних голосов хоровой фактуры имеет своеобразный

эффект «эха» — мелодическая линия верхнего голоса словно отражается в нижнем. Вместе с тем хоровая фактура необычайно проста и построена по звукам диатонической гаммы *D-dur*, тональности «духовного освобождения» и света. В завершении балета (ц. 77) именно светлое звучание хора выходит на первый план. А. Шнитке не оканчивает его совершенной тоникой, а ставит в партитуре двойную репризность, тем самым определяя открытость формы и подчеркивая своего рода бесконечность звучания «музыки небес».

Еще более насыщена различными задачами хоровая партия в вокально-хореографической симфонии «Ярославна» Б. Тищенко¹⁵. Хор как летописец исполняет важнейшие слова первоисточника («Слово о полку Игореве»). В музыкальном тексте хоровой тембр многозначен по смысловому наполнению. Так, в самом начале балета («Стон русской земли») тяжелые *glissando* на звуках неопределенной высоты низких мужских голосов представлены хоровым вокализом на гласный *o!*..., исполняемый как вздох (*as if inhaling*). Вокализ женского хора на гласный *a!*... применяется для выражения горести русского народа о войнах русских князей, разоряющих страну («Усобица»). В партии женских голосов звучат «движущиеся» кластеры в объеме малой терции, разделенные между собой пролонгированными паузами. Данные интонации хоровых вокализов-стонов будут использованы композитором в третьем действии («Степь смерти»)¹⁶.

Хоровой вокализ как сонорная фактура возникает в эпизоде «Ночные предчувствия». Б. Тищенко использует необычный для вокализации прием: знак *ŋ*, означающий гортанное носовое *и* подобно английским словам, оканчивающимся на *-ing* (Нотный пример 3).

Нотный пример 3

* Знак *ŋ* обозначает гортанное носовое «и», как в английских словах, оканчивающихся на «ing». Брать дыхание и снова вступать можно кто где захочет. Не надо стремиться петь очень согласованно и чисто.

¹⁴ Балет «Пер Гюнт» в трех актах с прологом и эпилогом явился результатом совместной работы А. Шнитке с балетмейстером Дж. Ноймайером, известным создателем «философского балета» в XX веке.

¹⁵ Балет был поставлен в 1974 году на сцене Ленинградского академического малого оперного театра (МАЛЕГОТ).

¹⁶ Скорбященская О. А. Борис Тищенко: интервью *robusta*. Санкт-Петербург: Композитор, 2010. 39 с.

Применение этого «гнусавого» призвука перед слогами *го, гу, га, гэ, ги*, на которые исполняется весь вокализ, создает ощущение призрачных, хриплых, воинственных криков половцев. Тихая динамика, моноритмичное движение восьмых, полутоновые интонации основной темы на фоне «хоровых педалей» низких басов — все эти средства выразительности рисуют погруженную во мрак степь.

По-своему уникальна концепция хора в балете-пассионах «Андрей Рублев» В. Кикты¹⁷. Главная музыкальная тема спектакля, один из лейтмотивов балета, «Монолог Андрея» — это хоровой вокализ¹⁸. Это очень важно, так как именно хоровое пение в сочетании с балетной хореографией создает особую лиричность спектакля и отражает ту духовность, которой наполнен образ самого Андрея Рублева и которая является краеугольным камнем всей русской культуры!

Через вокально-оркестровую фактуру проходит тема угнетенной средневековой Руси — суровой и аскетичной. Один из хоровых номеров имеет название «Омраченный распев». В противовес ему просветленно и жизнеутверждающе звучат вокализы: исполняемый женскими голосами «Светлый распев», олицетворяющий пробуждение русской земли, ее природы, и фресковая, окрашенная исполнителями хора в небесные тона тема Андрея Рублева — человека, отмеченного Божьим Даром. Большое эмоциональное воздействие должно оказать на зрителей звучание голосов *a cappella*: раздающееся после ухода ордынских воинов пение-плач женщин по сынам и мужьям, строгое хоровое пение монахов по погибшим, которое вполне можно причислить к жанру духовной музыки.

Видения главного героя, метафизические процессы — эпизод «Грезы Андрея Рублева» — воссоздаются в музыке посредством смешанного хора *a cappella*, что является абсолютно нехарактерным, новым для жанра балета (Нотный пример 4).

По замыслу композитора, хор *a cappella* исполняет свою партию, раскрывая все возможные

Нотный пример 4

приемы пения хорового вокализа: поет закрытым, полужакрытым и открытым ртом, что создает эффект невесомого, проникновенного «Божественного» звучания (Нотный пример 5).

Нотный пример 5

Воссоздавая звуковой колорит Средневековья, композитор использует линейный принцип организации хоровой ткани. Знаменный распев погружен в условия неомодальности. Здесь представлены непараллельный органум как качественное различие двух линий и изоритмический принцип композиции. В результате именно через эстетику стиля эпохи хорового вокализа *a cappella* решается важнейшая «тихая» кульминация балета.

Итак, представленные примеры с особой очевидностью доказывают, что выразительные свойства хорового вокализа уникальны и универсальны. Хор, попадая в условия произведения для театра, во многом расширяет границы жанра и стиля, как в отношении вокализации инструментальной фактуры, так и в проявлении инструментального начала — в вокальной музыке. Именно хоровой вокализ становится ключом к расширению не только тембровых свойств симфонической фактуры, но и к появлению новейших жанровых симбиозов на современном этапе развития музыкально-сценического искусства.

¹⁷ Мировая премьера состоялась 28 мая 2016 года в Астраханском государственном театре Оперы и Балета. Автор либретто, хореограф-постановщик — Константин Уральский. Музыкальный руководитель и дирижер — Валерий Воронин. Художник-постановщик — Никита Ткачук.

¹⁸ Валерий Кикта — автор многочисленных сочинений для хора. Обучаясь в Хоровом училище, которым руководил великий хормейстер Александр Васильевич Свешников, он уже в детском возрасте познакомился с произведениями русской духовной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. статей. Вып. 6. М., 1987. С. 5–45.

2. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М. : Советский композитор, 1989. 208 с.

3. Долинская Е. Б. Еще раз о театральности у Прокофьева / Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры: сб. научных статей и материалов. Вып. 5 / ред.-сост. Е. Б. Долинская М., 1993. С. 192–216.

4. Долинская Е. Б. О русской музыке XX века (60-е 90-е годы) М. : Композитор, 2003. 128 с.

5. Ивашкин А. В. Беседы с А. Шнитке / сост., вступ. ст. А. В. Ивашкин. М. : Классика-XXI, 2003. 320 с.

6. Игнатова М. А. Новый Ренессанс античного театра в современной опере: «Антигона» С. Слонимского // Молодой ученый. 2011. № 3, т. 2. С. 186–190. URL <https://moluch.ru/archive/26/2741/> (дата обращения: 31.01.2018).

7. История отечественной музыки второй половины XX века. учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб. : Композитор, 2005. 556 с.

8. Катанова С. В. Балеты. Образы, драматургия, музыка / С. Катанова // Андрей Петров: сб. статей / ред. М. С. Друскин. Л. : Музыка, 1981. 166 с. С. 48–93.

9. Красковская В. М. История русского балета. М. : Искусство, 1978. 230 с.

10. Сергей Слонимский собеседник : сб. статей / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М. : МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2014. 204 с.

11. Скорбященская, О. А. Борис Тищенко: интервью robusta. СПб. : Композитор, 2010. 39 с.

12. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2005. 624 с.

13. Тигранов Г. Г. Балеты А. Хачатуряна. М. : Музыка, 1974. 143 с.

14. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М. : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

15. Шостаковичу посвящается: сб. статей к 100-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Е. Долинская. М., 2007. 488 с.

2. Grigor'eva G. V. Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka [The style problems of Soviet Russian music in the second half of the twentieth century]. Moscow, 1989. 208 p. (In Russian)

3. Dolinskaja E. B. Again on theatricality of Prokofiev. *Iz proshlogo i nastoyashchego otechestvennoi muzykal'noi kul'tury* [From the past and present of Russian musical culture]. 1993, issue, pp.192–216. (In Russian)

4. Dolinskaja E. B. O russkoi muzyke XX veka (60–90-e gody) [About Russian music of the XX century (60's 90's)]. Moscow, 2003. 128 p. (In Russian)

5. Ivashkin A. V. Besedy s A. Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow, 2003. 320 p. (In Russian)

6. Ignatova M. A. A new Renaissance in the ancient theatre to modern Opera: "Antigone" by S. Slonimsky. *Molodoi uchenyi* [Young scientist]. 2011, no. 3, part 2, pp. 186–190. Available at: <https://moluch.ru/archive/26/2741/> (accessed: 31.01.2018) (In Russian)

7. Istoriya otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka. [History of Russian music of the second half of the twentieth century]. Redactor T. N. Levaj. St. Petersburg, 2005. 556 p. (In Russian)

8. Katonova S. V. Ballets. Images, drama, music. *Andrei Petrov: sb. statei* [Andrey Petrov: collection of articles]. Leningrad : Music, 1981, pp. 48–93. (In Russian)

9. Kraskovskaja V. M. Istoriya russkogo baleta [History of Russian ballet]. Moscow, 1978. 230 p. (In Russian)

10. Sergei Slonimskii – sobesednik. sb. statei. [Sergei Slonimsky – the source: collection of articles]. Redactor E. B. Dolinskaja. Moscow, 2014. 204 p. (In Russian)

11. Skorbjashhenskaja O. A. Boris Tishchenko: interv'yu robusta. [Boris Tishchenko: interview robusta]. Moscow, 2010. 39 p. (In Russian)

12. Teoriya sovremennoi kompozitsii : учебное пособие [Theory of contemporary composition: a tutorial]. Redactor V. S. Cenova. Moscow : Music, 2005. 624 p. (In Russian)

13. Tigranov G. G. Balety A. Khachaturyana [Ballet by A. Khachaturian]. Moscow : Music, 1974. 143 p. (In Russian)

14. Holopov Ju. N. Changing and unchanged in the evolution of musical thinking. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Problems of tradition and innovation in contemporary music]. 1982, pp. 52–104. (In Russian)

15. Shostakovichu posvyashchaetsya. sb. statei k 100-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora. [Shostakovich dedicated: collection of articles for the 100th anniversary of the composer]. Redactor E. B. Dolinskaja. Moscow, 2007. 448 p. (In Russian)

REFERENCES

1. Aranovskij M. G. The structure of the musical genre and the current situation in music. *Muzykal'nyi sovremennik* [Musical contemporary]. 1987, no. 6, pp. 5–45. (In Russian)

Н. А. Мочальский

Д. К. МОЧАЛЬСКИЙ — ВОСПИТАННИК К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА: ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА

«Искусство — движение человека, его вечный путь, вечная борьба за новое и новое открытие».

К. С. Петров-Водкин

«Я рисовал и учился: скульптуре — у Синайского, графике — у Гончарова, композиции — у Фаворского, пространству — у Петрова-Водкина».

Д. К. Мочальский

Мировоззрение и педагогическая система Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина существенно повлияли на творчество Дмитрия Константиновича Мочальского, который рассматривается искусствоведами как художник-жанрист эпохи соцреализма, чей расцвет пришелся на послевоенный период оттепели, когда он создал свои иконические произведения, лирически отразившие время. Так, искусствовед Иван Купцов назвал статью о Мочальском «Бытописатель современности» [7, 26].

Д. К. Мочальский учился у К. С. Петрова-Водкина, А. И. Савинова, Д. Н. Кордовского и других педагогов, и каждый помогал ему в поисках своего пути. Попытаемся выделить в его творчестве те стороны, которые развил Кузьма Сергеевич.

МЕТОДЫ

Обращаясь к педагогике К. С. Петрова-Водкина, исследуем методы его работы. Ему была присуща «Наука видеть», в которую входят познание мира, композиция, движение, пространство, образ, а также иконность, цветовосприятие, работа над натюрмортом, портретом и многое другое. При сопоставлении с методами его ученика — художника и педагога Д. К. Мочальского становится понятно, чему учил К. С. Петров-Водкин, в чем заключается то духовное, что передается от поколения к поколению.

К. С. Петров-Водкин пришел в Академию в 1918 году, чтобы, отвергая многое в старой Академии, сделать из нее храм искусства. Его волновала судьба русской школы, которую стремились полностью захватить революционные художники (о чем он писал матери).

Петров-Водкин как педагог вырастил целую плеяду русских художников — среди них А. Самохвалов, Н. И. Дормидонтов, В. В. Дмитриев, Л. Т. Чупятов и др. Одни были на десять, а некоторые на двадцать лет старше Д. К. Мочальского, А. А. Деблера, М. А. Асламазян и других художников, которые учились в 1930-е годы. Недавно в Государственном Русском музее (далее ГРМ) прошла выставка «Круг», на которой были выставлены работы учеников К. С. Петрова-Водкина, был выпущен одноименный альманах [6]. Прделана огромная работа, отчасти раскрывающая метод Петрова-Водкина.

Однако работы Мочальского, как и других художников, учившихся в 1930-е годы, не попали в экспозицию, так как исследователям не было известно о годах их учебы у Петрова-Водкина. Хотя в каталоге Государственной Третьяковской галереи (далее ГТГ) 2013 года [5, 498] и в каталоге 2009 года [2], напечатанном к выставке Д. К. Мочальского в ГТГ, посвященной его 100-летию, и в некоторых других изданиях есть упоминания о Петрове-Водкине как учителе Мочальского. Большинство художников, чей творческий расцвет пришелся на послевоенное время (учившихся у Петрова-Водкина в 1929–1932 годы), не были его прямыми последователями, в их работах сходство не бросается в глаза в отличие от учеников Петрова-Водкина, раскрывшихся до войны, среди которых были и эпигоны Кузьмы Сергеевич, а копировавшие внешний стиль автора. Возможно, название «Круг» и не предполагало иного подхода, заранее ограничивая тему экспозиции. В предисловии нового исследования отмечено, что закрытая ранее тема авангарда, открытая обществу в конце XX века, вытеснила на время школу Петрова-Водкина, и «лишь теперь... собиратели и исследователи обратили внимание на художников фигуративной линии» [6, 7]. Но, очевидно, время открытия и осмысления творчества художников послевоенного времени еще не пришло.

Д. К. Мочальский в 1929 году поступил в ВХТЕИН — бывшую Академию художеств, где с 1930 по 1933 год учился на монументальном отделении у К. С. Петрова-Водкина. Уже

в первых (студенческих) портретах и композициях Дмитрий Мочальский стремился передать духовный мир человека, его характер, что не оставалось незамеченным Петровым-Водкиным, хвалившим его первые портреты.

«В мастерской К. С. Петрова-Водкина работали главным образом темперой. Помню первый натюрморт “Кирпич, стекло и другой строительный материал и инструменты”. “Какая задача?” — удивленно спрашивали мы Кузьму Сергеевича. Поощряя, он в шутку называл меня “наш Рафаэль”, “классик”. Ему нравился мой рисунок, я тогда рисовал главным образом линией. Он защищал мою живопись, видимо, меньше всего похожую на его собственную. А подражали ему все. Однако большие головы писал и я, одну хорошо помню — “В зените голова девушки”. У меня есть протокол просмотра, который до сих пор не удосужился прочитать, оттуда Кузьма Сергеевич вырезал зарисовки для своего альбома. Он был в зимней шапке пирожком. С отоплением всю мою учебу не везло; и в школе, и в училище, и в институте занимались зимой, не снимая пальто. Когда я окончил четыре курса, мастерская Петрова-Водкина была ликвидирована» [8, 56–58].

Д. Мочальский бережно сохранил рисунок к постановке «В зените голова девушки», который Петров-Водкин поправил синей авторучкой, почти не изменив его. Д. К. Мочальский в мастерской Петрова-Водкина (после выполнения точных реалистических задач, которые ставил Д. К. Кордовский) сделал ряд образных монументальных рисунков — это головы, нарисованные контуром, эскизы панно (технику преподавал Н. М. Чернышев).

В мастерской К. С. Петрова-Водкина Мочальский учился около двух лет (второй и третий курсы 1930–1932 годы), затем был исключен «за непролетарское происхождение» тройкой революционно настроенных студентов. Во всех анкетах с этого момента он писал о своем «крестьянском происхождении», опасаясь упоминать об отце, служившем в конной части у Николая II. Ему удалось восстановиться (помог отец его школьного друга Н. Пилогина). В 1933 году Петров-Водкин прекратил педагогическую деятельность из-за болезни, его заменил М. Л. Бойчук. В том же 1933 году Д. Мочальский продолжил обучение в мастерской А. И. Савинова.

«НАУКА ВИДЕТЬ» К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Самостоятельно разработанная Петровым-Водкиным «Наука видеть» есть система восприятия природы. Ей присущи образное восприятие

мира, особое мироощущение художника, находящего черты мироздания в обычных предметах, философское обобщение. Петрову-Водкину, как и его ученикам, чужды темы урбанизма, где «происходят поразительные недоразумения разлада с природой, которых люди не замечают» [10]. Художник — это ищущий поэзию мира человек, пытающийся переосмыслить действительность и тревожащийся за судьбу страны и свое место в ней.

Большевистская цензура не разобралась в сложных по смыслу картинах К. С. Петрова-Водкина. В наши дни искусствоведы говорят о «двойном прочтении авторского высказывания» [9, 6]. Однако нам открывается цельный художник, переживающий за Россию и верующий в Бога, в чем убеждают его образы Богородицы — девы-заступницы, простирающей покров над Россией, умиляющей злые сердца и тревожащейся за своего сына, что подтверждают письма мастера к матери.

«ОБРАЗНОЕ НАЧАЛО» У Д. К. МОЧАЛЬСКОГО

Для Мочальского в его живописи и педагогике «Образное начало» главным был образ человека. Основные его грани: человек, семья, дружба, любовь, дети, смена поколений. Художник остро чувствовал поэзию мира, пытался переосмыслить действительность, судьбу страны и место в ней человека — найти даже в нищенском, не устроенном быту переселенцев духовную красоту. За свою веру в человека и истинные ценности его стали называть «романтиком соцреализма». Искусствоведы так и назвали выставку, открытую в Государственной Третьяковской Галерее в 2009 году к 100-летию мастера.

ПРОСТРАНСТВО У ПЕТРОВА-ВОДКИНА

«Я сам двигаюсь и вращаюсь, и я должен рассматривать картину так, как я ее строю; эти вопросы являются для меня кардинальными, на них я стараюсь развить свои сюжеты», — писал Петров-Водкин [10, 380].

Насколько важно для художника понятие пространства, видно из названия его книги — «Пространство Эвклида» [11]. Петров-Водкин, художник и педагог, разрабатывая педагогическую систему, затрагивал вопросы композиции, движения, пространственного взаиморасположения предметов и в связи с этим сферической перспективы. «Я увидел землю как планету» [11, 147], — писал художник, вспоминая особое видение мира, возникшее у него в детстве на берегу Волги, когда он упал и в этот момент вид

природы вокруг вызвал у него ощущение сферичности. Это ощущение он и применял в своем творчестве. Под репродукцией работы Петрова-Водкина «Сон» есть запись Мочальского, сделанная для студентов: «Детский сон изображен с помощью композиционного сдвига, который применяют фотографы, вращая композицию» [8]. Вращается земля под смертельно раненым офицером в картине «На линии огня» (1916, ГРМ). Разработанная Петровым-Водкиным «сферическая перспектива» использована им в полотне «Смерть комиссара» (1928, ГТГ).

Изучая икону «Троица» Рублева, закомпонованную в круг и геометрически правильную, Петров-Водкин создаст своих «Комиссаров». Притом решение пространства не ограничено вращением — здесь и глубина, и четырехмерность, и параллельность мира, его цельность и разделенность.

Прием разделения пространства обычно ускользает от искусствоведов. Петров-Водкин делит композиции почти надвое, разрывая их и уводя таким образом взгляд зрителя в глубину. Так, в работе «Тревога» (1934, ГРМ) передающей напряжение эпохи, неизвестно, что же там — за темным окном... В других работах холст словно ломается посередине, заставляя зрителя разрываться между двумя половинами холста. В картине «Землетрясение в Крыму» (1927–1928, ГРМ) холст кажется разодранным столбом, к которому прислонился человек. Взгляд вместе с людьми мечется по картине. Недаром мастер приходит к сферической, или сравнительной, перспективе — когда возникает несколько точек схода.

ПРОСТРАНСТВО У МОЧАЛЬСКОГО

Как понимал пространство Мочальский, учась ему у Петрова-Водкина [см.: 8, 54]? В лучших своих картинах «В свободную минуту. Новоселы» (1957, ГТГ) и «Выходной день» (1966, ГТГ) Мочальский изображает два мира: в одной картине — это две семьи, в другой — два студента. В них нет тревоги полотен Петрова-Водкина. Здесь тихий рассказ о жизни двух семей или двух друзей, объединенных пространством картины, комнатой, книгой. Герои картины разделены перегородкой или кроватью. Такие композиции редко встречаются в мировом искусстве. Несмотря на философские и мировоззренческие отличия (композиции Мочальского пронизаны спокойствием, мирозерцанием, оптимизмом вопреки неустроенности жизни переселенцев, а картины Петрова-Водкина — тревогой и часто страданием) мы рискнем утверждать, что уроки композиции Петрова-

Водкина не прошли мимо Мочальского: его работы, выполненные в мастерской мастера, преисполнены этого композиционного поиска.

Другой пример — картина Мочальского «Палатка трактористов» (1957, ГТГ), где взгляд зрителя, проникая внутрь палатки, упирается, как в отражение, в главного героя. Таким образом возникает несколько параллельных реальностей — это пейзаж и палатка. В картине «Гостеприимство» (1959, ГРМ) художник направляет взгляд зрителя мимо спящих девушек в открытую дверь в другую комнату, озаренную солнцем, где сидят хозяева дома. Здесь Мочальский идет от малых голландцев и Веласкеса, а подтолкнул его к изучению мирового художественного наследия именно Петров-Водкин.

ДВИЖЕНИЕ В ХОЛСТЕ У ПЕТРОВА-ВОДКИНА

«Двадцатый век наступил не просто... Главным признаком новой эры намечилось движение, овладение пространством» [11, 57].

В композиционном решении изобразительного произведения Кузьма Сергеевич серьезную роль отводил движению. «Петров-Водкин обращается не только к теории, но и к физическим опытам, включая их в учебную программу. Сюда входит физическое ощущение движения в подвижной вращающейся камере с находящимся в покое наблюдателем. При этом анализировалось влияние движения на изменение светотени предмета, силуэты. Проводились игры с оптическими странностями. Педагогом рассматривались различные виды движений: падение, полет, сложное движение, движение рисующего при неподвижной натуре и наоборот — движение предмета по окружности, вертикальные и горизонтальные вращения, вращения наблюдателя и комнаты, бег на движущихся плоскостях, прыжки на встречно движущихся плоскостях» [3, 20].

ДВИЖЕНИЕ У МОЧАЛЬСКОГО

В эпохальной картине «Возвращение с демонстрации» (1949, ГТГ) Д. Мочальский изобразил движение толпы вдоль зрителя. Движение подчеркивает и решетка Каменного моста, напоминающая киноплёнку. Этим передается хроникальность. Есть мнение, что в этой картине отразилась система К. С. Станиславского. Действительно, в библиотеке художника была книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве». В ней Д. К. Мочальский подчеркивал наиболее значимые места, среди них и о движении вдоль сцены. Но первые задачи были поставлены именно Кузьмой Сергеевичем.

Вопрос этот волновал художника и прежде, в графическом листе «На мосту. Туда и обратно» (1945, ГМИИ), посвященном жизни Берлина после падения нацизма. Здесь изображено движение людей навстречу друг другу. И в более поздних работах прослеживается поиск движения во времени — «Целинники», «Ухаживание» и др.

ИКОННОСТЬ

«Тайна вечного, которую Петров-Водкин пытался разгадать в великом искусстве прошлого, направила внимание на поиски монументального, имеющего значение во все времена» [12, 7].

Конец XIX и начало XX века — время возвращения к первоистокам. Устав от штампов Академии, художники обращались к древним культурам и цивилизациям вплоть до первобытных. Первым был Гоген, вслед за ним черед русских художников. Петров-Водкин, так же как Б. Кустодиев и Н. Гончарова, не побоялся обратиться к русскому народному искусству, хотя тема в то время была уже достаточно опошлена стилем а-ля рюс. Однако в русском народном искусстве таилось столько цвета и радости! Петров-Водкин обращается к русской фреске и иконе через голову мастеров XVIII–XIX веков, соединив древние достижения с реалистической школой. Под впечатлением древнерусской живописи он перерабатывает свой замысел в первой картине-иконе «Купание красного коня» (1912, ГТГ).

Изучение иконы приводит К. С. Петрова-Водкина к ряду открытий в колорите, пространстве, монументальности образов. Возникшая в 1910-е годы тема материнства подсказана художнику русской иконой и итальянским Возрождением. Красота женщины из народа — эта тема, варьируясь, прошла красной нитью через все его творчество («Петроградская мадонна», «Мать», «Богоматерь Умиление злых сердец»)...

ОБРАЗ, ВОСХОДЯЩИЙ К ИКОНЕ, У Д. К. МОЧАЛЬСКОГО

В композициях Мочальского исподволь прошли темы учителя, восходящие к древнерусскому искусству: «Три комиссара» (После боя) К. С. Петрова-Водкина и «Троица» (1965, ГТГ) Мочальского; величественное «Купание красного коня» (1912, ГТГ) и детская лошадка в работах «Красный конь», «Первенец»...

Образ всадника на красном коне — победителя зла традиционен в русском искусстве. Однако Мочальский не ограничивается исклю-

чительно темами учителя: еще в детстве он восторгался золотистой палитрой Андрея Рублева, «ставшей путеводной звездой» [8, 54]. Одна из лучших картин Мочальского «Подружки» залита золотым иконным цветом. А подружки сливаются почти в единый иконный образ. Здесь — тема русской женщины.

КОЛОРИТ У ПЕТРОВА-ВОДКИНА

В живописи Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, стремясь добиться полнозвучности цвета, разработал систему трехцветия. «Петров-Водкин, — писала К. Бондарева, — перешел в своем творчестве к системе трехцветия. Его концепция основывалась на утверждении, что все богатство цветовой палитры строится на основе трех цветов — синего, красного и желтого, их сочетание может создать наиболее четкие и сильные гармонии» [3, 21].

Концепция Петрова-Водкина базировалась на силе колорита в русских иконах и фресках. Колорит, повторим, состоит из трех основных цветов — красного, желтого и синего, их сочетание создает палитру, а отказ от сложного цвета привносит декоративность, монументальность. «Свойство предмета реагировать на солнечный луч есть цвет, его воля в принятии всего луча либо части спектра. Предметы заполняются цветом и упорно охраняют предпочтения к тем или иным колебаниям цветовой волны...» [10, 256]

Кузьма Сергеевич создал свою педагогическую систему, направленную на помощь молодым художникам в овладении мастерством живописи. В первую очередь изучались основные цвета на примере самой простой постановки. Работа над цветом состояла из трех этапов и первое время с ограниченной палитрой.

Первый этап — изучение одного цвета

Синий цвет заменяется на желтый, потом на красный. Надо найти силу и звучание одного цвета. Здесь возможны три постановки:

1) синее на синем — «Растяжка синего цвета» [6, 50];

2) желтое на желтом;

3) красное на красном.

«Красное на красном» есть у Мочальского. Такие названия работ мы находим и у других учеников Петрова-Водкина, например «Синее на синем». Развитие одного цвета, данного локальными пятнами, прослеживается в «Голове мальчика» Евгения Эвенбаха и в «Этюде обнаженной» Герасима Эфрона. Кузьма Сергеевич предлагал постепенное «вживание» в каждый основной цвет, чтобы обучающийся мог вначале ощутить все оттенки, свето-теневые градации си-

него, затем желтого и, наконец, красного цветов. Это входило в его программу изучения цвета.

Второй этап изучения цвета

Двойное сочетание основных цветов на примере постановок.

Сохранились три портрета работы Мочальского 1930 года. Одна модель «Старуха в красном» — задача на цвет. Петров-Водкин последовательно менял фон: белый, желтый, золотой и темно-зеленоватый. Здесь мощно иконно возникает образ женщины в красном платке. Кроме колорита в сочетании цветов осваивались задачи на холодное и теплое, количественные отношения цветов, а также на яркость тона — лицо портретируемой то светлее фона, то темнее.

В портретах и натюрмортах Петров-Водкин использовал пары из трех основных цветов — это желтый и синий, красный и синий, красный и желтый. Только самые талантливые ученики выдерживали этот эксперимент, не впадая в какофонию (дисгармонию цвета). Герасим Эфрон создал в студии Петрова-Водкина «Анализ цветовых контрастов и цветовых сочетаний» [13].

Художник-педагог изучал контрастное соотношение холодного и теплого обобщенных цветов в сине-желтом натюрморте: синий шар и желтые листы бумаги или пирамида синего цвета и желтый цилиндр. Или два цвета — красный и желтый, тяготеющие к теплому колориту: красный куб и желтый шар или конус и ромб; или желтые «Яблоки на красном», как у Ольги Богдановой. В этом случае шел поиск, какой цвет можно взять холоднее. Появлялись холодные розовые и сиенистые цвета, которые использовал Петров-Водкин. И наконец, синий и красный: синий куб и красные листы или синий куб и красный шар. Возникла постановка, в которой нужно было найти гармоническое равновесие холодного и теплого цветов, их колористическое единство. Об этой работе исследовательница его творчества Бондарева писала: «Продуманность в постановках на двойные сочетания основных цветов позволяет даже в таких промежуточных учебных заданиях постепенно познавать особенности цветосочетаний в живописи» [3, 20].

Петров-Водкин использовал геометрические тела для изучения объема, но упора на нем не было. Для изучения тона были отдельные черно-белые постановки.

Третий этап — трехцветный

Трехцветный натюрморт из трех основных цветов. Здесь самую важную роль играли количественное соотношение одного цвета с другим, ритм и распространение цвета в холсте. «Требовалось, чтобы пятно лежало там, где ему положено в пространстве» [1]. Примеры трех

цветных постановок находим в учебных постановках М. Ломакиной «Натюрморт с пирамидой и кубами», «Натюрморт с кубами» других учеников и в творчестве самого Петрова-Водкина. Затем приступали к изучению белого цвета, когда его нужно было дать не белой краской (натюрморт «Белое на белом»). Вводил свои любимые сложные цвета — особые зеленые и противоположные им розовые.

«Только после изучения обобщенных, то есть основных, цветов и каждого в отдельности в разных их сочетаниях Петров-Водкин давал своим ученикам задания, связанные с составлением смешанных сложных цветов. Обучение цветовосприятию, как и другим важным вопросам изобразительной деятельности, опиралось на научное исследование в этой области. Прежде всего изучался цветовой спектр...» [3, 20]

КОЛОРИТ МОЧАЛЬСКОГО — ВЛИЯНИЕ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Цветовые задачи К. С. Петрова-Водкина, поставленные перед учениками, Мочальский усвоил на всю жизнь. Позже в его лучших работах — «Молодожены» (1959, ГРМ), «Гостеприимство» (1959, ГРМ) «Красный уголок», «Троица» (1975, ГТГ), «Красный конь», «Первенец» — прослеживались особые сочетания красного, синего и охристых цветов, а в картине «Новоселы» (1957, ГТГ) еще и розового. Доминирование желтого, охристого как основного цвета — «Подружки» (1957, ГТГ), «Целинники» (1980, ГТГ), «Свидание» (1988). «Девочка в красном» (1950, ГТГ) — задача красного цвета (недавно найденная запись на картоне обнаружила первое название этой картины «Красное на красном»).

Картина «Выходной день» (1966, ГТГ) не только поражает разделенностью пространства, а привлекает еще и естественной народностью в тех обоях-тряпочках, которые и создают картину благодаря особому сочетанию зеленого и розового. Данная работа наиболее близка к театральной работе Петрова-Водкина 1915 года из частной коллекции «Эскиз к постановке “Выстрел”». Этой работы Д. К. Мочальский никогда не видел, что подтверждает то неуловимое, что передается от учителя к внимательному ученику.

Для Мочальского основные цвета — это не просто «лабораторный метод», как писали студенты, не понимавшие Петрова-Водкина, а часть его видения мира. Колорит — основа замыслов художника. Мочальский, работая над эскизами к каждой работе, искал баланс, или количественное соотношение цветов. В свое время он учился также у А. Савинова, который продолжал раз-



Рис. 1. Д. К. Мочальский. Выходной день. 1965.
Холст, масло. ГТГ



Рис. 2. К. С. Петров-Водкин.
Эскиз к постановке «Выстрел» по пьесе
А. Н. Толстого. 1915. Бумага, акварель

вивать колористические способности ученика, ставя тончайшие задачи по цвету и тону. Мочальский изучал русских и западных мастеров, работал и преподавал рядом с мастерами пленэра, такими как А. Осмеркин, И. Чекмазов, С. Герасимов, И. Грабарь и др. К каждой работе сам собирал материал на природе. Использовал все возможности колорита, который в работах мастера не оставался голой схемой, ибо он владел наукой видеть, которой обучал его Петров-Водкин.

ПОРТРЕТ

Казалось бы, именно в жанре портрета наиболее расходятся исследуемые нами художники. Мы воспринимаем Петрова-Водкина в основном как автора больших монументальных произведений, в частности портретов больше натуральной величины. А ведь Д. К. Мочальский известен как жанрист — автор картин и небольших портретов, этюдов к своим картинам. Однако при изучении творчества Петрова-Водкина мы находим, по мнению А. Боровского, «два полюса»: первое — большие монументальные головы и второй тип изображения — «сложный психо-

логический портрет», «ко второму полюсу ученики почти не примеривались» [6, 37]. Первый тип художник сам показывал, как это делается, обучая ряду приемов монументального изображения. Путь к большой форме был востребован в 1920–1930-е годы. Мог ли передать мастер нечто большее, чем технику и законы цветораспределения, откинув многое символическое? Ведь он, по воспоминаниям его ученика Герасима Эфрона, «не любил внешнего подражания своим работам» [13]. Д. К. Мочальский еще во время учебы у мастера сразу зарекомендовал себя хорошим рисовальщиком, который бережно относился к натуре, за что К. С. Петров-Водкин хвалил его. Работа в мастерской Петрова-Водкина, а затем А. И. Савинова укрепила в Мочальском его понимание мира и человека, которое он как педагог передавал следующему поколению.

Судьбы многих учеников Петрова-Водкина сложились трагически: кто-то погиб в лагерях, умер от тифа или голода, пропал во время войны, нашел применение в другой области. После войны среди художников, которые во второй половине XX века несли людям светлое начало своих учителей, был Д. Мочальский. Он явился как бы связующим звеном между художниками начала века и 1960-х годов.

В 1966 году в эпоху оттепели состоялась выставка Петрова-Водкина. Тридцать лет его картины фактически пребывали в полном забвении. Высокие эстетические принципы, заложенные в русской культуре, сыграли огромную роль в творчестве и педагогике великого художника XX века К. С. Петрова-Водкина и его ученика Д. К. Мочальского, воспитавшего в свою очередь также плеяду художников второй половины XX века. Д. К. Мочальский привил своим ученикам те духовные и эстетические принципы, в которых его воспитывали учителя. 51 год он преподавал в МГХИ им. В. И. Сурикова, возглавляя многие годы мастерскую и кафедру живописи, где сегодня преподают его ученики.

Ученики Петрова-Водкина

П. Е. Аб, М. А. Асламазян, В. М. Белаковская, О. Богданова, В. А. Горб, П. Голубятников, Р. Головчинер, А. А. Деблер, В. В. Дмитриев, Н. И. Дормидонтов, В. Жукова, Р. А. Захарьян, А. И. Зернов, С. И. Калмыков, Н. Н. Купреянов, Р. Котович-Борисяк, Н. Лермонтова, И. Л. Лизак, М. Ломакина, В. И. Малагис, Д. К. Мочальский, Ю. Обаленская, В. М. Орешников, Б. В. Пестинский, А. И. Порет, С. В. Приселков, А. Н. Прошкин, В. Н. Прошкин, А. Н. Самохвалов, М. Саско, Л. Ф. Фролова-Багреева, Л. Т. Чупятов, А. В. Шмидт, Ф. Шихманова, Е. Эвенбах, Г. Эфрон, А. Н. Якобсон и др.

Ученики Д. К. Мочальского

А. Амангельдыев, Н. Андронов, В. Е. Артомонов, В. У. Ахунов, М. А. Бирштейн, Н. Н. Бочаров, О. В. Булгакова, В. Власов, Ю. Е. Виноградов, В. Н. Гаврилов, Т. В. Гижевская, Ф. П. Глебов, Ю. В. Гусев, П. Н. Горюнов, А. П. Горский, А. Б. Гросицкий, М. М. Двоглазов, С. Денисов, В. К. Дмитриевский, А. М. Дубинчик, А. А. Жабский, И. Т. Зарипов, Ф. Захаров, Е. И. Зверьков, М. Иванова, М. В. Иванов, В. А. Игошев, М. А. Канаян, А. Г. Кузнецов, Р. Кленов, А. Г. Королев, О. Кочаров, Н. Навашина–Кандиевская, В. И. Некрасов, Б. М. Неменский, Н. Новиков, А. Новгородский, Т. Осипова, П. П. Осовский, П. Панков, Н. А. Пластов, Н. Н. Пластов, В. П. Полотнов, Н. А. Понаморев, В. Рогачев, М. А. Савицкий, Г. К. Севастьянов, П. А. Смолин, С. И. Смирнов, В. Ф. Стожаров, В. Н. Телин, Н. Н. Терещенко, С. А. Тутунов, С. П. Ткачев, А. П. Ткачев, Н. П. Федосов, С. А. Фролов, В. Цыплаков и др.

Петров-Водкин, обратившись к древнерусскому искусству, соединил достижения русского и европейского искусства. Преемственность поколений — то, что передается от учителя к ученику — «наука видеть». Вопросы работы над композицией, пространством и движением в картине были актуальны как для Петрова-Водкина и Мочальского, так и художников, творящих сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асламазян М. А. Воспоминания о Петрове-Водкине. М.: НА РАХ, Ф.48. ОП 1, ед. хр. 7.
2. Бодрова М., Мочальский Н. Дмитрий Мочальский «Романтик соцреализма»: каталог выставки. М.: ГТГ, 2009.
3. Бондарева А. Петров-Водкин К. С. художник-педагог [Электронный ресурс] // Юный художник. 1995. № 11/12. С. 19–23. URL: <http://aria-art.ru/0/B/Bondareva%20A.%20Petrov-Vodkin%20-%20hudozhnik-pedagog/1.html> (дата обращения: 01.02.2018)
4. Глобачева С. И. Мочальский Д. К.: монография. Л.: Художник РСФСР, 1962. 52 с.
5. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Живопись второй половины XX века. Т. 7, кн. 1: А-М. язык русский. М.: Третьяковская галерея, 2013. 688 с.
6. Круг Петрова-Водкина. Русский музей: альманах. Вып. 466. СПб.: Palace Editions, 2015. 272 с.
7. Купцов И. Бытописатель современности // Художник. 1968. № 5. С. 26–30.
8. Мочальский Д. К. Архив.
9. Некто: пресс-релиз выставки в ГТГ. М.: ГТГ, 2017. 8 с.

10. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выставки. Документы. Из тезисов доклада «Проблемы движения» 7 мая 1922 год. М.: Советский художник, 1991. 384 с.

11. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1971. 143 с.

12. Тамручи В. А. Петров-Водкин К. С. М.: Художник РСФСР, 1977. 40 с.

13. Эфрон Г. Г. Воспоминания бывшего. НА РАХ, Ф. 48. ОП 1, ед. хр. 17.

REFERENCES

1. Aslamazyan M. A. Vospominaniya o Petrove-Vodkine [Memories about Petrov-Vodkine]. Moscow: NA RAKh, F. 48. OP 1, ed. khr. 7. (In Russian)
2. Bodrova M., Mochal'skii N. Dmitrii Mochal'skii «Romantiksotsrealizma» [Dmitry Mochalskiy Romantic of social realism]: Catalog of the exhibition. Moscow: GTG, 2009. (In Russian)
3. Bondareva A. Petrov-Vodkin K. S. artist-professor. *Yunyi khudozhnik* [Young artist]. 1995, no. 11/12, pp. 19-23. Available at: <http://aria-art.ru/0/B/Bondareva%20A.%20Petrov-Vodkin%20-%20hudozhnik-pedagog/1.html> (accessed: 01.02.2018). (In Russian)
4. Globacheva S. Mochal'skii D. K.: monografiya [Mochalskiy D. K.: monograph]. Leningrad: Artist, 1962. (In Russian)
5. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya [State Tretyakov Gallery]: Catalog of collection. Painting of the second part of the XX century. Vol. 7, v. 1: A-M. Russian language. Moscow: The State Tretyakov Gallery, 2013. 688 p. (In Russian)
6. Krug Petrova-Vodkina [The Cercle of Petrov-Vodkine]. The State Russian Museum. Almanac. St. Petersburg: Palace Editions, 2015, issue 466. 272 p. (In Russian)
7. Kuptsov I. Artist-chronicler of modernity. *Khudozhnik* [Artist]. 1968, no. 5, pp. 26–30. (In Russian)
8. Mochalskii D. K. Archive. (In Russian)
9. Nekto: press-reliz vystavki v GTG. [Unknown. press-release of the exhibition]. Moscow: GTG, 2017. 8 p. (In Russian)
10. Petrov-Vodkin K. S. Pisma. Stati. Vystavki. Dokumenty [Letters. Articles. Exhibitions. Documents. Extracts from the theses of the report «Problems of movement»] 7 maya 1922 god]. Moscow: Soviet Artist, 1991. 384 p. (In Russian)
11. Petrov-Vodkin K. S. Khlynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandiya [Hlynovsk. The space of Euclid. Samarkandia]. Leningrad: Art, 1971. 143 p. (In Russian)
12. Tamruchi V. A. Petrov-Vodkin K. S. [Petrov-Vodkin K. S.]. Moscow: Artist of Russian Socialist Federative Soviet Republic, 1977. 40 p. (In Russian)
13. Efros G. G. Vospominaniya byvshego [Memories of the ex]. NA RAKh, F.48. OP 1, ed. khr. 17. (In Russian)

ИНТЕРВЬЮ С. М. СЛОНИМСКОГО

В августе 2017 года С. М. Слонимский, один из самых крупных современных композиторов, отметил свое 85-летие. Мастер удивительно открыт для диалога с творческой молодежью, щедро делится воспоминаниями, дает интервью по разным вопросам. Особым вниманием петербургского композитора пользуется музыкальный театр. Мне посчастливилось побеседовать с Сергеем Михайловичем. Он, как всегда, выходил к широкому кругу проблем, привлекая свои поистине энциклопедические знания о музыкальном театре, как о мировом, так и об отечественном.

Сергей Михайлович, расскажите, пожалуйста, какой музыке Вы отдаете предпочтение в последнем десятилетии — хоровой, камерной, театральной, вокальной, инструментальной?

В последнее десятилетие у меня больше было симфоний, но это не значит, что этот жанр люблю более других. Просто он наиболее дневниковый, автобиографический, исповедальный. Симфонический оркестр я почитаю как многоликий инструмент, который может выжить практически любую музыкальную мысль в самых сложных ее разветвлениях, как полифонических, так и горизонтально развиваемых.

Исполнительски мне ближе пианизм, сочетание фортепиано и сольного вокала. Сам я пианист, и мои последние вещи («Русская песня», «Кавказская токката», посвященная Владимиру Владимировичу Нильсену, моему незабвенному учителю) написаны для фортепиано. Кроме того, я очень люблю жанр романса. Он дает возможность обратиться к самой разной литературе, поэтической, в частности. Из последних работ укажу на романсы на стихи Генриха Ибсена, одного из моих любимейших поэтов, Александра Блока, а также на стихи Р. Бернса.

У нас очень много талантливых молодых певцов, я с огромным удовольствием с ними

работаю. Одна из таких певиц Юлия Мазурова, сейчас она живет в Москве и работает в Большом театре. А замечательный баритон Борис Перцахнович впервые исполнил романсы на стихи Александра Блока — мое недавнее вокальное сочинение, написанное в январе 2016 года.

Я особо чту хоровых дирижеров и исполнителей хоровой музыки. У них нет эгоцентризма, как у композиторов, нет некоторой суховатой ограниченности многих музыковедов (разумеется, не всех) и нарциссической самовлюбленности солистов. Наиболее широко мыслящими и развитыми, разносторонними по своим вкусам и возможностям музыкантами я считаю исполнителей хоровой музыки.

Что касается театральной музыки, то интерес к ней возникает спонтанно, время от времени, в связи с каким-то впечатлением от тех или иных драматических произведений, классических и современных.

Какова центральная тема Вашего оперного творчества?

Столкновение совестливой личности и скрытого эгоизма, прячущегося за мнимое исполнение государственного долга, — довольно частый конфликт в моих театральных сочинениях. всюду власть предстает как зло, уничтожающее личность. Терпеть не могу тиранов, монополии ни в общественной жизни, ни в искусстве, всякого рода давления каких-то сильных личностей на яркие индивидуальности. Это приводит меня в негодование, становится центральным конфликтом в разных сочинениях.

Уже в первой опере «Виринея»¹ показан захват власти кучкой энергичных заговорщиков, которые погубили целый народ и прежде всего

¹ В 2015 году С. М. Слонимский сделал вторую редакцию «Виринеи». Это камерный, практически новый вариант оперы с иным социальным конфликтом.

его центральное человеческое звено — крестьянство. В опере происходит свержение одной неправедной власти другой, еще более неправедной.

«Мастер и Маргарита» раскрывает давление всякой власти, будь то власть римского императора или советская власть, на свободно мыслящего человека, на философа, на художника. Иешуа, легендарный прообраз Христа, гибнет так же, как гибнет Мастер — современный художник, который интересуется историей Иешуа и историей Пилата. Причем, если римский правитель Пилат испытывает какие-то угрызения совести и неохотно выполняет свой долг (просто из страха, боясь, что на него самого донесут за ненаказание свободно мыслящего человека, который ничем не провинился), то в советское время уже никаких угрызений совести власть не испытывала, действовала, как гильотина — просто отрубала головы всем, чьи головы самостоятельно мыслили.

Что касается «Марии Стюарт», то там показана честолюбивая жажда героини захватить власть. Ей мало было быть шотландской королевой, она еще хотела стать английской королевой и этим подписала себе смертный приговор. В опере показано противоречие с поэтической стороной ее натуры, с личностью поэтессы, любящей женщины. «Любовь и власть — вот две великих страсти, объединившись, гибель нам несут», — написал мой либреттист Яков Гордин, прекрасный поэт и драматург. Это, собственно, идея оперы-баллады. К Шотландии я обратился, потому что мне было интересно написать шотландскую оперу, которую я, честно говоря, в классической музыке не обнаружил. Есть английская опера Перселла, Бриттена, но нет шотландской.

«Вильям Радклиф» Кюи трудно назвать шотландской оперой, это, к сожалению, не очень яркий в музыкальном плане материал. Кюи из всей «Могучей кучки» был единственным, лишенным гениальности. Всё его недопонимание Чайковским и Мусоргским, и особенно Стасовым исходило из того, что место Чайковского, то есть лирика и драматического лирика, они отводили Кюи: вот он, как им думалось, должен писать исключительно лирическую музыку. Ему это как бы разрешено. При этом даже не обязательно чисто русскую, но с романтической мелодикой. У Кюи это не получилось. А именно Чайковский был гениальным лириком, драматургом и не обязательно всегда с русской, но и с шумановской интонацией. Автор «Евгения Онегина» реально занял то место, которое «кучкисты» отводили Кюи. Об этом я не читал в музыковедческой литературе, но это, несомненно, так. Отсюда переоценка одного незначительного, к сожалению,

явления в творческом отношении и недооценка «кучкистами» Чайковского, особенно его оперного творчества. Кроме Римского-Корсакова, который со свойственным ему рационализмом увидел в авторе «Иоланты» много ценного. В «Царской невесте» он многое воспринял из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы».

Правда, у них был общий корень — на мой взгляд, это «Геновева» Шумана, тоже совершенно гениальная и недооцененная опера, которую вагнерианцы затоптали буквально по слову своего кумира. Смешно сказать, в такой лирической и музыкальной стихии, как немецкая, есть лирические симфонии Шумана, Брамса, Шуберта, есть лирические романсы Шуберта, Шумана, Г. Вольфа — все что угодно, но нет немецкой лирической оперы, если не считать «Эврианту», которая наполовину фантастическая опера.

В ораториальной опере «Антигона» по Софоклу (в переводе С. В. Шеревинского) конфликт власти и личности тоже достигает довольно значительной остроты. Креонт прячет и скрывает свою неприязнь к невестке, которая, он считает, дурно влияет на его сына. Он хочет избавиться от нее под предлогом заботы о государственном долге и своих соотечественниках: как это Антигона посмела похоронить своего брата, который погиб, сражаясь, как наш белогвардеец в Октябрьскую революцию. Там же есть и тема чудовищной братоубийственной войны, которая в течение всей мировой истории разрывала вековые и человеческие взаимоотношения: и семейные, и родственные, и эмоциональные.

В «Короле Лире» желание слушать лесть, восхваление даже от близких людей, дочерей, приводит к тому, что правитель совершенно слеп: он не видит, которая из его дочерей ему предана, а кто лжет нагло и просто льстит до тех пор, пока он им всё не отдаст. А когда отдал, они как бы вроде в нем разочаровываются. «Разочарование» — отвратительное слово, которое всегда прикрывает неблагодарность, нежелание ответить благодетелю добром.

Сама драма вызвала почти анекдотический приступ гнева и неприятия Льва Николаевича Толстого, что, кстати, отражено в моей опере. Здесь почти цитируется статья «О Шекспире и драме» Льва Толстого. И при этом, по иронии судьбы, Лев Николаевич только перед самым концом своей жизни обратил внимание на сходство своего собственного жизненного пути с путем короля Лира, ибо его наследники будут стремиться к обогащению за счет наследства. Отсюда и его уход из дома, и гибель, если и не во время бури в степи, то на какой-то станции-полустанке, железнодорожном перегоне.

Другой наш, не менее гениальный, на мой взгляд, писатель Тургенев написал совершенно изумительную повесть «Степной король Лир», в которой, мне кажется, он еще дальше продвигает эту тему несправедливости и губительности власти, показывая, что дочери этого степного короля Лира, в отличие от английского варианта, вовсе не гибнут, а наоборот преуспевают. По научению одного ничтожного человека, который, одновременно опутав в интимные сети и одну, и другую сестру, как это сделал Эдмунд в «Короле Лире» Шекспира, они под его влиянием и по собственной злонаправленности лишают своего отца всякого достоинства и даже держат его в каком-то жутком положении, чуть ли не в хлеву, так что он сбегает, а затем возвращается и крушит дом. И когда он уничтожает свой дом, то крепостные крестьяне молча отшатываются от этих дочерей после гибели их отца. Такое народное осуждение сказывается в коротком слове: «Обидели старика». А одна из дочерей кается и бросается в ноги скончавшемуся отцу; поэтому на нее меньше распространяется осуждение, чем на другую, Анну, которая, как лиса, выглядывает из терема. Но в конечном счете эта Анна-злодейка становится высокоуважаемой персоной в уезде, признанной среди соседей и даже у губернского начальства, почтенной владелицей поместья, с которой все считаются, а она едва достаивает их своим вниманием. Своего мужа она тихо отравила. А другая сестра становится Хаустовской Богородицей... Поэтому тема победоносной неблагодарности и гибнущего простодушия и доброты развивается еще дальше. Это очень сильная черта.

Другой пример — моя опера «Видение Иоанна Грозного». Самый главный враг и губитель своего народа — это русский правитель. Причем очень часто, а не только во времена Грозного.

В концертной моноопере для баса и фортепиано «Смерть поэта», написанной к 200-летию Лермонтова, предстают и образ самого Пушкина, погибшего и затравленного тогдашней элитой, завистливой и ревнивой, и образ низких гонителей поэта, и лживых льстецов, и клеветников, и интриганов, и бездушного Дантеса, который абсолютно не сознавал и не понимал, в кого он целит, на что он руку подымал. Кавалергард с пустым сердцем не знал по-настоящему ни русского языка, ни русской истории, ни самой России. Когда его попрекали: что же вы убили великого русского поэта Пушкина, он отвечал: «Ну а я — пэр Франции, Пушкин хотел меня убить. Я не меньше, чем какой-нибудь там поэт в России». Любопытно, что дочь его и Екатерины Гончаровой была восторженной поклонницей стихов Пушкина как

бы в наказание надменному и злодейскому поведению своего отца.

И конечно, в моноопере предстает образ нынешних неправедных судей и праведного Божьего суда над убийцами поэта. «И вы не смаете всей вашей черной кровью поэта праведную кровь». Очень мощные слова, которые настолько разозлили императорское семейство, что они не могли слышать о Лермонтове без гнева и возмущения. Поэт обладал невероятной пророческой силой, и Ахматова не вполне права, когда говорила, что он якобы был подражателем Пушкина до определенного возраста, а затем стал самобытным. Нет, он написал, когда ему было четырнадцать лет: «Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет, забудет чернь к ним прежнюю любовь и пища многих будет тлен и кровь» — эти слова я взял эпитафией к новой редакции оперы «Вириния», которую я сделал в XXI веке.

Какие оперы послужили источником для становления Ваших собственных композиционных и технологических принципов?

Ответ на этот вопрос не всегда правильно воспринимается. Допустим, что сам композитор говорит, что он опирался на Монтеверди или на Флорентийскую камерату. Опора не означает подражание. Одно дело какие-то творческие стимулы, которые исходят из жизни, искусства, другое дело их претворение. Например, в шекспировских операх для меня единственным примером адекватности является «Отелло» Верди. Это тип разомкнутой оперы, где нет совершенно обычных вердиевских арий, если не считать похожей на Грига молитвы Дездемоны. Для меня это, конечно, было каким-то примером, стимулом и в «Гамлете», и в «Короле Лире». Самое главное, что и в той, и в другой опере борьба за власть приводит к злодейству: брат убивает брата и потом пойми, кто кого убил. Все покрыто тайной, все сделано без свидетелей.

То же относится и к «Королю Лиру». В опере, написанной в 2000 году, с которой я встретил новое тысячелетие, сочиняя арию Корделии с арфой, опять встает губящая роль богатства и власти над другим человеком, которой противостоит беззащитное благородство людей, казалось бы, гораздо менее сильных, таких как Корделия или Эдгар, бессловесно преданных, любящих и верящих, небесно чистых и оклеветанных. Правда, Эдгар — рыцарь, и он все-таки мстит, убивая злодея Эдмона.

Либретто «Короля Лира» написали Вы?

Да, я. Точнее, текст либретто не писал, а брал трагедию Шекспира и работал с ней, делал ку-

пюры, не переписывая на бумагу то, что между купюрами. Так же я работал над «Мастером и Маргаритой», хотя там есть либреттисты, но очень многое взято из романа.

Жанр «Короля Лиры» обозначен как drama per musica. В связи с этим вспоминаются Флорентийская камерата и Клаудио Монтеверди, один из ведущих представителей барочной оперы...

Собственно говоря, это драма с музыкой, где роль речитатива весома, но не исчерпывающа. Здесь есть арии, но они безрепризные, в духе Монтеверди. Это ария Лиры и его предсмертная ария-монолог, фактически *lamento*, ария Корделии в таком же количестве времени и текста, как у Шекспира, небольшие арии Эдгара, характеризующие его бесправное положение (он вынужден притворяться чуть ли не нищим, сумасшедшим), ария подлеца Эдмона, маленькие арии сестер, короткая ария французского короля, мужа Корделии. Поэтому здесь мелодика не речитативная, а певучая. Она не складывается в трехчастные формы, которые устоялись у Кавалли, ученика Монтеверди (об этом справедливо пишет В. Конен в своей книге). Автор «Орфея» брал поэтический текст без приспособления его к повторам. Поэтому этой музыке присуще сквозное мелодическое дыхание. Между тем сама речевая мелодика, творимая говором, после Монтеверди была у Глюка, Вагнера и Мусоргского.

В этой опере именно сквозное развитие действия, нет деления по сценам?

Нет, есть только песенки Шута, их поет только он. Но это не вставные номера. В опере сквозное движение, как и в самой трагедии.

Вы любите использовать цитатный метод?

Нет, не люблю. У меня в «Марии Стюарт» есть два-три подлинных шотландских напева, которые звучат в оркестровой музыке встречающих королеву Марию шотландцев (в первой сцене), и в интермедии «С берега крутого». Это единственные подлинные мелодии. Но я серьезно изучал мелодики шотландского фольклора. По совету Сергея Борисовича Любимова я отправился в публичную библиотеку, нашел там тома музыки из «Британники», связанные с шотландскими песнями того времени. Некоторые мелодии я переписал, и кое-что интонационно близкое в партии Нокса (духовные напевы) и Марии Стюарт (пентатоническая мелодика) есть в опере, но не цитаты. В операх XXI века такого совсем нет.

Что нового, на Ваш взгляд, произошло в операх последних лет?

Не могу сказать, что за последние 10–15 лет что-то на меня произвело хоть какое-то впечатление в оперном жанре. Последние оперы, которые меня как слушателя и музыканта интересуют, — это «Лулу» Берга, «Черная маска» Пендерещкого и «Солдаты» Циммермана. У меня нет никаких специальных принципов, есть только интуитивное следование, прозрения, что бывают рождены проникновением в литературный источник. Например, в «Антигоне», хоровой опере, мне было интересно, с одной стороны, сочинить античные монодии в монологах Антигоны, Креонта, Исмены, а с другой — стасимы, то есть хоровые комментарии, которые эквивалентны симфоническим антрактам.

Опера написана для четырех солистов (жених Антигоны Гемон, сама Антигона, ее сестра Исмена и отец Гемона Креонт), которые исполняют монодии, и хора, который вмешивается в действие; он одновременно является и коллективным главным героем, и судьей, и голосом народа, и голосом Совести. Симфонический оркестр там полный, в отличие от одинарного состава «Короля Лиры» и «Мастера и Маргариты»².

Вы отдаете предпочтение каким-либо конкретным инструментам оркестра, любимым тембрам?

Когда сочиняешь музыку, то приходит в голову тембровый круг каждого персонажа, который меняется в соответствии с его развитием. Я очень люблю тембр гобоя как поющего инструмента, для меня он — эквивалент человеческого голоса. Также я очень люблю арфу как гармонический инструмент — эквивалент гитары или старинной лютни, сочетание флейты и арфы.

Можно ли их считать лейттембрами в последних Ваших операх?

Да, но они были таковыми уже в «Мастере и Маргарите». Там часто отдельные сольные инструменты являются тенью вокальных партий. В лучших постановках «Гамлета» в Самаре и Красноярске каждая вокально-оперная партия дублировалась балетным бессловесным партнером, который отражал инструментальную тень этой партии. Поэтому в принципе есть возможность оперно-балетной интерпретации некоторых моих опер, исходя именно из трактовки оркестрового ансамбля солистов. Скажем, в «Короле Лире» собрался ансамбль

² Добавим: оркестр в виде ансамбля солистов есть и в кантате «Голос из хора».

солистов, которые были в такой же степени солисты, как и певцы. Какая-нибудь виолончель вместе с Эдмоном играла ничуть не меньшую роль, чем партия вокальная, при этом не дублируя, не аккомпанируя, а контрапунктически ее сопровождая. Это я люблю.

Можно ли сказать, что виолончель помимо своей мелодической линии является лейттебром Эдмона?

Да, она является его лейттебром так же, как и лейттебром Корделии становится арфа и в некоторой степени гобой или флейта. Да, все это так.

А у самого Лира какой лейттебр?

Там все сложнее. Пока он властный король, его лейттебр — тромбон. Когда он в бурю одинок и трагически обречен — орган и целый ряд других. У Шута это аккордеон.

Можно ли аккордеон в «Короле Лире» связывать с полистилистикой?

Не знаю, наверное. Он зародился на площадных действиях. Введение всякого рода фольклорной мелодики, сонорики, со стилиевой точки зрения, вносит своего рода локальный элемент. Важно, чтобы он органически, очень удачно рождался в авторском музыкальном языке.

Очень необычен был выход женщины-аккордеонистки...

Это режиссерская находка. Она связана с тем, что Шут поет свои песенки под аккордеон. Иногда этот аккордеон сопровождается каким-либо духовым инструментом с наигрышем. Это элементы средневековой уличной культуры, бурлесков и сатирических песенок, распеваемых бродячими музыкантами. В известной мере это идет от искусства жонглеров. У меня есть сочинение «Песни трубадуров» на подлинные тексты средневековых трубадуров, менестрелей; оно непосредственно предшествует опере «Мария Стюарт». Без него этой оперы не было бы.

Как долго Вы искали свой неповторимый оркестровый стиль?

Свой оркестр я впервые нашел в кантате «Голос из хора» на стихи Блока (1960-е), там контраст в одновременности певучей мелодики (фактически арии) песенного, широко распетого тематизма и ультра авангардной оркестровой сонорной стихии. Последняя стилистически противостоит всему вокальному массиву. Поэтому там огромное количество ударных инструментов. Я специально изучал все польские

книги о них. В общем, ударных инструментов в этом сочинении не меньше, чем в «Концерте-буфф», хотя он написан буквально через год после «Голоса из хора». И вот это противопоставление для меня существенно и часто возникает. Даже в «Короле Лире» довольно много ударных. Я их трактую как ансамбль солистов в последних операх.

Хочу спросить о Вашем особом отношении к Прокофьеву — истинному рыцарю оперы первой половины XX столетия.

Еще на заре своего творчества я писал книгу о Сергее Сергеевиче. Мне очень много дало изучение прокофьевских манускриптов, например как можно симфонический дирекцион записать на нескольких строках, как изложить оркестровый план, очень самобытный, свежий и смелый, с одной стороны. С другой — в его основе очень яркий тематизм. Все-таки я тоже сторонник того, чтобы появились выразительные музыкальные темы³, характеризующие основных героев или конфликт, или эмоциональные состояния, а не какую-то плазматическую, нейтральную музыку. Я равнодушен к такому атематическому стилю. И как раз Прокофьев в этом отношении дает очень яркий пример.

Но с тех пор много воды утекло. Книгу я написал после защиты диссертации буквально за год, добавив примеры из других частей симфоний Прокофьева. Сама диссертация написана только о тематизме первых частей симфоний. А здесь — те стилистические открытия, которые я нашел, в том числе сложный лад, ладовая многосоставность, темы — контртемы, полифоническое противопоставление линий, затем гетерофонное их расслоение.

Какие сочинения Вы проходите со своими студентами на занятиях?

Я уделяю большое внимание — это традиция, идущая еще от Балакирева, — анализу высокохудожественных музыкальных образцов в их первозданности. Мы проходим «Геновеву» Шумана, все оперы от Монтеверди до «Воццека» А. Берга, симфонии от мангеймцев и Гайдна до Онегера и поздних симфоний Шостаковича и Лютославского.

В последнее время «Мелодии» Витольда Лютославского анализировали как пример совершенно необычной, парадоксальной, контрапунктически и гармонически яркой ткани на

³ Летом 2017 года С. Слонимский написал «Основы курса мелодики», который сейчас читает в Петербургской консерватории на разных факультетах.

основе совершенно точно изложенных народных мелодий. Обращаю главное внимание на особенности претворения славянского фольклора и славянской мелодики в целом. Поэтому я очень часто анализирую «Курпевские песни» Шимановского, песни Богуслава Мартину, которые тоже очень люблю за славянскую переливчатость, что отличает их от орфовской манеры «вдалбливания» одних и тех же попевок. По этой же причине я чту кантату Мартину «Букет цветов», его песни и весьма сожалею, что это фактически не звучит в России.

Всегда наслаждаюсь песнями и вокальными циклами Мусоргского. Его каждая вокальная сценка выхвачена непосредственно из жизни, почерпнута из живой природы без посредства каких-то условных формул или технических приемов. У него художественная реализация лишена условностей.

Как Вы относитесь к авангардной музыке первой и второй волны?

Очень положительно отношусь. Считаю, что есть три авангарда. Первый — это Прокофьев, Стравинский, Барток, Хиндемит, французская «шестерка», Шенберг, Берг, Веберн. Второй авангард — 1950-е и начало 1960-х годов — это Булез, Ноно, Штокхаузен, Лигети, Ксенакес, Пендерецкий, Лютославский. Первый авангард в Америке — это Айвз, И. Коуэлл, а второй — Кейдж. Но есть и третий авангард — это сегодняшний авангард, который основан на принципиальном нетрадиционном использовании каждого отдельного инструмента. То есть если это рояль, то не играть надо, а бить по клавишам или по нижней деке.

Вы имеете в виду Ферниху?

Я имею в виду Лахенмана. Ферниху мне кажется явлением переходным от второго к третьему авангарду, потому что там большое значение имеют интервальные и ритмические структуры. Там же это все очень закодировано, детерминированность доходит до крайности. Это очень почтенно, но я предпочитаю другое — квантовую ритмику, полное разрушение всякого рода двукратности, мензуральности. Мне кажется, что интереснее непредсказуемое количество времени, которое падает на ту или иную ритмическую долю, когда они не в кратной зависимости друг от друга. Поэтому Ферниху — все очень солидно, но это второй авангард, доведенный до крайней детерминированности.

Алеаторическое течение во втором авангарде ведет к другому — возможности квантовой реализации ритмики. Кроме того, я очень люблю

четверти тона, 3/4 тона. Это в меньшей степени было во втором авангарде, в первом почти не было, кроме Хабы. Субъективно я сторонник возрождения на новом этапе всей античной системы — огромного количества ладов и ритмов, всех ладовых организаций, как темперированных, так и нетемперированных. Они должны и могут возрождаться. С моей точки зрения, пока не будет такого широкого движения, до тех пор будет действительно третий авангард, где есть один прием — превращение каждого инструмента в его как бы противоположность: с сонорной точки зрения, скрипка превращается в ударный инструмент, а ударный инструмент вполне может превратиться в певучий инструмент.

Сюда же входит музыка спектральная как реализация далеких обертонов и мультифонная техника. Последняя во втором авангарде только наметилась, а в третьем авангарде она уже представлена весьма широко: какие-то необычные инструменты и их необычная реализация; огромное значение электроники, компьютерной техники.

У меня очень положительное отношение к авангардной музыке, а иначе и не может быть, потому что я сам выслушал массу упреков за авангардизм «Антифонов» или «Голоса из хора» — за якобы отсутствие мелодики, что, конечно, неверно. Я как раз сторонник и четвертьтоновой мелодики, и мелодики, в которую входят не европейские формы ладовости. Но я отнюдь не приветствую, чтобы все писали одинаково и чтобы невозможно было отличить сочинение, написанное на острове Цейлон, в Аргентине или в Монголии, например, от созданного в Исландии. То есть чтобы всюду были одинаковые приемы обращения с инструментами, не было никакой национальной мелодической стихии и вообще чтобы зачеркивались мелодия, гармония, полифония, форма, так как их не должно быть.

Я не сторонник всякого рода запретов, в том числе на мелодику, гармонию; другое дело, что и мелодика, и гармония должны быть каждый раз новыми. К минимализму я отношусь относительно, абсолютно закономерно, но если все пишут музыку на трех нотах, то это безумно скучно.

Что именно из современных авангардных техник Вы применяете в своем творчестве XXI века, в частности в опере?

Уже в «Антифонах» инструментовка была пространственной: участники квартета двигались по сцене. Мелодика была нетемперированной с четвертями тона, была квантовая ритмика, что я продолжаю, например, в сочинении

«Время чудовищ», которое посвящено второму десятилетию XXI века. Это авангардное сочинение написано для ансамбля совершенно непередаваемой для фортепиано музыки: пикколо, бас-кларнет, виолончель, балалайка, контрабас и рояль. В конце проходит «*Dies Irae*» в тройном каноне. Затем они все шагают к краю сцены, пианист играет на фрусте. Таких сочинений у меня появляется много, и почти к каждому авангардному фестивалю «Звуковые пути» пишу новое сочинение.

Как Вы воспринимаете термин «полистилистика» и присутствует ли это явление в Ваших сочинениях?

До того, как этот термин возник, у меня в «Голосе из хора» был стилистически резкий контраст между мелодической тканью сольных, вокальных, хоровых эпизодов и оркестровой тканью, чисто сонорной. Потом Альфред Шнитке значительно позже, где-то в 1971 году, сформулировал этот термин в докладе на заседании международного музыкального совета, и он там ссылается на кантату «Голос из хора» так же, как и на мои «Антифоны», как на примеры полистилистики. Так что у меня это было и раньше.

Но вообще я небольшой поклонник этого термина, особенно если его трактуют как синоним эклектики. Я не разделяю мысль, что все что угодно можно соединить с танго в какую-нибудь серийную фугу. Как определенный курьез или прием — это возможно. Но в принципе для меня главное — наличие собственной, в частности мелодийной, индивидуальности, а дальше можно говорить о любых стилистических раздвижениях границ. Но если нет этой главной, индивидуальной мелодической ма-

кросферы, то мне в принципе неинтересно сочинение с вялым мелодическим рисунком.

Кто-нибудь из Ваших выпускников работает в музыкальном театре?

Да, работают. У меня кончал Владимир Кобекин — сейчас популярный оперный композитор. Танонов пишет успешные мюзиклы. Сам я не люблю мюзиклы как жанр, это мне абсолютно чуждо, я холоден даже к Ллойд-Уэбберу, что несколько не мешает мне по достоинству оценивать успехи других в этом жанре. А у Танонова есть и «Мастер и Маргарита», и «Евгений Онегин». Сейчас у меня выпускник пишет сюрреалистическое действо о Вавилоне. Ради Бога, надо только следить, чтобы там была музыка, а не водичка изобразительная.

Советуете ли Вы своим студентам писать театральную музыку и оперы в частности?

Если они работают с режиссерами, то пусть пишут. Но становясь постоянными авторами прикладной музыки к спектаклям, они теряют в своей композиторской индивидуальности и приноравливаются к внешнему минимализму режиссеров.

Такое масштабное интервью отражает многие волнующие композитора вопросы, его размышления, в том числе некоторые предсказания. Так, неоднократно он говорит о Новом Ренессансе, имея в виду грядущее обновление средств композиторской техники. Будущее покажет, насколько предсказания Мастера начали воплощаться...

Беседу вела М. П. Зачиняева



Т. Ю. Кадесникова

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО С ЧТЕЦОМ В. Д. БИБЕРГАНА

Вадим Давыдович Биберган — выдающийся композитор современности, известный не только в России, но и за рубежом. В студенческие в Свердловске годы он был одним из организаторов Молодежной секции при Уральском отделении Союза композиторов [7, 122], где занимался концертной деятельностью, собиранием и изучением многонационального уральского фольклора. В период учебы параллельно с фортепианным классом Н. Н. Позняковской посещал класс композиции В. Н. Грамбицкого. Обучение в аспирантуре продолжил в Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова у Д. Д. Шостаковича. Вадим Давыдович и поныне активно совмещает композиторскую и педагогическую деятельность, будучи профессором Санкт-Петербургского университета культуры и искусств [3, 316]¹.

В. Д. Биберган практически работает во всех музыкальных жанрах. Его перу принадлежат вокальные, камерные, хоровые и оркестровые произведения. Особое место в его творчестве занимает музыка к кинофильмам и театральным спектаклям. Одним из образов, многогранно раскрывающимся в музыкальном наследии композитора, является тема войны. Военной тематике посвящены симфоническая «Поэма борьбы», «Песни мужества» на слова Д. Лившица, музыка к кинофильму Глеба Панфилова «Дело Курта Клаузевица» и другим фильмам [3, 317].

К числу камерно-инструментальных произведений, примыкающих к военной тематике, относится Фортепианное трио с чтецом, написанное в 1962 году, после окончания консерватории. В. Д. Биберган обратился к поэтическим текстам Мусы Джалиля, татарского поэта, рожденного на уральской земле, в Оренбургской губернии. Стихи военных лет М. Джалиля² стали

основой для литературной композиции, составленной специально для Фортепианного трио В. Ткачом, автором и первым исполнителем художественного слова в составе инструментального ансамбля — В. Биберган, Л. Мирчин, Г. Цомык. Этот опус слышали мэтры советского музыкального искусства: «С произведением были знакомы Д. Кабалевский, а также Д. Шостакович. В отличие от Дмитрия Дмитриевича, положительно отзывавшегося о сочинении, Дмитрий Борисович в своих суждениях был достаточно резок. Правда, в дальнейшем он изменил свою точку зрения, сохранилось даже письмо к Вадиму Давыдовичу, где Кабалевский признавался в своем ошибочном мнении»³.

Согласно указаниям В. Бибергана, форма произведения — Тема с вариациями. Музыкальная драматургия трио тесно связана с литературной. Соответственно, целью данного исследования является определение взаимосвязей между музыкой и словом и их художественное осмысление композитором в единстве драматургической концепции данного вариационного цикла.

Сочинение условно можно разделить на три блока: первые четыре вариации, затем *Passacaglia*, *Adagio* и *Романс* и в завершении *Allegro*, *Хорал*. Тема и кода обрамляют опус. Литературная композиция составлена преимущественно из стихов «Моабитской тетради» Муссы Джалиля.

В теме трио определяется трехчастная форма. Первый раздел — это инструментальное изложение музыки в унисон всем составом ансамбля, во втором чтецом произносится главный текст — зерно литературной композиции из стихотворения «Не верь!», 1943 год [5]:

Холодное тело засыплет земля.
Песнь огневую засыпать нельзя.
Умри, побеждая, и кто мертвецом
Тебя назовет, если был ты борцом.

¹ В 2014 году переименован в Санкт-Петербургский институт культуры.

² В 1942 году тяжело раненый М. Джалиль попал в плен, в концлагере организовывал регулярные победы военнопленных. Продолжал писать стихи, которые товарищи по плену заучивали наизусть. Через бельгийского партизана Андре Тиммерманса, заключенного в тюрьме Моабит, М. Джалиль передал блокнот со стихами на волю. В 1944 году за участие в подпольной

организации М. Джалиль был казнен в военной тюрьме Плетцензее (Берлин). В 1956 году ему посмертно присвоено звание Героя Советского Союза [4; 5].

³ Из личной беседы с сестрой композитора Мариной Давыдовой в июне 2017 года.

Нотный пример 1

Чтец
Холодное тело закрывает земля
Неслышимую закрывает земля
Умри, победив, и кто мертвым те - би на - зо - вет, се - ли ты был бор - цом!

Vn.
Vc.
Pno.

В третьем — развитие и кульминация. *Largo maestoso*, пунктирный четкий ритм, минорный лад, торжественно-мрачный характер связывают музыку с жанром траурного марша.

Нотный пример 2

Vn.
Vc.
Pno.

Первая вариация открывается речитативным высказыванием скрипки, короткие реплики *rubato* выражают экспрессию человеческой речи. Музыка неуклонно стремится к вершине. Ее интонационная структура напоминает характер взволнованной мольбы, а стремительность бега триолей в конце построения предвосхищает слова текста:

Родина! Прости меня, твоего рядового,
Самую малую часть твою,
Прости за то, что я не умер смертью
Солдата в жарком бою.

В момент обращения поэтического героя к «Родине» в партии струнных композитор мерным ходом четвертных, вероятно, изображает шаги узника. В этом предположении можно учесть то обстоятельство, что стихи были написаны поэтом в заключении, в плену.

Руководствуясь текстом, В. Биберган не разграничивает музыку первой и второй вариаций. Следующая, *tempo mosso*, является развитием

единой образной линии предыдущей. Струнная группа размеренно продолжает «отсчитывать шаг», сохраняя пульсацию ритмического движения, которая одновременно поддерживает и ритм поэтических строк, ориентируя чтеца в музыкальном пространстве ансамбля.

Поэзия и музыка трактуются композитором неразрывно. Тематизм фортепианной партии автор выстраивает на элементах основной темы вариаций. Но она теряет изначальную четкость ритма и приобретает хоральное звучание. Более того, такая фактура способствует цельности всего ансамбля, включая читаемые строки. В авторской аннотации к исполнению произведения В. Д. Биберган рекомендует при интерпретации правильно уравнивать звучность между ансамблем и чтением, у которого своя равноценная партия. Музыка у фортепиано несмотря на аккордовую фактуру не дробит литературный текст, а скорее наоборот, способствует его текучести, непрерывности, планомерному восхождению к кульминационной точке. При подходе к кульминации фортепианные аккорды постепенно обрастают диссонансами. Можно предположить, что стихотворение М. Джалиля «Прости, Родина!» (1942) [5], не только автобиографично, но и символизирует общую трагедию военнопленных, попавших в концлагеря. Тогда и в музыке, с точки зрения художественного восприятия, создается впечатление голосов, присоединяющихся к «исповеди солдата».

Третья вариация знаменует новый этап развития драматургии произведения.

Нотный пример 3

Вар. III
Andante
8^{va}

Piano
pp dolce

Это лирико-трагедийный образ воспоминаний о мирной жизни, близких и родных людях. В основу положен текст из стихотворения «Расставанье» (1942) [6]:

Как трудно, трудно расставаться, зная,
Что не встретишь друга вновь.
А у тебя всего-то богатства —
Одна лишь эта дружба да любовь.

Данная часть вариационного цикла практически полностью сконцентрирована на художе-

ственном чтении литературного текста. Драматургической основой служит взаимодействие двух контрастных образных сфер: лирической, связанной с воспоминаниями и выраженной через скрипичный тембр, и философским осмыслением событий, передаваемым преимущественно через поэтический текст.

В среднем разделе вариации, *Pochissimo piu mosso*, мелодическая линия скрипки (*espr. con sord*) находится во власти нисходящих интонаций. Она приобретает трагический оттенок высказывания и сопровождает слова: «Немало горя узнал я на свете, уже давно я выплакал глаза». Мелодии и слову тихо аккомпанирует виолончель, что способствует созданию образа философских раздумий героя. Вероятно, в этой связи фортепиано в данном месте композитором исключено.

В заключительном разделе звучит весь инструментальный ансамбль. Здесь преобладает однородность, единство тематизма: фактура струнных дублирует фортепиано. В то же время в литературном тексте отображается резкая смена эмоционального состояния героя: «Судьба, так мало у тебя прошу я: меня ты счастьем встречи награди!».

Небольшая кода одновременно служит связующим звеном с четвертой вариацией, которая начинается со слов: «Дороги, дороги! Довольно гостил я от края родного вдали» — из стихотворения «Дороги» (1942) [5].

L'istesso tempo, следующая вариация изобразительного плана освещает лирическую сферу образов. В художественном видении это тема дороги или путника, солдата, измученного бесконечными странствиями по чужой земле. Образ дороги — довольно распространенное явление в русской музыкальной культуре — нередко связан со словом. Примеры можно найти в творчестве А. Алябьева, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова.

Символ дороги в трио реализован композитором традиционными для русской музыки приемами: непрерывное развертывание ясной мелодической линии, простота гармоний, упругая ритмическая пульсация аккомпанемента, характерные фактурно-ритмические фигурации, высокий регистр инструментов, прозрачность тембров, преобладание динамики *p*, *pp*, широкий акустический диапазон, создающий зыбкое пространство.

Вариация состоит из трех разделов (согласно литературной композиции). Первый — воспоминания героя, второй — его обращение к образу дороги и третий — решительное действие. Последний этап — это зенит литературной

и музыкальной драматургии части, который обнаруживает интонационные связи с главной темой цикла.

Нотный пример 4

The musical score is for a piano trio. It consists of four staves. The top staff is for the Chorus (Чтец) with the lyrics: "Дороги, дороги! Вы все беспощадны, и нет". The second staff is for Violin (Vn.), the third for Viola (Vc.), and the fourth for Piano (Pno.). The piano part has a dynamic marking of *f*. The tempo is marked "Tempo I".

С точки зрения взаимосвязи музыки и слова, в Фортепианном трио следующие части целесообразно объединить в цикл, развивающий лирико-трагедийную сферу образов: *Passacaglia*, *Adagio* и *Романс*.

Пассакалия — это трагический узел всего произведения. Вспомним, В. Бобровский говорил о том, что в произведениях Д. Шостаковича замена *Adagio* пассакалией внутри циклов, ставшая традицией, была связана с эпохой войны [2, 243]. Музыкальная драматургия пассакалии основывается на двух стержневых звеньях — теме-пассакалии и теме-повествования. Первая непрерывно повторяется и трансформируется согласно единому развитию трагической линии образов. То же самое можно сказать относительно второй.

В тексте отображена одна из самых жестоких сторон фашистских деяний — уничтожение мирного населения. Здесь литературная композиция состоит из стихов М. Джалиля «Варварство» (1943) из «Моабитской тетради» [5]. Если текст условно разделить на две части, то первая — воспоминания героя о трагических событиях:

Они с детьми погнали матерей,
И яму рыть заставили, а сами
Они стояли, кучка дикарей,
И хриплыми смеялись голосами.

Отличительной же особенностью второй является выдержанное на одном дыхании стихотворное повествование о производимых фашистами зверствах. Вся композиция объединена обрисовкой природной стихии, как будто вторящей свершающемуся и обостряющей эмоционально-целостное восприятие описываемого. К примеру:

Своими видел я глазами,
Как солнце скорбное, мытое слезами,
Сквозь тучу вышло на поля,
В последний раз детей поцеловало, в последний раз.

Или:

Шумел осенний лес.
Казалось, что сейчас он обезумел.
Гневно бушевала его листва.
Сгущалась мгла вокруг. Я слышал,
Мощный дуб свалился вдруг.
Он падал, издавая вздох тяжелый.

Нотный пример 5

Чтец
Vn.
Vc.
Pno.

Сгушалась мгла вокруг. Я слышал: мощный дуб свалился вдруг, он падал.

В рассказе о трагическом действе — расстреле мирного населения психологический акцент сконцентрирован на слитой воедино судьбе матери и ребенка. Смысловое сцепление описываемых в сюжете литературных образов матери и ребенка решено композитором за счет произнесения текста: «Как не лишиться ей рассудка! Все понял, понял все малютка» — на музыкальной паузе. В рекомендациях автор допускает известную ритмическую импровизационность чтения подобных эпизодов, однако все вступления чтеца и окончания чтения должны быть точно соблюдены. Образ мальчика, его реплики выражены в музыке через ритмическую структуру: взволнованные скрипичные фразы включают триольные фигурации, репетиции, трели и, предположительно, изображают дрожь:

Он плачет и, как лист, сдержать не может дрожи.
Дитя, что ей всего дороже, нагнувшись,
Подняла двумя руками мать,
Прижала к сердцу против дула прямо...

Тема пассакалии модифицирована, ее воспроизведение отличается отрешенным звучанием. Сильным контрастом становится эффект унисонного вторжения этой темы в ансамбль струнных на фоне устрашающе декламируемых фортепианных аккордов, что усугубляет драматическое восприятие читаемых строк:

Нотный пример 6

Чтец
Vn.
Vc.
Pno.

Надо умирать! Он плачет и, как лист сдержать не может дрожи, дитя, что ей всего...

Я, мама, жить хочу. Не надо, мама!
Пусти меня, пусти! Чего ты ждешь?
И хочет вырваться из рук ребенок,
И страшен плач, и голос тонок,
И в сердце он вонзается, как нож.

В центральной кульминации части тема-повествование приобретает гимнический характер, в то время как тема-пассакалия, гремящая в фортепианных базах, знаменует трагическую развязку в музыке на словах:

И заела кровь, по шее лентой красной извиваясь.
Две жизни наземь падают, сливаясь,
Две жизни и одна любовь!

Тематизм пассакалии, проводимый композитором инструментально во вступлении и заключении, не только служит объединяющей аркой, определяющим выводом, но и символизирует главенство трагического начала в музыке.

Следующие вариации, *Adagio* и *Романс*, развивают лирическую линию произведения. В основу литературной композиции *Adagio* положено стихотворение М. Джалиля «Сон в тюрьме» (1943) — воспоминания о дочери [5]. *Романс*, в свою очередь, написан на стихи поэта, посвященные жене Амине (1941); здесь они приведены выборочно [6]. Лирическое начало этих образов в трио можно трактовать не только как контраст предыдущему — трагическому, но и как образ собирательный, обобщающий, осмысливающий трагедию пережитого, как реакцию сознания узника на увиденные им муки и страдания погибших матерей и детей. Вероятно, вследствие этой реакции воспоминания о дочери совершаются именно во сне, и тем острее звучит вопрос в момент пробуждения (в конце стихотворения), противопоставляемый общему светлому и радостному настроению сновидения:

Зачем я жизнью сны свои зову,
Зачем так мир уродует темница,

Что боль и горе мучат наяву,
А радость только снится.

Форма *Adagio* двухчастна. Музыка первой — пасторальная, светлая. Широкого дыхания лирическая мелодия струнных рисует далекий и родной облик ребенка, вторит чувству радости от встречи и любви героя:

От радости кружилась голова,
Я крошку обнимал, и сердце пело.
И думал я: так вот ты какова,
Любовь, тоска, достигшая предела.

В фортепианной партии на выдержанном оstinатном басу парят трепетные, легкие диатоничные фигурации квинтолей. Незаполненное акустическое пространство между регистрами рояля, нюанс *pp* создают впечатление вневременного нахождения героя в состоянии зыбкого сна. Воспоминания прерываются небольшим эпизодом, в котором композитор убирает струнную группу и оставляет только мерное звучание четвертных *tenuto* у фортепиано. Таким образом, вероятно, сфокусировано внимание на моменте пробуждения. Этот момент также вызывает ассоциацию с равномерно бьющимся в тишине ритмом сердца и ощущением застывшего времени как переходным состоянием от воображаемого сновидения к действительности. Такой прием пространственно-временного соотношения усиливает акцент и на произносимом тексте:

Проснулся я, как прежде, я в тюрьме.
И камера угрюмая все та же.
И те же кандалы, и в полутьме
Все тоже горе ждет, стоит на страже.

В данном фрагменте решается формообразующая задача. Его небольшие временные рамки позволяют уместить целое четверостишие за счет ритмической статики.

Контраст между частями в рассматриваемой вариации достигается композитором путем резкой смены динамики, ритма, и темпа — *Animato*. Можно предположить, что в теме сфокусировано философское осмысление героем явлений жизни и смерти. Тогда несмотря на хоральную структуру мелодического движения группа струнных здесь выполняет объединяющую драматургическую функцию. Также следует вспомнить о классической традиции, в частности об обращении композиторов к жанру арии для воплощения в музыке драматических или лирических переживаний, героических образов, эпических картин или философских размышлений о

судьбе героев, о смерти, о Родине. «Зачем я жизнью сны свои зову...» — главный вопрос литературной композиции декламирует чтец перед кульминацией. Инструментальный ансамбль продолжает мелодическое высказывание, согласно гипотезе, с элементами арии, заканчивая его вопросительной интонацией октавного унисона и короткими обрывками тревожных музыкальных фраз фортепиано. За счет неустойчивого завершения *Adagio Романс* воспринимается как продолжение единой сюжетной линии. В этом убеждают и вступительные диссонансные аккорды *secco*, звучащие в дальнейшем.

Романс написан в трехдольном вальсовом ритме, мелодия проводится в партии струнных инструментов, функцию аккомпанемента выполняет фортепиано. Однако даже при учете подвижности темпа (*moderato*) не наблюдается привычного гибкого и скользящего движения, присущего жанру вальса. Стабильной, даже навязчивой ритмической формулой в *Романсе*, за исключением эпизода в середине части, становятся аккорды *secco*. Осмысленное художником-композитором искажение вальса отправляет нас к трактовкам танцевальных жанров в камерно-инструментальной музыке Шостаковича. По словам В. Бобровского, «именно в камерно-ансамблевой музыке композитор чрезвычайно большое внимание уделяет лирической и драматической трактовке танцевальных жанров, и в первую очередь вальсу...» [2, 225]

Мелодия струнной группы также не отличается мягкостью и певучестью, хотя ее выразительность безусловна (авторское указание — *espressivo*). Это скорее взаимодополняющий друг друга диалог струнных, образующих полифоническую ткань; в этой связи можно говорить о философском аспекте в музыке. Теплота тембров виолончели и скрипки напоминает человеческую речь, фиксирует субъективное начало образной сферы. Интонационной основе в партиях струнных большей частью свойственны речитативность, декламационное начало.

Нотный пример 7

Чтец
моя умишл! Если судьба пошлёт мне смертельную рану, до самой

Vn.
Vc.
Pno.

The image shows a musical score for a vocal piece. It includes a vocal line for the reader (Чтец) with lyrics in Russian: "моя умишл! Если судьба пошлёт мне смертельную рану, до самой". Below the vocal line are staves for Violin (Vn.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Романсовая природа проявляется только в скрипичной восходящей мелодии среднего эпизода. В нем музыка приобретает просветленный характер за счет модуляции в одноименный мажор. Это лирическая вершина и в вариации, и в тексте:

Прощай, моя умница! В смертный мой час,
Когда расставаться придется,
Душа, перед тем как угаснуть навек,
Сияньем былого зажжется.

Границы раздела обрамлены фортепианным октавным унисоном, который определяет трехчастную форму *Романса*, а также содействует целостности драматургической линии. Несмотря на трагический оттенок крайних частей вариация заканчивается трезвучием одноименного мажора в духе барочной традиции, оставляя ощущение недосказанности и предвосхищая драматическую развязку объединенного нами цикла.

Относительно концепции: нет резких переломов, хотя присутствуют как внешние, так и внутренние контрасты. *Пассакалия* определена как драматический узел не только циклической части, но и всего произведения, а *Adagio* и *Романс* трактуются как реакция сознания героя на совершившиеся события и их осмысление, придавая вариациям оттенок философской углубленности. В музыке, как и в литературной композиции, присутствуют индивидуализированные темы, характеризующие облик героев, в этой связи можно говорить о субъективности лирики.

Описывая те или иные образы, композитор опирается на классические и современные для той эпохи традиции. Обращение к старинным жанрам акцентирует внимание на драматургии, содействуя более глубокому этическому ее восприятию. Ведущим принципом мелодической организации становится речитативность, связанная с декламационной природой слова и усиливающая его эффект. Интонационная комплексность, а также преломление танцевальных жанров способствуют цельности тематического развития и осмыслению сюжета в музыке. Таким образом, неделимость общей концепции этих частей представляется несомненной.

Основой для литературной композиции восьмой вариации являются стихи М. Джалиля «Последняя обида» (1943) [5]. Исследуя страницы из «Моабитской тетради», ставшие историей жизни не только самого поэта, но и многих людей, пострадавших от фашистских издевательств, становится очевидным, что для автора фашизм и смерть — синонимы, неразрывно связанные друг с другом понятия. Но несмотря на

связанные с этими понятиями трагизм и безысходность прослеживается неуправляемая тяга к жизни, отраженная в строках многих стихотворений. В стихотворных обращениях к образу Родины, природе для М. Джалиля даже в предсмертный час остается вера в полноту жизни после смерти. Такой смысл был как в предыдущем стихотворении:

И в сердце останется только любовь
К тебе и родному краю,
И строки последние кровью своей
О ней напишу, умирая.

так и в строках «Последней обиды»:

Отчизна! Безутешным сиротой
Я умираю тут, в стране чужой.
Пусть горьких слез бежит к тебе поток.
Пусть кровь моя зардеет, как цветок!

В *Allegro* сфокусирован ключевой конфликт драматургии всего цикла. Призывными интонациями унисона струнных инструментов открывается эта часть, призыв озвучен и в стихах:

Ответь мне, жизнь! Пока хватило сил,
Кто все твои мученья выносил?
Не я ли столько горя перенес,
Пока в моих глазах хватило слез?

Более того, начальная фраза чтеца — обращение героя к самой жизни *впервые* выписано композитором *в партитуре*, вероятно, чтобы показать *субъективное* отношение человека к окружающей действительности, его включенность в основной конфликт, непосредственное участие в нем.

В отличие от музыки предыдущих частей, в которой не наблюдалось действенной активности, *Allegro* свойственны решительность и энергия. Упругость ритма подчеркнута композитором в партитуре акцентами и остигато: все это в комплексе придает музыке яростное, напористое звучание. Здесь улавливаются черты марша, однако им присущ несколько гротесковый характер, что проявляется в тематизме струнных, где слышны интонации призыва. Но они в ритмическом рисунке завуалированы тревожным бегом шестнадцатых и искажены заложенным в гармоническую основу уменьшенным трезвучием. Драматическое начало выражено и в хроматическом соотношении тональностей между партиями ансамбля. Деформация внутритональной системы *Allegro* способствует не только увеличению диссонанс-

ного баланса в музыке и доминированию в ней полутонов, но и создает особое напряжение, подчеркивающее неразрешенность конфликта образной сферы.

Нотный пример 8

Музыкальный пример 8 представляет собой фрагмент произведения с вокальными партиями и фортепиано. Вверху показаны вокальные партии: сопрано (Чтец) и альт (Va.). Текст песни: «так любил, ее тепла совсем лишен». Музыкальная запись включает фортепиано (Pno.) с динамикой *ff*. В нотной записи используются различные ритмические фигуры, включая триоли и аккорды.

Многоплановость ладовой структуры вариаций становится средством художественного воплощения выдвинутых в стихотворениях М. Джалиля предположений о понятиях жизни и смерти: неудержимой тяге к жизни, героическом начале в конфликте с трагическим — смертью под синонимом «фашизм».

Зачем в тюрьме я должен умирать,
Своею кровью раны обагрять?
Уж не за то ль, что землю так любил,
Ее тепла совсем лишен я был?

Кульминация одновременно выступает началом следующего раздела. Движение триолей подхватывается струнными и неуклонно стремится к апофеозу *Allegro*. В завершении вариации музыка приобретает стихийный характер, сопровождая генеральные слова литературного текста, в котором герой обращается к отчизне: «Пусть горьких слез бежит к тебе поток, пусть кровь моя зардеет, как цветок!»

Allegro заканчивается утверждающими драматическими аккордами тоники и могло бы стать героическим финалом произведения. Но в концепцию трио В. Биберган включает также процесс осмысления конфликта самим героем. Вероятно, в этой связи заключительное четверостишие произносится после отгремевших аккордов и является связующим звеном между крайними частями произведения:

Оторвался от стебля цветок
И упал, и на крыльях метели
Прилетели в назначенный срок, —
На равнину снега прилетели.

Приведенные первые строки стихотворения М. Джалиля «Могила цветка» (1943) [5] объ-

единяют заключительные восьмую и девятую вариации, обнаруживая сквозное развитие одновременно и в поэтическом тексте, и в ансамбле. Соответственно темы жизни и смерти — два полюса, волновавшие героя, заключены и в последней части трио. Не случайно и обращение композитора к жанру *хорала*, по природе сосредоточенного, возвышенного характера, способного осветить сферу духовности и философичности в музыке.

Хорал начинается сразу после прочтения текста, с *ppp*, как бы издали в партиях скрипки и фортепиано и, возможно, рисует картину могилы цветка: «Широка снеговая постель, спит цветок в непробудном покое». Образ цветка смежен с личностью литературного героя, а учитывая автобиографичность стихов, то и самого поэта.

В теме *Хорала* слышны интонации пассакалии, что свидетельствует не только о сквозном развитии в произведении: согласно такому интонационному единству можно было бы констатировать неразрешенность предшествовавшего трагического конфликта, если бы музыка не отличалась просветленным, приподнятым звучанием:

Нотный пример 9

Музыкальный пример 9 — это фрагмент хорала. Вверху указаны «Вар. IX ХОРАЛ». Текст: «Белым саваном стали снега. И не града теперь, а могила». Музыкальная запись включает скрипку (Vn.) и фортепиано (Pno.), обе партии с динамикой *ppp*. Запись включает длительные ноты и аккорды, характерные для хорала.

В художественном постижении общего сюжета *Хорал* следует трактовать как вывод героя о бессмертии человеческой души, бессмертности и вечности подвига человека в борьбе против фашизма.

Но весной на могилу цветка
Благодатные ливни прольются,
И зажгутся зарей облака,
И цветы молодые пророснутся.

Поэтика этих строк окрашена теплотой виолончельного тембра, который звучит одногласно вплоть до первой кульминационной точки вариации. Ее музыкальная речь, вероятно, принадлежит герою и вторит произносимому чтением литературному тексту. В спаянности, неделимости сюжетной линии стихотворения и музыки появляется новый образ — «Песня». Обращение В. Бибергана к жанру песни тем

самым является осознанием бессмертности, разрешением конфликта и осмыслением трагедийного, однако не его признанием. Это предположение подтверждает оптимистический заряд литературной основы — стихотворения М. Джалиля «Песни мои» (1943) [6]:

Вам я поверил свое вдохновенье,
Жаркие чувства и слез чистоту.
Если умрете — умру я в забвении,
Будете жить — с вами жизнь обрету.

Концепт песни в *Хорале*, где доминирует торжественный, возвышенный, а к концу даже гимнический характер, в заключительном разделе преобразовывается в *Оду*:

Песни всегда посвящал я отчизне,
Ныне отчизне я жизнь отдаю.
Пел я, весеннюю свежесть почуя,
Пел я, вступая за родину в бой,
Вот и последнюю песню пишу я,
Видя топор палача над собой.

Нотный пример 10

The musical score for Example 10 is written for Violin (Vn.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). It features a melodic line for the violin and viola, and a harmonic accompaniment for the piano. The score includes the following lyrics: "кляту свою: песни всегда посвящал я отчизне, ныне отчизне я жизнь отдаю. Пел я,". Above the first staff, there is a dynamic marking "rit.". Above the second staff, there is a dynamic marking "sfz". Above the third staff, there is a dynamic marking "sfz".

В фортепианной фактуре слышны мерные удары аккордов, которые воспринимаются как набат, звучание колокола, что утверждает главенство героического образа.

Poco accelerando — эпизод-связка, открывающий код произведения, сцепленную также с предыдущим разделом посредством продолжения литературного сюжета:

Песня меня научила свободе,
Песня борцом умереть мне велит.
Жизнь моя песней звенела в народе,
Смерть моя песней борьбы прозвучит.

В заключении литературная композиция и музыка Фортепианного трио слиты в единый

образ героики, образ победы жизни, бессмертного подвига. Произведение заканчивается как апофеоз героического начала.

Обобщая настоящее исследование, напомним, что вариации условно сгруппированы нами в три блока согласно единой драматургической концепции. В этой связи можно говорить о наличии в данном сочинении черт сонатно-симфонического цикла. Фортепианное трио с чтецом Вадима Давыдовича Бибергана — пример взаимодействия различных жанров в камерно-инструментальной ансамблевой музыке — симфонического, литературного, театрального. Структура поэтического текста лаконично включена автором в вариационную форму произведения. Это способствует целостному восприятию его образной сферы, которая раскрывается не только посредством индивидуальных композиционных решений, но и характерным для отечественной музыки XX века комплексом приемов и выразительных средств.

Трактовка композитором жанра фортепианного трио отличается широким спектром художественных образов — от лирических до эпически-драматических. В литературной основе заложена программа идейного, нравственно-эстетического значения, которая В. Д. Биберганом глубоко отображается в музыке. Темы борьбы человека с фашизмом и неизменной перспективы абсолютной над ним победы злободневны и в современном мире. Соответственно, данное произведение, возрождая картины прошлого и музыкой, и словом, на сегодняшний день не теряет своей актуальности: в Екатеринбургской государственной академической филармонии 22 февраля 2017 года Фортепианное трио с чтецом вновь прозвучало в рамках юбилейного концерта, приуроченного к 80-летию В. Д. Бибергана и 60-летию творческой деятельности Н. Вильнер. Трио было исполнено камерным ансамблем в составе: Т. Н. Макоха, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (фортепиано), и музыкантов Молодежного филармонического симфонического оркестра — В. Пискунова (скрипка), О. Калашниковой (виолончель), партию художественного слова исполнил актер Свердловского театра драмы А. Борисов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биография М. Джалиля: Живые нити [Электронный ресурс] URL: http://kitaphane.tatarstan.ru/jal_1.htm (дата обращения 08.11.2017)
2. *Бобровский В.* Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Сов. Композитор, 1961.

3. *Бородин Б. Б.* Уральская композиторская организация: история и современность: монографический справочник. Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 2012. 400 с.

4. Герои страны: Залилов (Джалиль) Муса Мустафович [Электронный ресурс] URL : http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=601 (дата обращения 08.11.2017)

5. *Джалиль М.* Моабитская тетрадь [Электронный ресурс] URL : https://royallib.com/read/dgalil_musa/moabitskaya_tetrad.html#204800 (дата обращения 10.11.2017)

6. *Джалиль М.* Стихи военных лет [Электронный ресурс] URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9216> (дата обращения 10.11.2017)

7. *Серебрякова Л. А.* Музыка уральских композиторов: учебник для музыкальных вузов / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2011. 336 с.

REFERENCES

1. Biografiya M. Dzhaliya: ZHivye niti [The Biography of M. Jalil: Live threads]. Available at: http://kitaphane.tatarstan.ru/jal_1.htm (date accessed: 08.11.2017) (In Russian)

2. Bobrovsky V. Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha [The chamber instrumental ensembles by D. Shostakovich]. Moscow: Sov. Composer, 1961. (In Russian)

3. Borodin B. B. Ural'skaya kompozitorskaya organizaciya: istoriya i sovremennost' (monograficheskij spravochnik) [Ural composers' organization: history and modernity (monographic book)]. Ekaterinburg: Ural litrary Agency, 2012. 400 p. (In Russian)

4. Dzhali' M. Moabitskaya tetrad' [Moabit notebook of Musa Jalil]. Available at: https://royallib.com/read/dgalil_musa/moabitskaya_tetrad.html#204800 (accessed: 10.11.2017) (In Russian)

5. Dzhali' M. Stihi voennyh let [Verses of the war years by Musa Jalil] Available at: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9216> (accessed: 10.11.2017) (In Russian)

6. Geroi strany: Zalilov (Dzhali') Musa Mustafovich [Heroes of country: Zalilov (Jalil) Musa Mustafovich]. Available at: http://www.warheroes.ru/hero/hero.asp?Hero_id=60 (accessed: 08.11.2017) (In Russian)

7. Serebryakova L. A. Muzika ural'skih kompozitorov: uchebnik dlya muzikal'nyh vuzov [Music of the Ural composers: textbook for high music schools]. Ural State Conservatoire of M. P. Mussorgsky. Ekaterinburg, 2011. 336 p. (In Russian).



А. Б. Ковалев

СПЕЦИФИКА АВТОРСКОГО ДУХОВНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В УСЛОВИЯХ ВНЕБОГОСЛУЖЕБНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Исторический процесс становления авторских произведений, написанных в традиционных жанрах¹ русской духовной музыки начиная с конца XVII – первой половины XVIII века до настоящего времени, свидетельствует о том, что их специфика связана с взаимодействием двух, казалось бы, несовместимых сфер. Первая – сфера сакрального, над-мирного, вне-временного – включает православное богослужение. Другая связана с областью индивидуального творческого мышления композитора, с глубиной его сокровенных чувств, переживаний. Закономерным следствием подобного взаимодействия стало постепенное жанровое расслоение духовных музыкальных произведений на богослужебную (храмовую) и внебогослужебную (внехрамовую), или концертную, ветви.

Храмовая ветвь предполагает исполнение произведения на клиросе во время богослужения. Внехрамовая ветвь предусматривает его прослушивание в обстановке, не связанной с церковной службой. Так, в XVIII веке исполнительской площадкой могло быть помещение дворянской усадьбы, в более позднее время – филармонический зал, зал Синодального училища. Ныне духовные произведения звучат как с концертной эстрады, так и в прихрамовой аудитории (например в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя), а также в помещении храма во внебогослужебное время. Следует сказать и о возможности прослушивания

духовных сочинений, записанных на аудио- и видеоносителях. Таким образом, в культурно-социальной среде рубежа XX–XXI века внебогослужебное исполнение получило широкое распространение.

Однако несмотря на постановку вопроса о специфических свойствах духовного произведения в условиях внебогослужебной обстановки исполнения не следует абсолютизировать принадлежность каждого произведения к храмовой или концертной ветви. Ведь композитор, создавая духовные произведения, не всегда отождествляет их непременно с клиросом или филармоническим залом, прихрамовым помещением. Беседуя с композитором А. Микитой, автор статьи задал ему вопрос, думает ли он об обстановке исполнения (богослужебной или внебогослужебной), сочиняя духовно-музыкальное произведение. «Нет, обстановку исполнения я не представляю и не хочу даже об этом думать специально. Я считаю, что, когда погружаешься в богослужебный текст, прошедший сквозь века человеческой истории, сиюминутные условия не должны волновать», – ответил композитор [8, 88].

Обращаясь к эпистолярному наследию крупнейших композиторов прошлого – П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Гречанинова, мы не находим прямых свидетельств на данную тему, за исключением описания замысла Демественной литургии А. Гречанинова, предназначенной для внебогослужебного исполнения: «Существует немало любителей, для которых большое удовольствие – сесть за фортепиано и попеть что-нибудь из церковной музыки. <...> Отчего бы не сочинить для них какое-нибудь песнопение для одного голоса с аккомпане-

¹ Под традиционными понимаются жанры, связанные со сложившимися в Православной Церкви богослужебными чинопоследованиями: вечерни, утрени, литургии и др. [3].

ментом фортепиано? Написал “Святой Боже”. Новая форма родила и новые возможности, и я с увлечением стал продолжать работать дальше...» [1, 129] Однако в подобном виде «Демественная литургия» существовала недолго: для любительского музицирования она оказалась слишком сложной, да и смысл текста не сочетался с «домашним» пением. Поэтому, будучи в Париже, композитор доработал ее до настоящей концертной формы, прибавив к восьми сольным номерам четыре хоровых и новое соло баса с хором в «Сугубой ектении». В этой редакции литургия впервые была исполнена 25 марта 1926 года.

Церковь для Гречанинова была не только пространством общения с Богом, совершения службы по православному чину, но и местом встречи с истинным искусством. Об этом он писал в 1909 году в журнале «Хоровое и регентское дело»: «Единственное место, где народ и по сие время еще имеет общение с настоящим чистым искусством, — это церковь. <...> Дело насаждения чистого искусства нужно начинать именно с церкви, потому что как раз здесь-то легче всего “уловлять” народ» [5, 194–195]. Позиция Гречанинова в данном вопросе далеко не бесспорна, однако она довольно ярко характеризует общую тенденцию начала XX века.

В отношении концертного исполнения духовной музыки наблюдалась обратная направленность. По словам М. Рахмановой, для посетителей духовных концертов музыка тогда воспринималась именно в богослужебном контексте подобно службе в храме [6, 398]. К примеру, хоровые циклы литургии Чайковского или Рахманинова могут звучать как в ходе богослужения, так и в концертной программе.

Таким образом, клирос православного храма и внехрамовая аудитория становятся двумя полюсами притяжения духовно-музыкальных произведений. Поэтому каждое сочинение, в зависимости от целого ряда факторов, включая индивидуальный замысел композитора, его творческое мышление, степень воцерковленности, а также культурно-историческую обстановку, господствующие направления в музыкальном искусстве и пр., в большей или меньшей степени тяготеет к богослужебному (храмовому) или внебогослужебному (внехрамовому) полюсам.

Произведения конца XX – начала XXI века характеризуются ярко выраженной полюсностью, что сопоставимо с поляризацией отдельных культурных пластов этого периода. Внебогослужебное направление призвано стимулировать раскрытие творческой индивиду-

альности композитора, глубину его чувств и переживаний в сакральной сфере. Предпосылки к становлению данной ветви следует искать в просветительской деятельности музыкальной общественности, хоровых коллективов середины и конца XIX века. Здесь прежде всего необходимо упомянуть о духовных концертах Московского Синодального хора.

История этих концертов содержит целый ряд примечательных деталей, касающихся репертуара, реакции священноначалия, светских властей, публики. Известно, что их организация (особенно до начала XX века) была сопряжена с немалыми трудностями, связанными с разрешением церковных властей включать в программу песнопения, отражавшие особо важные моменты богослужения, включая совершение священных таинств. Митрополит Филарет (Дроздов), относившийся к внехрамовым мероприятиям с большой осторожностью, при этом весьма точно высказался о назначении подобных концертов: «Будем желать, чтобы похвалившие церковное пение вне церкви прилежнее приходили слушать оное в церкви вместе с теми, которые не хотят отпустить оное из церкви» [7, 697]. Таким образом, священноначалие, допуская проведение духовных концертов, рассматривало их как средство привлечения людей к храмовому пению, к богослужению.

Видный ученый, исследователь богослужебного пения С. Смоленский, бывший в 1889–1901 годах Главой Синодального училища, видел в духовных концертах не только художественные, но и «весьма широкие просветительские и научно-исторические задачи» [7, 713]. Его стремление расширить репертуар Синодального хора и ознакомить слушателей с новыми произведениями способствовало достижению хором высокого уровня художественного совершенства, что в дальнейшем стало основой для нового этапа развития отечественной хоровой культуры, исполнительства и образования.

В репертуар духовных концертов (особенно на рубеже XIX–XX веков) включались и западноевропейские музыкальные произведения на латинские тексты, и внебогослужебные сочинения (например «Легенда» П. Чайковского на стихи А. Плещеева). Наконец, во второй половине XIX века в творчестве русских композиторов появились сочинения, относившиеся к светской музыке, но тематически связанные с духовной сферой (кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин», «По прочтению псалма»; симфоническая увертюра Н. Римского-Корсакова «Светлый праздник» и др.).

В конце XX века, ознаменовавшемся празднованием тысячелетия Крещения Руси, начался долгий и тернистый путь возвращения к русской православной культуре, предпосылками чему стали изменения в общественно-политической обстановке. Возрождались традиции богослужебного пения и духовной музыки, которая вновь обрела просветительскую функцию — не только верующие, но и невоцерковленные люди могли прийти в филармонический зал или во внебогослужебную храмовую аудиторию (Зал церковных соборов Храма Христа Спасителя). То есть внебогослужебная духовная музыка стала своего рода первой ступенью на пути Богопознания, получив в этот период особенно широкое распространение.

Чтобы определить, какими феноменальными свойствами обладают произведения русской духовной музыки, предназначенные для внебогослужебной обстановки исполнения, сравним различные аспекты, которыми обусловлено их тяготение к разным жанровым полюсам.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

На онтологическом подходе не только к сфере духовной музыки, но и ко всей академической музыке в целом настаивает В. Медушевский. Ученый приводит слова И.-С. Баха, определяющие высшую цель музыки как «служение славе Божией и освежение духа» [4, 27]. При этом Медушевский утверждает, что язык музыки есть язык онтологии, сущности бытия во всех измерениях при главенстве духовного. Если для огромного пласта академической музыки подобное утверждение следует принять с определенными оговорками, то для музыки, связанной с церковно-певческой культурой, оно вряд ли может быть поставлено под сомнение.

Онтологическая сущность *православного богослужения* связана прежде всего с одной из его основных задач — духовным единением всех предстоящих в соборной молитве, возносимой Господу Богу. Пение во время богослужения находится в неразрывной связи с происходящим священнодействием и чтением как канонической основой, в русле которой воплощается творческая индивидуальность композитора, создающего произведение для храмовой службы, когда отбор выразительных средств автор осуществляет с опорой на ее содержание и характер. Восприятие такого сочинения можно сравнить со словами Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образующе и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение...» (в пере-

воде на современный русский язык: «Мы, таинственно Херувимов изображающие и Животворящей Троице Трисвятую песнь воспевающие, оставим всякие житейские заботы»).

Херувимская песнь, которую исполняют во время Божественной литургии, напоминает нам о том, что пение на богослужении есть пение ангелоподобное, сокровенное, идущее из глубины души, требующее полного отрешения от земных забот, эгоистических устремлений, привязанностей, скорбей и радостей. Позволим себе высказать, возможно, не бесспорную мысль: восприятие богослужебного пения побуждает человека оставить порой богатый жизненный опыт переживания и восприятия произведений искусства², способствующий появлению ярких художественных ассоциаций. Пение во время службы помогает человеку открыть потаенные уголки души для проникновения божественной красоты, высшей духовной гармонии. Если композитору удастся приблизиться или хотя бы оказаться на пути к данной вершине, то его произведение, вероятнее всего, объективно соответствует обстановке исполнения во время богослужения.

Внебогослужебный полюс также предполагает общение человеческой души с божественным, изливание Божией милости посредством музыкального языка. Однако (что нам представляется особенно важным) внебогослужебное исполнение не требует от человека (автора, исполнителя и слушателя духовно-музыкального сочинения) полного отрешения от опыта переживания и чувственного восприятия музыки. Следовательно, степень тяготения произведения к внебогослужебному полюсу определяется шириной эмоциональных и образительно-ассоциативных восприятий сакрального смысла богослужения, тем и образов, заложенных в литургическом тексте.

К эмоциональной ассоциативности, к примеру, можно отнести ощущение драматической напряженности в «Святой Боже» из Литургии Иоанна Златоуста *op.* 41 П. Чайковского. К эмоционально-образительной ассоциативности — «тревожные сигнальные рожки» в *ирмосе* из *op.* 19 А. Гречанинова «Волною морскою» (о чем в начале XX века писал церковный композитор и исследователь свящ. М. Лисицын), торжественный перезвон колоколов в № 1 «Всемирная радость» из духовного концерта А. Микиты «Богородичные песнопения», воображаемую

² Согласно словам В. Холоповой, «опыт переживания музыки человеком» является одним из важнейших понятий в теории музыкальных эмоций [10, 62].

картину пушкинского осеннего пейзажа, навеваемую мелодико-гармоническим языком «Благослови, душе моя, Господа» из литургии св. Иоанна Златоуста В. Успенского.

Художественной ассоциативностью, обусловленной личностными переживаниями автора, отмечена *литургия св. Иоанна Златоуста*, *ор.* 52 А. Никольского. Написав этот хоровой цикл в 1921 году по следам революционных потрясений, композитор вряд ли рассчитывал в обозримом будущем на исполнение своего сочинения на клиросе. Поэтому наряду с драматургией, непосредственно связанной с содержанием богослужения, присутствуют выразительные элементы как церковных роспевов, так и народной песенности. То есть для хорового цикла характерна совершенно иная образно-эмоциональная сфера, охватывающая три важнейших песнопения литургии, которые объединяют интонации тревожного ожидания, жалобы, отчаяния и безысходности, что противоречит идее главного православного богослужения, состоящей в радости соединения с Богом, и выводит цикл за пределы храмового исполнения.

В песнопении *Трисвятое* (№ 7) ведущую роль играет секундовая нисходящая интонация в партии альтов и басов к IV низкой ступени, а также напряженное звучание уменьшенного септаккорда с устоявшейся семантикой остро-драматической ситуации. *Херувимская песнь* (№ 9) отмечена хроматизмами, опорой на диссонирующие септаккорды и их обращения, словно повисающие без разрешения, предельно высокой тесситурой в партии сопрано и тенора. В песнопении *Тебе поем* (из № 12 *Милость мира*) после светло-торжественного обращения к Богу, подобия колокольного перезвона в духе Великого славословия из Всенощной Рахманинова (на словах *Свят, свят, свят Господь Саваоф*) вновь появляются щемяще тревожные интонации.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В храмовой обстановке духовно-музыкальное произведение исполняется в определенный момент богослужения — вечерни, утрени или литургии; содержание произведения, подобно песнопению, всегда рассматривается в контексте службы. Так, песнопения вечерни связаны с воспоминанием событий Священной истории от сотворения мира и пребывания первых людей в раю до Благовещения Архангела Гавриила Деве Марии о грядущем рождении Спасителя. Песнопения утрени обращены к Новому Завету. Нередко песнопения отражают опре-

деленный символический момент священнодействия — каждение храма, вход, освящение Святых Даров и пр. То есть исполнение духовно-музыкального сочинения на клиросе православного храма должно соответствовать молитвенному характеру песнопения и происходить с учетом его функции в богослужении, а также сакрального смысла данного раздела чинопоследования.

Во внехрамовой обстановке связь духовного музыкального сочинения с содержанием богослужения становится опосредованной, обусловленной исключительно литургическим текстом, поэтому произведение в целом становится одним из составляющих элементов концертной программы. Она может быть посвящена духовным сочинениям композитора (в том числе составляющим богослужебно-хоровой цикл — литургия или всенощное бдение), исторической эпохе в развитии духовной музыки (например «русскому партесу» конца XVII — начала XVIII века), творчеству композиторов «русского классицизма», Нового направления и т. д. Программа концерта духовной музыки может быть построена по жанрово-тематическому принципу и состоять из произведений композиторов разных эпох и стилей, в том числе западноевропейских музыкальных сочинений (как это было в духовных концертах Синодального хора на рубеже XIX–XX веков). Духовные сочинения могут быть включены в программу творческого отчета хорового коллектива и исполняться наряду с сочинениями иной тематики.

Существуют разные мнения относительно правомерности вынесения отдельных духовно-музыкальных произведений на концертную эстраду, особенно когда это касается песнопений богослужения литургии. Так, еще во второй половине XIX века в рецензиях на исполнение хорового цикла литургии св. Иоанна Златоуста, *ор.* 41 П. Чайковского в организованном Русским музыкальным обществом концертном мероприятии было немало замечаний, указывавших на противоречивость задач светского концерта и таинственной сущности литургических песнопений. В настоящее время эта проблема не ставится столь остро, если внехрамовое исполнение, к примеру, песнопений евхаристического канона Божественной литургии совершается в достаточно строгой обстановке филармонического зала или прихрамового помещения с соответствующими акустикой и составом слушателей.

Таким образом, исполнение духовно-музыкального произведения в рамках концертной

программы связано с задачами драматургии построения концерта и его временными рамками, обусловленными спецификой слушательского восприятия той или иной аудитории, а также просветительскими задачами.

КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ

Одним из главных в храмовом богослужении является принцип *духовного единства* всех присутствующих. Поэтому для храмового исполнения характерно *единение* исполнителей и слушателей (в данном случае священнослужителей, клироса и прихожан), непосредственно участвующих в совершении богослужения.

При внехрамовом исполнении, напротив, ярко выражено *разделение* аудитории на исполнителей и слушателей, становящихся объектом эмоционально-эстетического воздействия духовной музыки. Это влияние теснейшим образом связано с целями и задачами, достижению которых призвано способствовать проводимое концертное мероприятие в соответствии с качественным составом слушательской аудитории.

Как известно, концертная деятельность Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы второй половины XIX века была связана прежде всего с *просветительской* целью — пропагандой лучших образцов классической музыки и новых авторских сочинений. Главная задача духовных концертов Синодального хора состояла в воспитании духовно-нравственного (этического) начала, в обращении к вечным, непреходящим ценностям как первому этапу на пути воцерковления. *Этическая и просветительская* цели определяли функционирование концертной ветви произведений русской духовной музыки и на рубеже XX–XXI веков — в период возвращения общества к духовно-нравственным ценностям Православия.

КОМПОЗИЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Свойства построения произведений, тяготеющих к богослужбному и внебогослужбному жанровым полюсам, целесообразно рассмотреть на примере таких элементов выразительности, как интонационная основа, взаимодействие богослужбного текста и музыки, особенности вокально-хорового письма и хоровой фактуры, а также формообразования.

Интонационная основа. Для произведений, тяготеющих к богослужбному полюсу, характерна опора на традиционные распевы (знаменный, киевский, греческий и др.) и обиходные напевы. Здесь могут быть использованы отдельные

мелодические контуры напевов, а также интонации народной песенности, в редких случаях — интонации внебогослужбного происхождения.

В произведениях, тяготеющих к внебогослужбному полюсу, могут отсутствовать традиционные распевы и напевы; в их музыкальной ткани нередко содержатся интонации светской музыки (романса, оперной арии, массовой песни и др.).

Взаимодействие богослужбного текста и музыки. В сочинениях богослужбной аудитории исполнения текст является первоосновой авторского духовно-музыкального сочинения, подчиняя все средства музыкальной выразительности. В произведениях внехрамовой ветви наряду с соблюдением данного правила музыкальная композиция может входить в некоторое противоречие с текстом. Яркий пример — Символ веры из литургии св. Иоанна Златоуста Н. Н. Сидельникова, где происходит музыкальное «обыгрывание» догмата о Боговоплощении: «и воплотившагося, и воплотившагося от Духа Свята, от Духа Свята и Девы Марии, и Марии Девы, Девы Марии, Марии Девы, Марии Девы...»

Особенности вокально-хорового письма. В произведениях богослужбной ветви исполнения наблюдается неширокий общий диапазон хора и отдельных партий, отсутствие крайней тесситуры, использование традиционных приемов на уровне мелодико-гармонического языка, вокально-хорового интонирования. Для произведений, тяготеющих к внебогослужбному полюсу, характерно применение как узкого, так и широкого диапазона хора и отдельных партий, крайней тесситуры. В этих сочинениях встречаются аккорды терцовой и нетерцовой структуры, тональная и модальная гармонии. На уровне интонирования наряду с традиционными приемами используются гипер- и гиподинамика, различные приемы звукоизвлечения (шепот, говор, крик, глиссандо, пение с закрытым ртом как подражание инструментальному звучанию и пр.).

Особенности хоровой фактуры. В первом случае хоровая фактура связана с преимущественным употреблением «постоянного» многоголосия, способствующего четкому произнесению слов одновременно во всех партиях. Важно отметить использование монодии в самых разных проявлениях (унисон, октавное дублирование, мелодическое движение на фоне выдержанного тона по типу византийского исона). Следует отметить псалмодирование на фоне статичного или развитого многоголосия как важный элемент выразительности. Для второго случая характерны разнообразие хоровой фактуры (от монодии до различных видов по-

лифонии), «постоянное» многоголосие и «временное» (с одновременным произнесением текста в партиях).

Формообразование. В произведениях, тяготеющих к богослужебному полюсу, используются традиционные богослужебно-певческие формы: антифонная, эпифонная (пение стихов с запевом, например воскресных тропарей «Ангельский собор» с запевом «Благословен еси, Господи»), ипофонная (пение стихов с припевом, например 103 псалом «Благослови, душе моя, Господа»). В произведениях для внебогослужебного исполнения наряду с традиционными формами нередко встречаются композиционные построения, широко используемые во внехрамовой (светской) музыке: трехчастность, рондообразность, репризность, арочное обрамление и др.

Подводя итоги, отметим следующее: основу произведений, тяготеющих к богослужебному полюсу, составляют базовые элементы богослужебно-певческой традиции. Для сочинений внебогослужебной ветви исполнения характерен отход от канонических норм, а также появление новых тенденций развития духовной музыки, что отразилось в творчестве композиторов рубежа XX–XXI веков. Относительно самостоятельные и обособленные от храмовой службы произведения внебогослужебной ветви исполнения представляют музыкально-художественную ценность — как с точки зрения постижения композитором смысла богослужебного текста и его раскрытия, так и с точки зрения степени их эмоционального восприятия слушателями.

Статья публикуется в журнале повторно [2017. № 1 (10). С. 95–100]

ЛИТЕРАТУРА

1. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. СПб., 2009. 240 с.
2. Ковалев А. Б. История и теория богослужебного пения : учебное пособие. М., 2012. 283 с.
3. Ковалев А. Б. Типология жанров русской духовной музыки второй половины XIX – начала XXI века // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 54–59.
4. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : учебное пособие в 2 ч. М., 2014. 632 с.
5. Рахманова М. П. А. Т. Гречанинов // История русской музыки : в 10 т. Т. 10А. М., 1997. С. 170–216.
6. Рахманова М. П. Новое направление в русской духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки : в 10 т. М., 2004. Т. 10Б. С. 392–456.
7. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II, кн. 2. М., 2004. 640 с.
8. Русская духовная музыка: традиции и современное композиторское творчество. Беседа музыковеда А. Б. Ковалева с композитором А. И. Микитой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 2. С. 83–89.
9. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // А. Н. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981. Т. 2. С. 231–293.
10. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. М., 2010. 348 с.

REFERENCES

1. Grechaninov A. T. Moya zhizn'[My life]. St. Petersburg, 2009. 240 p. (In Russian)
2. Kovalev A. B. Istoriya i teoriya bogoslužhebnogo peniya. Uchebnoe posobie [History and theory of liturgical singing. Tutorial]. Moscow, 2012. 283 p. (In Russian)
3. Kovalev A. B. Typology of the genres of Russian spiritual music of the second half of the XIX – early XXI century. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*. Moscow, 2015, no. 4, pp. 54–59. (In Russian)
4. Medushevskii V. V. Dukhovnyi analiz muzyki. uchebnoe posobie v dvukh chastyakh [Spiritual analysis of music. manual in two parts]. Moscow, 2014. 632 p. (In Russian)
5. Rakhmanova M. P. A. T. Grechaninov. *Istoriya russkoi muzyki v desyati tomakh [The history of music in ten volumes]*. Moscow, 1997, vol. 10a, pp. 170–216. (In Russian)
6. Rakhmanova M. P. A new direction in Russian spiritual music: historical tendencies and artistic processes. *Istoriya russkoi muzyki v desyati tomakh [The history of music in ten volumes]*. Moscow, 2004, vol. 10b, pp. 392–456. (In Russian)
7. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh [Russian sacred music in documents and materials]. Moscow, 2004, vol 2, v. 2. 640 p. (In Russian)
8. Russian sacred music: traditions and contemporary composer creativity. Conversation of the musicologist A. Kovalev with the composer A. Mikita. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Gnesins Russian Academy of Music]*. Moscow, 2016, no. 2, pp. 83–89. (In Russian)
9. Sokhor A. N. The aesthetic nature of the genre in music. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki [Questions of sociology and music aesthetics]*. Leningrad, 1981, vol. 2, pp. 231–293. (In Russian)
10. Kholopova V. N. Muzykal'nye emotsii [Musical emotions. Textbook for musical high schools and high schools of arts]. Moscow, 2010. 348 p. (In Russian)

Р. М. Чудинский, А. А. Володин, А. С. Быканов

О КОМПЛЕКСНОЙ ОЦЕНКЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ ОБУЧАЮЩИМИСЯ С РАССТРОЙСТВАМИ АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА ПРОГРАММ НАЧАЛЬНОГО ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Разработка и реализация Федерального государственного стандарта начального общего образования (далее — ФГОС НОО) обучающихся с ограниченными возможностями здоровья (далее — ОВЗ) [11], направленного на обеспечение единства образовательного пространства Российской Федерации, вариативности содержания образовательных программ соответствующего уровня образования, возможности формирования программ различного уровня трудности и направленности с учетом образовательных потребностей и способностей обучающихся [13, п. 1 ч. 1 ст. 11], определяют совершенно новые требования к организации образовательного процесса обучающихся с ОВЗ. Предметом регулирования ФГОС НОО обучающихся с ОВЗ [11, 3] являются отношения в сфере образования следующих групп обучающихся с ограниченными возможностями здоровья: глухих, слабослышащих, позднооглохших, слепых, слабовидящих, с тяжелыми нарушениями речи, с нарушениями опорно-двигательного аппарата, с задержкой психического развития, с расстройствами аутистического спектра, со сложными дефектами.

ФГОС НОО обучающихся с расстройствами аутистического спектра (далее — РАС) обеспечивает формирование личности обучающегося с учетом его особых образовательных потребностей путем развития индивидуальных способностей, положительной мотивации и умений в учебной деятельности [12, 5].

Проблеме организации образовательного процесса обучающихся с РАС посвящены мно-

гочисленные исследования как в отечественной [см.: 2; 5; 10; 16], так и зарубежной [см.: 1; 4] педагогике и психологии. Вместе с тем предпринимается разработка подходов к проведению психолого-педагогической диагностики развития обучающихся с ОВЗ и в частности обучающихся с РАС [3; 6; 9]. Проведенный анализ существующих подходов к проблеме организации образовательного процесса обучающихся с РАС и проведению психолого-педагогической диагностики развития обучающихся с РАС показал, что в настоящее время отсутствуют подходы к проектированию и реализации системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО. В этой связи проблема данной статьи сформулирована следующим образом: какова структура и функции системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО?

Цель статьи — представить систему комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО.

В соответствии с целью были поставлены следующие *задачи*:

1) проведение анализа существующих подходов к проектированию и организации комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО с РАС;

2) разработка модели системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО с РАС;

3) разработка индивидуальной карты текущей оценки обучающихся с РАС на каждом учебном занятии.

Для достижения цели и решения поставленных задач были использованы следующие *методы*:

- анализ и систематизация нормативных документов и законодательства в области образования детей с ОВЗ и в частности детей с РАС;
- обобщение научных фактов и концепций в области образования детей с ОВЗ и в частности детей с РАС;
- анализ, синтез, классификация и обобщение в процессе проектирования и реализации системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО.

Проведенная работа дала следующие *результаты*. Система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения адаптированной основной общеобразовательной программы (далее – АООП) начального общего образования (далее – НОО) обучающимися с РАС представляет собой один из инструментов реализации требований ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12] и направлена на обеспечение качества образования, что предполагает вовлеченность в оценочную деятельность педагогов, обучающихся и в целом всех участников образовательных отношений.

Система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС вводится с целью формирования объективной оценки уровня сформированности планируемых результатов обучающихся, расширения возможностей существующей системы оценивания обучающихся и обеспечения индивидуального подхода к каждому обучающемуся с расстройствами аутистического спектра, повышения мотивации обучающихся к усвоению учебного материала и накопления опыта деятельности, личностного развития каждого обучающегося, уровня его воспитанности, социализации, компетентности в различных областях, что в конечном итоге обеспечивает построение и мониторинг индивидуальной образовательной траектории обучающихся, страдающих РАС, с учетом зоны ближайшего развития.

При разработке системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО необходимо ориентироваться на представленный ФГОС НОО для обучающихся с РАС перечень планируемых результатов по каждой группе обучающихся.

В зависимости от тяжести аутистических проблем и степени нарушения (искажения) психического развития выделяются четыре группы детей, различающихся целостными системными характеристиками поведения: характером избирательности во взаимодействии с окружающими, возможностью произвольной организации поведения и деятельности, возможными формами социальных контактов, способами аутостимуляции, уровнем психоречевого развития [8, 11].

Система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС предусматривает отдельное исследование организации и реализации комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС с представленными четырьмя группами детей. Согласно ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12, 11] и Примерной АООП НОО с РАС [8] комплексная оценка включает четыре варианта: 8.1 (А), 8.2 (В), 8.3 (С), 8.4 (D).

В соответствии с ФГОС НОО обучающихся с РАС [12, 40] основными направлениями оценки достижений обучающихся с ОВЗ являются: оценка академических знаний и оценка социального опыта (жизненной компетенции). Комплексная оценка достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС может быть обеспечена двумя путями [7, 58]: 1) получение результатов по этим двум направлениям и последующее обобщение их совокупности на основе количественного и качественного анализа; 2) разработка интегративных показателей оценки результатов одновременно по обоим направлениям. В качестве таких показателей могут быть использованы компетенции, которые означают готовность к чему-либо, способность что-то решать на основе использования имеющихся знаний, опыта их применения, способов деятельности и ценностного отношения к окружающему миру.

Использование этих двух путей возможно при оценке результатов обучающихся, осваивающих разные варианты содержания образования, предложенные в ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12, 11]: вариант 8.1, вариант 8.2, вариант 8.3, вариант 8.4.

Динамика развития обучающихся с РАС является важнейшим показателем эффективности образовательной деятельности при реализации АООП НОО не только для обучающихся с РАС, осваивающих варианты 8.3 и 8.4, но также и для обучающихся с РАС, осваивающих варианты 8.1 и 8.2. Это позволяет построить и оценить инди-

видуальную траекторию развития каждого обучающегося для дальнейшей ее реализации с учетом зоны ближайшего развития.

Модель системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС по вариантам 8.1 и 8.2 представлена на рис. 1.

Согласно ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12] и Примерной АООП НОО обучающихся с РАС [8, 28] вариант 8.1 предполагает, что обучающийся с РАС получает образование, полностью соответствующее по итоговым достижениям к моменту завершения обучения образованию сверстников, не имеющих ограничений по возможностям здоровья, находясь в их среде и в те же сроки обучения (1–4 классы). Обязательным является систематическая специальная и психолого-педагогическая поддержка коллектива педагогов, родителей (законных представителей), детского коллектива.

В свою очередь, согласно ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12] и Примерной АООП НОО обучающихся с РАС [8, 54] вариант 8.2 предполагает, что обучающийся с РАС получает в пролонгированные сроки образование, сопоставимое по конечным достижениям с образо-

ванием сверстников, не имеющих ограничений по возможностям здоровья. Данный вариант предполагает пролонгированные сроки обучения: пять лет (с одним первым дополнительным классом) — для детей, получивших дошкольное образование; шесть лет (с двумя первыми дополнительными классами) — для детей, не получивших дошкольное образование, способствующее освоению НОО на основе АООП.

При этом вариант 8.2 предполагает в большей степени развитие у обучающихся жизненной компетенции на основе планомерного введения в более сложную социальную среду, поэтапное формирование учебной деятельности и коммуникативного поведения, расширение жизненного опыта, социальных контактов с детьми и взрослыми [12, 14].

Система оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО должна позволять вести оценку личностных, метапредметных и предметных, в том числе итоговую оценку обучающихся с РАС, освоивших АООП НОО по вариантам 8.1 и 8.2.

Система оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО также предусматривает оценку достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения программы коррекционной работы.

Оценка достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения программы коррекционной работы должна ориентировать образовательный процесс на духовно-нравственное развитие, воспитание обучающихся с РАС; на достижение планируемых результатов освоения содержания учебных предметов НОО и курсов коррекционно-развивающей области, формирование универсальных учебных действий; обеспечивать комплексный подход к оценке результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО, позволяющий вести оценку личностных, метапредметных и предметных (в том числе результатов освоения коррекционно-развивающей области) результатов; предусматривать оценку достижений, в том числе итоговую оценку достижений обучающихся с РАС, освоивших АООП НОО.

Внутренняя система оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО по вариантам 8.1 и 8.2 предназначена для входной, текущей, тематической, промежуточной и итоговой оценки личност-

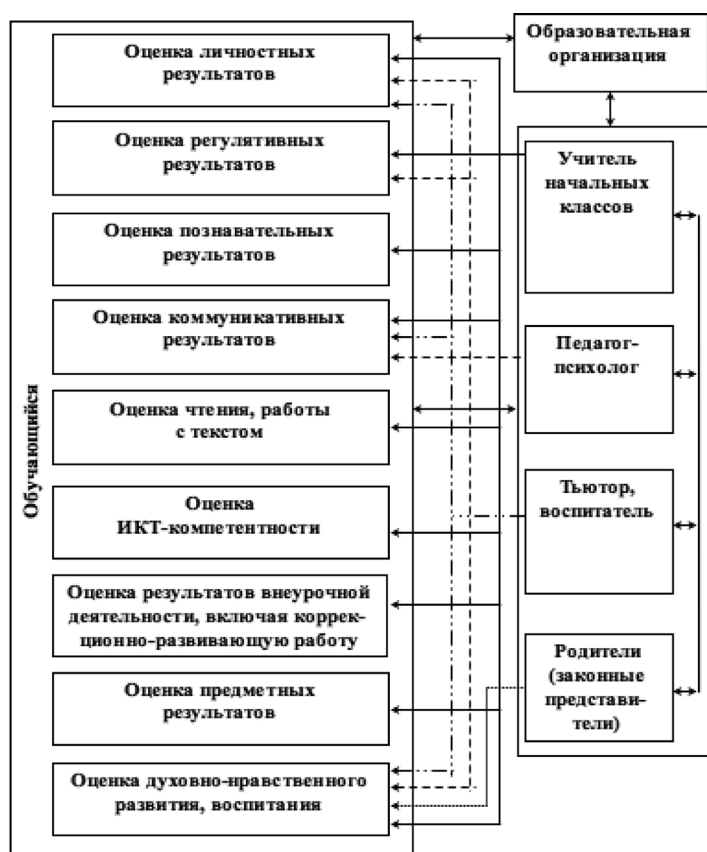


Рис. 1. Модель системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС. Варианты 8.1, 8.2

ных, метапредметных (регулятивных, познавательных и коммуникативных, метапредметных результатов по программе «Чтение. Работа с текстом», метапредметных результатов по программе «Формирование ИКТ-компетентности обучающихся»), предметных результатов, результатов внеурочной деятельности, результатов коррекционно-развивающего направления, результатов духовно-нравственного развития и воспитания обучающихся с применением традиционных и современных методов, форм и средств оценивания и психолого-педагогической диагностики [14].

Объектом оценки в структуре внутренней системы комплексной оценки являются планируемые результаты освоения обучающимися с РАС АООП НОО, объектами оценивания в структуре внутренней системы комплексной оценки планируемых результатов обучающихся с РАС на уровне НОО являются обучающиеся, родители (законные представители), педагоги образовательной организации: учитель начальных классов, педагог-психолог, тьютор, воспитатель.

Субъектами оценки являются педагоги образовательной организации: учитель начальных классов, педагог-психолог, тьютор, воспитатель; родители (законные представители); обучающиеся.

Необходимо отметить, что варианты 8.3 и 8.4 АООП предполагают, что обучающийся с РАС получает образование, которое по содержанию и итоговым достижениям не соотносится к моменту завершения школьного обучения с содержанием и итоговыми достижениями сверстников с РАС, не имеющих дополнительных ограничений по возможностям здоровья.

Вариант 8.3 АООП предполагает, что обучающийся с РАС, осложненными легкой умственной отсталостью, обучаясь по АООП НОО, получает образование, которое по содержанию и итоговым достижениям не соотносится к моменту завершения школьного обучения с содержанием и итоговыми достижениями сверстников с РАС, не имеющих дополнительных ограничений по возможностям здоровья, в пролонгированные сроки, определяемые ФГОС НОО обучающихся с РАС [12]. В связи с особыми образовательными потребностями обучающихся с РАС и испытываемыми ими трудностями социального взаимодействия данный вариант АООП НОО предполагает постепенное включение детей в образовательный процесс за счет организации пропедевтического обучения в двух первых дополнительных классах и увеличения общего срока обучения в условиях начальной школы до шести лет [8, 167].

Вариант 8.3 предусмотрен для всех категорий обучающихся с РАС. Результаты освоения АООП не соответствуют уровню НОО и не дают обучающемуся, освоившему такую программу, права продолжить образование на уровне основного общего образования. Он имеет возможность продолжить образование по АООП, преемственной программе уровня НОО [7, 61–62].

Вариант 8.4 АООП предполагает, что обучающийся с РАС, осложненными умственной отсталостью (умеренной, тяжелой, глубокой, тяжелыми и множественными нарушениями развития) получает образование, которое по содержанию и итоговым достижениям не соотносится к моменту завершения школьного обучения в пролонгированные сроки с содержанием и итоговыми достижениями сверстников, не имеющих дополнительных ограничений по возможностям здоровья. Данный вариант предполагает пролонгированные сроки обучения: шесть лет (два первые подготовительные, 1–4 классы). В связи с особыми образовательными потребностями обучающихся с РАС и испытываемыми ими трудностями социального взаимодействия данный вариант АООП предполагает постепенное включение детей в образовательный процесс за счет организации пропедевтического обучения в двух первых дополнительных классах и увеличения общего срока обучения на уровне НОО до шести лет [8, 323–324].

На основе данного варианта образовательная организация разрабатывает специальную индивидуальную программу развития (далее — СИПР), учитывающую индивидуальные образовательные потребности обучающегося. Данный вариант предполагает планомерное введение обучающегося в более сложную социальную среду, дозированное расширение повседневного жизненного опыта и социальных контактов обучающегося в доступных для него пределах, в том числе работу по организации регулярных контактов детей со сверстниками и взрослыми.

Обучающийся с РАС, интеллектуальное развитие которого не позволяет освоить АООП по варианту 8.3, либо он испытывает существенные трудности в ее освоении, получает образование по варианту 8.4 АООП, на основе которой образовательная организация разрабатывает специальную индивидуальную образовательную программу (далее — СИОП), учитывающую индивидуальные образовательные потребности обучающегося с расстройством аутистического спектра [8, 324–325].

СИОП разрабатывается на основе АООП и нацелена на образование детей с учетом их ин-

дивидуальных образовательных потребностей. СИОП составляется на ограниченный период времени (полгода, один год). В ее разработке принимают участие все специалисты, работающие с ребенком в общеобразовательной организации, при участии его родителей [8, 325].

Все планируемые результаты и система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС в обязательном порядке должны быть представлены в СИОП для каждого обучающегося.

Итоги освоения отраженных в СИОП задач и анализ результатов обучения позволяют составить развернутую характеристику учебной деятельности ребенка, оценить динамику развития его жизненных компетенций.

Система оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО по вариантам 8.3 и 8.4 предназначена для входной, текущей, тематической, промежуточной и итоговой оценки личностных результатов, предметных результатов, результатов базовых учебных действий, результатов внеурочной деятельности, результатов коррекционно-развивающей работы, результатов духовно-нравственного развития и воспитания с применением традиционных и современных методов, форм и средств оценивания и психолого-педагогической диагностики (рис. 2).

Объектом оценки в структуре системы комплексной оценки являются планируемые результаты освоения обучающимися с РАС

АООП НОО, объектами оценивания в структуре внутренней системы комплексной оценки планируемых результатов обучающихся на уровне НОО являются обучающиеся, родители (законные представители), педагоги образовательной организации: учитель начальных классов, педагог-психолог, тьютор, воспитатель.

Субъектами оценки являются педагоги образовательной организации: учитель начальных классов, педагог-психолог, тьютор, воспитатель; родители (законные представители); обучающиеся.

Для реализации внутренней системы оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО используются следующие методы, формы и средства оценивания и психолого-педагогической диагностики: тестирование (метод тестов), проективные методы, опрос (анкетирование, интервью, беседа), психолого-педагогическое наблюдение (включенное и узкоспециальное) и эксперимент, стандартизированные письменные и устные работы, проекты, практические работы, творческие работы, портфолио, паспорт достижений обучающимся планируемых результатов освоения основной образовательной программы начального общего образования, педагогическое проектирование (моделирование), анализ педагогической деятельности, самоанализ, самооценка, самоконтроль и др. [14, 10]

Для текущей оценки педагог на каждое занятие разрабатывает индивидуальную карту текущей оценки обучающихся с РАС (Таблица 1), которая имеет структуру, учитывающую процесс формирования на учебном занятии у обучающихся личностных, метапредметных (регулятивных, познавательных и коммуникативных, метапредметных результатов по программе «Чтение. Работа с текстом», метапредметных результатов по программе «Формирование ИКТ-компетентности обучающихся») результатов, предметных умений по учебным предметам [15, 11]. Именно педагог в технологической карте осуществляет отбор личностных, метапредметных и предметных результатов для оценки на учебном занятии.

Шкала текущей оценки обучающихся с РАС на уровне НОО включает шесть уровней: 5 баллов — обучающийся самостоятельно применяет действие в любой ситуации; 4 балла — обучающийся способен самостоятельно применять действие, но

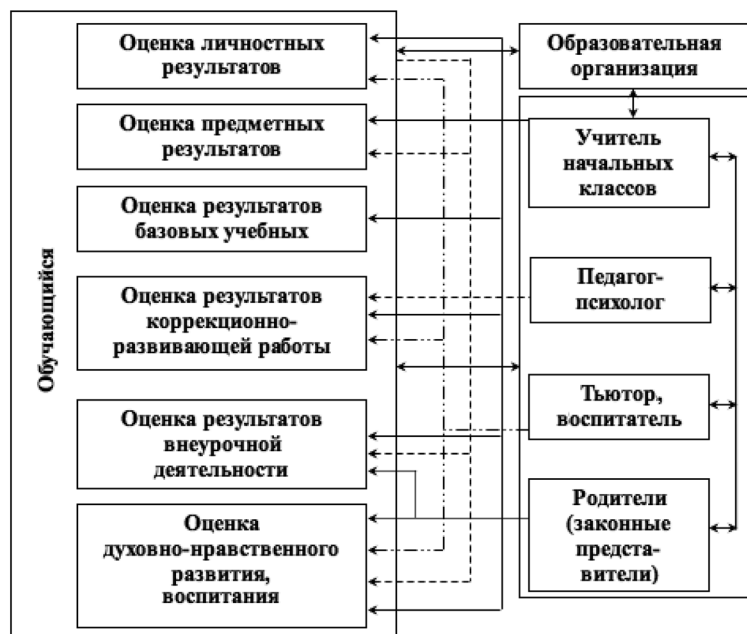


Рис. 2. Модель системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения АООП НОО обучающимися с РАС. Варианты 8.3, 8.4

**Индивидуальная карта текущей оценки обучающихся с РАС
Варианты 8.1, 8.2**

Фамилия, Имя

Класс

Наименование учебного предмета

Дата учебного занятия

Пожалуйста, поставьте знак «✓» (галочка) напротив умения в соответствии с оценкой (от 0 до 5) сформированности у обучающегося на данном учебном занятии.

Наименование планируемого результата	Шкала оценивания					
	0	1	2	3	4	5
1. Личностные результаты						
1.1.						
...						
1.п.						
...						

иногда допускает ошибки, которые исправляет по замечанию педагога; 3 балла — обучающийся способен самостоятельно выполнять действие в определенных ситуациях, нередко допускает ошибки, которые исправляет по прямому указанию педагога; 2 балла — обучающийся преимущественно выполняет действие по указанию педагога, в отдельных ситуациях способен выполнить его самостоятельно; 1 балл — обучающийся только по прямому указанию педагога понимает смысл действия, связывает его с конкретной ситуацией, выполняет действие, при необходимости требуется оказание помощи; 0 баллов — действие отсутствует, обучающийся не понимает его смысла, не включается в процесс выполнения вместе с педагогом [8, 199].

Аналогично педагог на каждое занятие разрабатывает индивидуальную карту текущей оценки и для обучающихся с РАС, осваивающих АООП НОО по вариантам 8.3 и 8.4. При этом отличительной особенностью системы критериальной накопительной текущей оценки обучающихся с РАС на уровне НОО варианта 8.3, в отличие от вариантов 8.1 и 8.2, является индивидуализация АООП, а в варианте 8.4 — разработка СИОП, учитывающей индивидуальные образовательные потребности обучающегося с РАС.

Вариант 8.3 АООП может быть реализован в разных формах — как совместно с другими обучающимися, так и в отдельных классах, группах или в других организациях, осуществляющих образовательную деятельность [8, 168]. Определение варианта АООП для обучающихся с РАС осуществляется на основе рекомендаций ПМПК, сформулированных по результатам его комплексного обследования и в порядке, установленном законодательством Российской Федерации. Организация и реализация системы

критериальной накопительной текущей оценки обучающихся с РАС на уровне НОО варианта 8.3 является индивидуальной для каждого обучающегося с расстройствами аутистического спектра. Следовательно, планируемые результаты, которые подлежат оценке, должны быть индивидуализированы для каждого обучающегося с РАС, осваивающего АООП по варианту 8.3.

Организация и реализация системы критериальной накопительной текущей оценки обучающихся с РАС на уровне НОО варианта 8.4 являются индивидуальными для каждого обучающегося с РАС и включаются в состав СИОП. Таким образом, все планируемые результаты, которые подлежат оценке, аналогичным образом должны быть индивидуализированы для каждого обучающегося с РАС, осваивающего АООП по варианту 8.4.

Для реализации самооценки на учебном занятии для каждого обучающегося с РАС, осваивающего АООП по варианту 8.1 и 8.2, педагог перед началом учебного занятия готовит лист самооценки, который должен быть у каждого обучающегося (Таблица 2). Лист самооценки, который включает оцениваемые у обучающегося на учебном занятии личностные, метапредметные и предметные результаты.

Разработанная система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО представляет собой один из инструментов реализации требований ФГОС НОО для обучающихся с РАС к результатам освоения АООП НОО. Направленная на обеспечение качества образования, она входит структурным и функциональным элементом в региональную систему оценки качества образования региона (РСОКО) и единую систему оценки качества образования (ЕСОКО).

Таблица 2

Лист самооценки обучающегося с РАС на учебном занятии
Варианты 8.1, 8.2

Фамилия, Имя

Класс

Наименование учебного предмета

Дата учебного занятия

Пожалуйста, поставьте знак «✓» (галочка) напротив умения в соответствии с Вашей оценкой (от 0 до 5) его сформированности у Вас на данном учебном занятии.

Наименование планируемого результата	Шкала оценивания					
	0	1	2	3	4	5
1. Личностные результаты						
1.1.						
...						
1.п.						
...						

Система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО осуществляется на уровне каждой общеобразовательной организации, реализующих ФГОС НОО для обучающихся с РАС [12], и может быть использована в практике работы общеобразовательных организаций при реализации АООП НОО.

Разработанная индивидуальная карта текущей оценки обучающегося с РАС на уровне НОО обеспечивает:

- охват всех планируемых результатов освоения АООП на уровне НОО;
- возможность ранжирования уровня сформированности планируемых результатов обучающихся в широком диапазоне;
- учет специфических особенностей формирования планируемых результатов в каждом учебном предмете;
- объективность текущей оценки каждого обучающегося с РАС;
- единство требований ко всем обучающимся на конкретном учебном занятии;
- индивидуальный характер оценки каждого обучающегося с РАС;
- возможность оценки и контроля на всех этапах обучения;
- возможность сочетания традиционных и современных форм оценки;
- построение индивидуальной образовательной траектории каждого обучающегося с РАС;
- принятие педагогом педагогических решений по результатам текущей оценки для каждого обучающегося с РАС.

Таким образом, на основе проведенного анализа и систематизации нормативных документов и законодательства в области образования детей с ОВЗ и в частности детей с РАС, анали-

за, синтеза, классификации и обобщения в процессе проектирования и реализации системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО определены структура и функции системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с РАС АООП НОО, разработана индивидуальная карта текущей оценки обучающегося с РАС на уровне НОО.

Система комплексной оценки достижения обучающимися с РАС планируемых результатов освоения АООП НОО позволяет в образовательном пространстве субъекта Российской Федерации проектировать и организовать комплексную оценку достижения обучающимися с расстройствами аутистического спектра планируемых результатов освоения АООП НОО (личностных, метапредметных и предметных результатов, результатов внеурочной деятельности, результатов коррекционной работы, результатов духовно-нравственного развития и воспитания обучающихся с помощью современных и традиционных методов, форм и средств оценивания и психолого-педагогической диагностики) на региональном уровне, муниципальном уровне и уровне образовательной организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альберто П., Траутман Э. Прикладной анализ поведения : учеб.-метод. пособие для педагогов, психологов, учителей-дефектологов; пер. с англ. А. А. Чечиной. М. : Оперант. 2015. 672 с.
2. Богдашина О. Расстройства аутистического спектра: введение в проблему аутизма : учеб. пособие / О. Богдашина; М-во образования и науки Рос-

сийской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Красноярский гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева», Ин-т доп. образования и повышения квалификации, Междунар. ин-т аутизма. Красноярск : Красноярский гос. пед. ун-т, 2012. 245 с.

3. *Бойко Е. О.* Актуальные вопросы диагностики и коррекции расстройств аутистического спектра : учеб.-метод. пособие / Е. О. Бойко, Л. Е. Ложникова, Ю. Ш. Васянина, Ю. О. Бойчевская, И. Ю. Мальфина Краснодар, 2017. 30 с.

4. *Лич Д.* Прикладной анализ поведения. Методики инклюзии учащихся с РАС : учеб.-метод. пособие. М. : Оперант, 2015. 176 с.

5. Модель обучения и психолого-педагогического сопровождения младших школьников с расстройствами аутистического спектра : учеб. пособие / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск, 2016. 116 с.

6. Дети с комплексными нарушениями развития: Диагностика и сопровождение. М. : Национальный книжный центр, 2016. 208 с.

7. Особенности осуществления государственного контроля оценки качества образования детей с ограниченными возможностями здоровья // Рекомендации по осуществлению государственного контроля качества образования детей с ограниченными возможностями здоровья [Электронный ресурс] URL: <https://minobr.gov-murman.ru/files/Recom.pdf> (дата обращения: 12.12.2017)

8. Примерная адаптированная основная общеобразовательная программа начального общего образования обучающихся с расстройствами аутистического спектра [Электронный ресурс] URL: <http://fgosreestr.ru/wp-content/uploads/2015/12/primernaja-adaptirovannaja-osnovnaja-obshcheobrazovatel'naja-programma-nachalnogo-obshchego-obrazovaniya-obuchajushchih-s-rasstrojstvami-autisticheskogo-spektra.docx> (дата обращения: 12.12.2017)

9. Психолого-педагогическая диагностика развития лиц с ограниченными возможностями здоровья : учеб. пособие для студентов высш. проф. образования, обучающихся по направлению 050700 Спец. (дефектол.) образование / под ред. И. Ю. Левченко, С. Д. Забрамной. 7-е изд., стер. М. : Academia: Издат. центр «Академия», 2013. 336 с.

10. Теория и практика инклюзивного образования обучающихся с расстройствами аутистического спектра: учебное пособие / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск, 2016. 108 с.

11. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования обучающихся с ограниченными возможностями здоровья: приказ Министерства образования и науки Российской Федерации № 1598 от 19.12.2014 г. «Об утверждении федерального государственного образовательного

стандарта начального общего образования обучающихся с ограниченными возможностями здоровья» [Электронный ресурс] URL: <http://fgos-ovz.herzen.spb.ru/wp-content/uploads/2015/01/%D0%A4%D0%93%D0%9E%D0%A1-%D0%9E%D0%92%D0%97-24-12-2014-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2.pdf> (дата обращения: 12.12.2017)

12. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования обучающихся с расстройствами аутистического спектра. Проект [Электронный ресурс] URL: http://fgos-ovz.herzen.spb.ru/wp-content/uploads/2014/04/09_%D0%A4%D0%93%D0%9E%D0%A1_%D0%A0%D0%90%D0%A1_27.09.2014.pdf (дата обращения: 12.12.2017)

13. Федеральный закон от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» // Российская газета. 2012. 31 декабря.

14. *Чудинский Р. М., Быканов А. С., Володин А. А.* Система комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения основной образовательной программы начального общего образования // Современные исследования социальных проблем : электронный журнал. 2013. № 3. URL: http://journal-s.org/index.php/sisp/article/view/3201328/pdf_127 (дата обращения: 12.12.2017)

15. *Чудинский Р. М., Володин А. А., Быканов А. С.* Система текущей оценки сформированности у обучающихся универсальных учебных действий и предметных умений на уровне начального общего образования // Мир науки. 2016. Т. 4, № 1 URL: <http://mir-nauki.com/PDF/28PDMN116.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана на рус., англ. яз.

16. *Хаустов А. В.* Психолого-педагогическое сопровождение обучающихся с расстройствами аутистического спектра : метод. пособие / А. В. Хаустов, П. Л. Богорад, О. В. Загуменная, А. И. Козорез, С. Н. Панцырь, Ю. В. Никитина, О. В. Стальмахович / под общ. ред. А. В. Хаустова. М. : ФРЦ ФГБОУ ВО МГППУ, 2016. 125 с.

REFERENCES

1. Al'berto P., Trautman E. Prikladnoi analiz povedeniya [Applied Behavior Analysis]. Moscow : Operant, 2015. 672 p. (In Russian)
2. Bogdashina O. Rasstroistva autisticheskogo spektra: vvedenie v problemu autizma [Autism spectrum disorders: an introduction to the problem of autism]. Krasnoyarsk, 2012. 245 p. (In Russian)
3. Boiko E. O., Lozhnikova L. E., Vasyanina Yu. Sh., Boichevskaya Yu. O., Mal'fina I. Yu. Aktual'nye voprosy diagnostiki i korrektsii rasstrojstv autisticheskogo spektra [Actual problems of diagnostics and correction of

autism spectrum disorders]. Krasnodar, 2017. 30 p. (In Russian)

4. Lich D. Prikladnoi analiz povedeniya. Metodiki inklyuzii uchashchikhsya s RAS [Applied Analysis of Behavior. Methods of students' inclusion with RAS. Teaching-methodical manual]. Moscow : Operant, 2015. 176 p. (In Russian)

5. Model' obucheniya i psikhologo-pedagogicheskogo soprovozhdeniya mlad-shikh shkol'nikov s rasstroistvami autisticheskogo spektra [Model of training and psychological and pedagogical support of younger schoolchildren with autism spectrum disorders]. Krasnoyarsk, 2016. 116 p. (In Russian)

6. Deti s kompleksnymi narusheniyam razvitiya: Diagnostika i soprovozhdenie [Children with complex developmental disorders: Diagnosis and follow-up]. Moscow, 2016. 208 p. (In Russian)

7. Osobennosti osushchestvleniya gosudarstvennogo kontrolya otsenki kachestva obrazovaniya detei s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Peculiarities of the state control over the evaluation of the quality of education of children with disabilities]. *Rekomendatsii po osushchestvleniyu gosudarstvennogo kontrolya kachestva obrazovaniya detei s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya* [Recommendations on the implementation of state control over the quality of education of children with disabilities]. Available at: <https://minobr.gov-murman.ru/files/Recom.pdf>. (accessed: 12.12.2017). (In Russian)

8. Primernaya adaptirovannaya osnovnaya obshcheobrazovatel'naya programma nachalnogo obshchego obrazovaniya obuchayushchikhsya s rasstroistvami autisticheskogo spektra [Approximate adapted basic general educational program of primary general education for students with autism spectrum disorders]. Available at: <http://fgosreestr.ru/wp-content/uploads/2015/12/primernaja-adaptirovannaja-osnovnaja-obshcheobrazovatel'naja-programma-nachalnogo-obshchego-obrazovaniya-obuchajushchihsya-s-rasstrojstvami-autisticheskogo-spektra.docx>. (accessed: 12.12.2017) (In Russian)

9. Psikhologo-pedagogicheskaya diagnostika razvitiya lits s ogranichennymi vozmozhnostyami zdorov'ya [Psychological and pedagogical diagnostics of development of persons with disabilities]. Moscow : Academy, 2013. 336 p. (In Russian)

10. Teoriya i praktika inklyuzivnogo obrazovaniya obuchayushchikhsya s rasstroistvami autisticheskogo spektra [Theory and practice of inclusive education for students with autism spectrum disorders]. Krasnoyarsk, 2016. 108 p. (In Russian)

11. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart nachalnogo obshchego obrazovaniya obuchayushchikhsya s ogranichennymi vozmozhnostyami

zdorov'ya: prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii № 1598 ot 19.12.2014 g. [Federal state educational standard of primary general education for students with disabilities: Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 1598 of December 19, 2014]. Available at: <http://fgos-ovz.herzen.spb.ru/wp-content/uploads/2015/01/%D0%A4%D0%93%D0%9E%D0%A1-%D0%9E%D0%92%D0%97-24-12-2014-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2.pdf>. (accessed: 12.12.2017). (In Russian)

12. Federal'nyi gosudarstvennyi obrazovatel'nyi standart nachalnogo obshchego obrazovaniya obuchayushchikhsya s rasstroistvami autisticheskogo spektra. Proekt [Federal state educational standard of primary general education for students with autism spectrum disorders. Project]. Available at: http://fgos-ovz.herzen.spb.ru/wp-content/uploads/2014/04/09_%D0%A4%D0%93%D0%9E%D0%A1_%D0%A0%D0%90%D0%A1_27.09.2014.pdf. (accessed: 12.12.2017). (In Russian)

13. Federal'nyi zakon ot 29.12.2012. № 273-FZ «Ob obrazovanii v Rossiiskoi Federatsii» [Federal Law of 29.12.2012 No. 273-FZ «On Education in the Russian Federation»] *Rossiiskaya gazeta* [Russian newspaper], 2012, 31 december. (In Russian)

14. Chudinskii R. M., Bykanov A. S., Volodin A. A. Sistema kompleksnoi otsenki dostizheniya planiruemykh rezul'tatov osvoeniya osnovnoi obrazovatel'noi programmy nachalnogo obshchego obrazovaniya [The system of integrated assessment of the achievement of planned results of mastering the basic educational program of primary general education]. *Sovremennyye issledovaniya sotsial'nykh problem* [Modern research of social problems]. 2013, no. 3. Available at: http://journal-s.org/index.php/sisp/article/view/3201328/pdf_127. (accessed: 12.12.2017). (In Russian)

15. Chudinskii R. M., Volodin A. A., Bykanov A. S. (2016). Sistema tekushchei otsenki sformirovannosti u obuchayushchikhsya universal'nykh uchebnykh deistvii i predmetnykh umenii na urovne nachalnogo obshchego obrazovaniya [System of the current assessment of the formation of the students of universal learning activities and subject skills at the level of primary general education]. *Mir nauki* [The World of Science]. Vol. 4, no.1. Available at: <http://mir-nauki.com/PDF/28PDMN116.pdf>. (accessed: 12.12.2017) (In Russian)

16. Khaustov A. V., Bogorad P. L., Zagumen-naya O. V., Kozorez A. I., Pantsyr' S. N., Nikitina Yu. V., Stal'makhovich O. V. Psikhologo-pedagogicheskoe soprovozhdenie obuchayushchikhsya s rasstroistvami autisticheskogo spektra [Psychological and pedagogical support of students with autism spectrum disorders]. Moscow, 2016. 125 p. (In Russian)

Социализация и профессиональное обучение лиц с ограниченными физическими возможностями

Г. У. Лукина

О СПЕЦИФИКЕ РАБОТЫ НАД ИНТОНАЦИЕЙ С НЕВИДЯЩИМИ И ПЛОХОВИДЯЩИМИ УЧАЩИМИСЯ НА ЗАНЯТИЯХ СОЛЬФЕДЖИО

Под интонированием обычно понимают «чистое», то есть точное, воспроизведение голосом или на инструменте высоты тона, мотива или мелодии. Однако такое определение ограничивает этот феномен, вбирающий смысловое содержание исполняемого сочинения. Вне интонирования нет музыки. В этой связи вспоминается крылатое определение Б. В. Асафьева: «...музыка — искусство интонируемого смысла» [1, 344].

Понятие «интонирование» неразрывно от понятия «интонация». «Мысль, интонация, формы музыки — всё в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» [1, 153].

Понятие «интонация» широкое и многогранное — это и интервал, и попевка, и мелодическая фраза, и мелодически осмысленная гармония и т. д. Интонация может быть вокальной и инструментальной, сольной или хоровой. При этом она всегда выступает носителем идеи, художественной образности. Интонация, по определению В. В. Медушевского, есть «скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания» — артикуляционной, высотной, тембровой, ритмической, громкостной [7, 4]. «Ожившие звуки, одухотворенные человеческим чувством и мыслью, становятся интонациями» [там же].

Звуковые формы в жизни слепого ребенка имеют преобладающее значение. Это центр его умственной работы. По колебаниям тембра, интонации, громкости слепые могут судить о человеке, его настроении, характере, психических состояниях и отношении к окружающим человека. Слепой ребенок учится использовать звуковые признаки предметов, голос родителей для ориентировки, узнавания и формирования образов окружающего его мира.

В. Г. Короленко в повести «Слепой музыкант» ярко описывает слуховое восприятие мира невидящим ребенком: «Он слышал, как бегут потоки весенней воды, точно вдогонку друг за другом, прыгая по камням, прорезаясь в глубину размякшей земли; ветки буков шептались за окнами, сталкиваясь и звеня легкими ударами по стеклам. А торопливая весенняя капель от нависших на крыше сосуллек, прихваченных утренним морозом и теперь разогретых солнцем, стучала тысячью звонких ударов. Эти звуки падали в комнату, подобно ярким и звонким камешкам, быстро отбивавшим переливчатую дробь. По временам сквозь этот звон и шум окрики журавлей плавно пронеслись с далекой высоты и постепенно смолкали, точно тихо тая в воздухе».

Слуховое восприятие у детей участвует в компенсации слепоты и слабовидения. Д. Дидро в «Письме о слепых» описывает свое впечатление от общения с невидящим: «У него поразительно развита память на звуки; лица не представляют для нас большего разнообразия, чем для него голоса. Он находит в голосах бесконечное множество оттенков, ускользающих от нас, потому что наблюдение их не представляет такого интереса, как для слепого... Кто-то из нас догадался спросить нашего слепого, был ли бы он доволен, если бы имел глаза. “Если бы меня не одолевало любопытство, — ответил он, — я предпочел бы иметь длинные руки... Поэтому вместо того, чтобы снабдить меня недостающим органом, лучше было бы усовершенствовать у меня тот орган, который я имею”».

Какие «органы» невидящего ребенка возможно усовершенствовать на занятиях по сольфеджио? Органы слуха и фонации — те,

что входят в состав «системного “органа” музыкального звуковысотного восприятия» [6, 26]. Любая музыкальная деятельность обеспечивается слаженным функционированием слуховых и вокально-моторных органов. Но их координация вырабатывается именно интонированием, ибо только в интонировании можно достичь предельно четкого их взаимодействия.

М. И. Имханицкий в книге «Артикуляционно-штриховая специфика в интонировании баянистов и аккордеонистов с дефектами зрения» отмечает, что «весьма часто приходится слышать невыразительную, безликую игру музыкантов, в частности с дефектами зрения, самых различных звеньев музыкальной подготовки — причем даже тех, кто достиг высоких атрибутов общественного признания. <...> Оказывается, что ни ярко выраженная эмоциональная отдача того или иного артиста, ни его техническая виртуозность, ни большой темперамент не могут спасти исполнение от невнятности произношения. Каковы же причины этого парадокса? Одна из наиболее существенных — невнимание к закономерностям интонирования, музыкального произношения в музыке» [2]. О непосредственной связи интонирования с так называемым внутренним слухом писал еще в 40-е годы Б. М. Теплов: «Подобно тому, как речевые слуховые представления чрезвычайно тесно связаны с речевой моторикой, музыкальные представления не менее тесно связаны с вокальной моторикой, с “внутренним пением”» [11, 248].

Занятия сольфеджио призваны сосредоточить внимание на различных формах интонирования как основы музыкального развития невидящего ребенка. В практической работе с такими детьми необходимо учитывать, что их зрительное восприятие вынужденно заменяется *осознательно-двигательными, музыкально-слуховыми представлениями и образно-эмоциональными переживаниями*. Эти три психофизические функции компенсируют недостаток зрения и обеспечивают положительный результат в процессе начального обучения.

Опыт работы преподавателей РГСАИ подсказывает, что основой системы формирования и развития компенсаторных, а также мотивирующих к творчеству факторов с незрячими обучающимися на занятиях сольфеджио является развитие интереса и художественного вкуса, внимания и слухо-двигательных связей, внутреннего музыкального слуха и музыкальной памяти, осмысленно-выразительного интонирования. Далее мы предлагаем осмыслить работу над интонацией как форму развития указанных факторов.

РАЗВИТИЕ ИНТЕРЕСА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВКУСА

Интерес — важнейший побуждающий фактор в процессе формирования музыкально-слуховых представлений незрячего. Интерес рождается на фоне эмоциональной реакции на красоту музыкального произведения. Чуткая натура ребенка независимо от его физических возможностей способна откликаться на поэтические образы прекрасных мелодий. Поэтому помимо стандартных упражнений на ту или иную тему или детских песенок важно на уроках сольфеджио обращаться к образцам высокой музыки — несложным для интонирования мелодиям Баха, Моцарта, Глинки, Чайковского, Прокофьева и др.

В развитии интереса важны словесные характеристики музыки, совместное размышление над характером мелодии. Активизации интереса и развитию художественного вкуса способствует прослушивание на уроке произведения, мелодию которого планируется разучить. Это не займет много времени, но эффект от прослушивания в профессиональном исполнении оставит в душе ребенка неизгладимое впечатление.

Яркие художественные впечатления — наиболее сильный стимул для развития интереса к музыке у незрячих. Красота музыкальных звуков, запоминающиеся мелодии, необычные созвучия вовлекают ребенка в сферу, которая постепенно становится для него доступной.

Одна из особенностей психики детей младшего возраста — неумение надолго сосредоточиться на одном и том же. К. Д. Ушинский подчеркивал, что «чем моложе ребенок, тем менее способен он к постоянству деятельности в каком-нибудь одном направлении». Это присуще и незрячим детям. К. Д. Ушинскому принадлежат и такие педагогические рекомендации: «Сама перемена занятий действует на ребенка лучше даже полного отдыха»; «Чем разнообразнее будет ваш урок и чем разнообразнее деятельности, которые вы требуете от детей, тем более вы успеете сделать». Учитывая это в работе с незрячими детьми на уроке сольфеджио, педагог должен разнообразить формы подачи изучаемого материала. Использование методов музыкальной иллюстрации, осознательно-двигательного показа, формирующих движений, переинтонирования и развития творческой фантазии, многократного повторения, словесно-образных характеристик, совместного творчества могут способствовать тому, чтобы урок сольфеджио стал уроком творчества.

РАЗВИТИЕ ВНИМАНИЯ

В дидактике внимание определяется как одно из важнейших свойств человека, являющееся психологическим условием успешности всякой предметной деятельности.

В музыкальной деятельности незрячих учащихся-музыкантов внимание выполняет регулирующую роль в понимании музыкального произведения. Оно выступает компенсаторным фактором, возникающим на основе слухового восприятия и тактильных ощущений. Внимание формируется на основе развития умений, связанных с рецепцией звучащего музыкального материала, а также с пониманием его интонационного содержания.

Приведем комплекс упражнений, дающих возможность концентрировать усилия ученика на конкретном обучающем действии.

1. Пение гаммы квинтового (или октавного) диапазона ансамблем, в котором один учащийся поет устойчивые ступени громко, а все вместе поют неустойчивые — тихо.



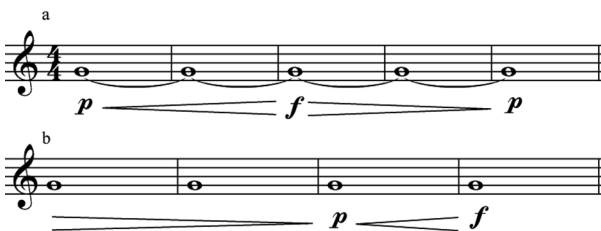
2. Пение гаммы квинтового (или октавного) диапазона, когда устойчивые ступени поются вслух, а неустойчивые — мысленно.



При выполнении этого упражнения чрезвычайно важно добиться того, чтобы учащиеся активно вслушивались в мысленно интонируемые тоны — именно интонировали их, а не пропускали механически.

3. Прослушать к примеру *Pas de deux* (*Andante maestoso*) из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» и запомнить основное мелодическое движение главной темы. Предварительно настроится на Соль мажор.

4. Интонирование выдержанного тона. Полезно петь в разнообразном динамическом оформлении, а также в различной гармонизации.



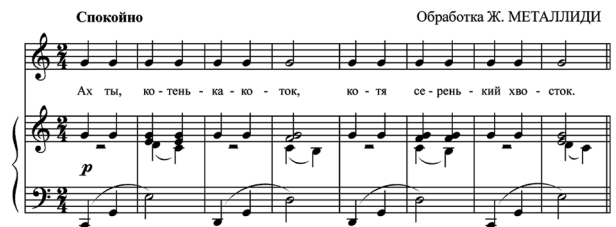
5. Допевание в заданном ритме мелодий до тоники, сохраняя или изменяя ее образное содержание.

6. Пение гамм в параллельных тональностях поочередно и в два голоса.

7. Досочинение фраз (вопрос — ответ) до предложения или периода. Это упражнение направлено не только на концентрацию, но и на развитие творческого воображения.

8. Транспонирование выученной мелодии с элементами варьирования.

9. Игровые упражнения, направленные на концентрацию внимания. Например, для младших классов предлагаем такую игру: часть группы поет мелодию прибаутки «Ах ты, котенька-коток» на остинато «соль» под аккомпанемент педагога, другая — следит, чтобы мелодия «не убежала» с нотки «соль».



10. Упражнения, направленные на чистоту интонации на одном звуке. Внимательно прослушав заданный на фортепиано аккорд-настройку¹, выделить верхний звук (или бас) и длительно интонировать его протяжно на любом гласном звуке. При консонирующем аккорде-настройке придавать звучанию голоса оттенок спокойствия, сосредоточенности, а при диссонансном — некоторого напряжения, взволнованности².



¹ Аккорд-настройка — настроенное сопровождение. Он раскрывает тональный смысл настройки и является крепкой опорой для слуха, существенно облегчая интонирование.

² Данное и следующее упражнения С. Е. Максимов предлагает в своем учебнике. См.: [5, 216].

Отработка подобных упражнений заключается в мысленном представлении интервала чистой прима от верхнего или нижнего звука аккорда-настройки и длительного повторения этого звука голосом.

11. Внимательно прослушав диссонирующий аккорд, выделить верхний звук и длительно его интонировать на указанном слоге. При смене гармонии, не прерывая звучания, нужно постараться придать голосу оттенок чуть светлее или чуть темнее.

Сдержанно, мягко

Чистота интонации на одном звуке — залог преодоления не только многих певческо-слуховых трудностей, но и исполнительских проблем в классе по специальности. Юный музыкант, прочувствовав красоту дления звуков, с успехом добьется исполнения сложнейшего связного штриха — легато. В качестве вдохновляющих художественных образцов можно предложить Арию Баха из Третьей оркестровой сюиты Ре мажор.

РАЗВИТИЕ СЛУХО-ДВИГАТЕЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

Слухо-двигательные связи как форма компенсации утраченного зрения у незрячих музыкантов складываются на первой стадии обучения из ощущений и представлений. Преподаватели по инструменту тщательно продумывают игровые действия, которые относятся к компенсирующим функциям. Это действия, формируемые в процессе одновременного представления музыки слухом и запоминания движений руки, тактильных ощущений. Предварительное представление игровых действий помогает учащемуся избавиться от лишних движений, снимает излишнее мышечное напряжение, способствует ощущению свободы. На занятиях сольфеджио умение работать над интонационными упражнениями при помощи слуховых и двигательных представлений повышает коэффициент полезного действия процесса обучения.

Интонационные упражнения, связанные с двигательными действиями

1. Пение гаммы с названием ступеней и показом определенного количества пальцев в соответствии со ступенью: за первой ступе-

нью — один указательный, за второй — два (указательный и средний) и т. д.

2. Пение гаммы вверх и вниз, сопровождаемое восходящим или нисходящим движением руки.

3. Пение гаммы с дирижированием в разных размерах.

4. Упражнения, которые включают ритмические движения: разного рода жесты, хлопки, удары и т. п. Например, простукивание рукой или карандашом остиной ритмической фигуры во время пения мелодии. Полезным упражнением является воспроизведение контрастного ритма к исполняемой мелодии.

5. Распевки с названием ступеней и показом в соответствии со ступенью определенного количества пальцев. Например:

Пение этой распевки с сопровождением ручных знаков направлено в первую очередь на развитие ладового слуха для незрячих детей и является своего рода альтернативой «Лесенке», или Болгарской столбце. Постепенно у ребенка в памяти закрепляется связь названия ступени с ее звучанием и показом посредством ручного знака. Эта связь закрепляется и используется в разных формах работы: слуховом анализе, диктанте и сольфеджировании.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Интонирование как любая деятельность осуществляется на базе функционирования памяти. В процессе интонирования музыкант черпает из «кладовых памяти» нужные ему тоны, ступени лада, интервалы, мелодические обороты.

Музыкальная память — это, как известно, способность музыканта к запоминанию, осмыслению, хранению и воспроизведению музыкальной информации. Для незрячих музыкантов эта способность рассматривается в качестве компенсаторного фактора и имеет свою специфику. Отсутствие зрительного анализатора заставляет ученика больше думать, фокусировать внимание на самом учебном действии, дает возможность анализировать, лучше слышать, острее воспринимать.

Развитие музыкальной памяти происходит через осознание логического построения мелодии, запоминание последовательности действий при ее исполнении, установление связи последующего с предыдущим, активизацию процесса познания, слуховых представлений, связанных с ассоциативным мышлением, ра-

циональных построений и т. д. Выработанные «навыки и скоординированность более или менее четких музыкальных представлений с действиями голосового аппарата... позволяют практически одновременно, автоматически воспринимать и воспроизводить элементы музыки как осмысленные, содержательные интонации» [9, 12].

Способность к быстрому запоминанию и удержанию в памяти музыкального материала является для незрячих музыкантов компенсаторным фактором. Несмотря на то что память слепых менее избирательна, чем память зрячих (поскольку не может опираться на зрительные образы), отсутствие зрения активизирует взаимосвязь слухового и эмоционального восприятия, возникновение ассоциаций, развитие образного мышления, ускорение процесса обработки информации.

При этом развитие логической памяти повышает коэффициент полезного действия труда, сокращает время, затрачиваемое на запоминание музыкального материала, за счет более осознанных, продуманных занятий. Такой вид изучения и запоминания музыкального произведения К. А. Мартинсен называет конструктивной памятью.

Интонационные упражнения, направленные на развитие музыкальной памяти

1. Слухо-аналитические упражнения или устные диктанты. Мысленно представив сыгранный отрывок в виде последования ступеней лада, спеть его с названием ступеней, а потом нот. Упражнения предлагаются в тональностях, удобных для голоса. Самым подходящим материалом для слухо-аналитической тренировки является ритмически оформленная гамма.

2.

В умеренном движении, плавно, выразительно



Неторопливо, спокойно

Canto

Piano

Основная цель подобных упражнений — укрепление мелодико-ритмических мысленных представлений, а также активное развитие музыкально-ритмической памяти.

3. Анализ элементов мелодии на слух с последующим ее пением.

4. Пение канона.

5. Импровизация мелодий на заданную тему.

6. Заучивание наизусть мелодий из классической музыкальной литературы.

РАЗВИТИЕ ВНУТРЕННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА

Р. Шуман в своих «Жизненных правилах» писал: «Развитие слуха — это самое важное... Ты должен настолько себя развить, чтобы понимать музыку...» В этом плане музыкальный слух — это особый слух, который, по меткому выражению Е. В. Назайкинского, музыку слышит «сразу в три слуха, один из которых — слух-осознание, другой — слух-переживание, а третий — слух-мышление» [8, 12].

Для невидящего ребенка музыкальный слух — своеобразный инструмент познавательной деятельности.

Что же такое внутренний музыкальный слух?

Внутренний музыкальный слух — «способность к мысленному представлению тонов и их отношений без помощи инструмента или голоса» (определение Н. А. Римского-Корсакова). В современном музыковедении предлагается более широкое определение внутреннего слуха как способности «на основе воспринятых ранее впечатлений, при содействии памяти и воображения, внутренне, мысленно представлять и переживать звуки и звуковые образы» (А. Л. Островский), которые обеспечивают способность пения про себя, мысленного прослушивания музыки или другого музыкального действия. Таким образом, «внутренние слуховые образы музыканта выступают не только психологическим инструментом сочинения или исполнения музыки, но и важнейшим каналом аутокоммуникации, осознания и контроля своей внутренней музыкальной жизни» (М. С. Старчеус) [10, 10].

Известно, что зрение непрофессионала в живописи, воспринимая сложный цвет, не различает составляющих его красок. Слух учащегося тоже воспринимает красочность звучания преимущественно целостно. Однако в отличие от зрения, даже слух непрофессионала способен воспринимать многосоставное звучание не только в целом, но и дифференцированно, выделяя в нем составляющие тоны созвучий. Например, в соответствии с поставленной задачей и сформировавшейся психологической установкой, при восприятии многоголосной музыки слух может выделить один голос; в гармоническом процессе — различать отдельные созвучия тоники или доминанты. Применительно к сольфеджио слух рассматривается как способ слышать и осознавать процессуальную музыкальную речь.

В. Н. Кулаков подчеркивает, что невозможно говорить о внутреннем слухе как компенсаторном факторе для незрячего музыканта,

если не сформированы процессы компенсации, связанные со становлением внимания, совершенствованием слухо-двигательных связей, с пробуждением интереса к занятиям музыкой, с развитием музыкальной памяти. Компенсация происходит в том случае, когда исполнитель мысленно реализует предполагаемое звучание в музыкально-исполнительских действиях, необходимых для воспроизведения музыкальной пьесы [3]. Соответственно, преподавателю сольфеджио важно помнить, что помимо внутреннего слуха в качестве активного фактора слухового осмысления звучания выступает внутреннее интонирование.

На уроках сольфеджио использование методов музыкальной иллюстрации, осязательно-двигательного показа, формирующих движений, переинтонирования и развития творческой фантазии, а также многократного повторения словесно-образных характеристик, совместного творчества стимулирует музыкально-слуховые представления, тем самым активизируя развитие музыкального слуха.

Интонационные упражнения, направленные на развитие внутреннего слуха

1. Последовательное чередование пения вслух и про себя.

2. Поочередное пение гаммы двумя группами или двумя учащимися последовательно устойчивых и неустойчивых ступеней лада.

4. Интонационно-слуховые упражнения с настроенным сопровождением.

Сделать анализ каждого аккорда: определив тональность, интонировать верхний звук.

Данное упражнение направлено на развитие — наряду с внутренним слухом — восприятия ладовой переменности. Благодаря аккорд-настройке в работе одновременно используется несколько тональностей. С изменением аккорда звук *соль* приобретает новое ступеневое значение.

5. Упражнения с использованием распевки с названием ступеней (раз-два-раз, три-два-раз и т. д.).

6. Типовые тональные распевки с аккорд-настройкой³.

Аккорд мобилизует слух и облегчает нахождение первого звука. Каждую распевку нужно предварительно анализировать.

Осознанно выученная распевка будет безотказно возникать в слуховом сознании ученика в нужный момент (в том числе при работе над диктантом).

РАЗВИТИЕ ОСМЫСЛЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

Искусство исполнения музыки, даже в самых скромных границах, исключает сухое прочтение нот. Практической установкой как на занятиях специальности, так и по сольфеджио является обостренное внимание к выразительности, ко всем ее факторам, включая фразировку, громкостную динамику, темп и колористические нюансы.

Одним из привлекательных для учащихся приемов интонирования является вокализирование, активное использование которого помогает непосредственно запомнить по слуху и воспроизвести голосом относительно законченную мелодию. Все внимание здесь должно быть сосредоточено на процессе пения, отработке точности и музыкальности.

Интонационные упражнения

1. Допевание мотивов, проигранных преподавателем, так, чтобы получалось опевание.

Исполнить всю цепочку мотивов вслух, потом такт — про себя, такт — вслух.

После закрепления по очереди исполнить в разном характере — смело, робко, уныло, с сильным порывом, радостно.

2. Распевки в миноре:

а) четвертные — лирично, половинные с точкой — решительно:

³ Тональные распевки — «краткие легко певомые звенья ладового звукоряда, в концентрированной форме отражающие систему связей и тяготений между ступенями лада» [5, 14].

б) каждый двутакт на одном нюансе: то в нюансе *p*, замирая, то в нюансе *mf*, мрачно:



3. Импровизация мелодий на основе аккордового распева в простом метроритмическом рисунке. В качестве ориентира предлагается первое предложение, второе — с аналогичной гармонией.

Легко, певуче



Опорой при импровизации служит гармоническая последовательность, сыгранная на фортепиано и изложенная в классической форме периода-восьмитакта. Этот вид работы культивирует художественное воображение.

4. Импровизация на фоне усложненной гармонии. Преподаватель предлагает оформить собственную мелодию в виде краткой импровизации — с завершением ее тоническим аккордом.

5. Выразительное исполнение выученных мелодий из классической музыкальной литературы соло или ансамблем в конце занятия.

* * *

В заключение отметим: реальный опыт работы со взрослыми незрячими музыкантами, в том числе со студентами Российской государственной специализированной академии искусств (г. Москва), показывает некий итог развития их задатков. Помимо музыкальных способностей, преподаватели обращают внимание на великолепную память невидящих студентов, их потрясающую внимательность, способность концентрироваться «здесь и сейчас», аналитическое мышление, открытость к новым знаниям, поразительную тонкость осязания, особую ответственность. Именно эти качества являются своего рода целью преподавателя, работающего с незрячими детьми. Наиболее эффективной для достижения результата является работа над интонацией, интонирование, понимаемое не только в аспекте точного звуковоспроизведения, но и как целостный охват музыкально-выразительных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963.
2. Имханицкий М. И. Артикуляционно-штриховая специфика в интонировании баянистов и аккордеонистов с дефектами зрения. М.: РГСАИ, 2016.
3. Кулаков В. Н. Формирование компенсаторных факторов у незрячих музыкантов как условие оптимизации учебного процесса (на материале работы с незрячими баянистами, аккордеонистами): автореф. дис. канд. пед. наук. М., 2000. 20 с.
4. Лукина Г. У., Лисовой В. И. Методика преподавания сольфеджио для слабо-видящих и незрячих детей в детской музыкальной школе: учебно-методическое пособие. М.: Известия, 2017.
5. Максимов С. Е. Сольфеджио для вокалистов. М., 1984.
6. Малюков А. Н. Эмоциональный аспект музыкального развития школьников // Тенденции развития региональных систем общего и профессионального музыкального образования: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. Саранск, 2003. С. 24–31.
7. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование. М.: Композитор, 1993.
8. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
9. Незванов Б. Интонирование в курсе сольфеджио. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1985.
10. Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003.
11. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947.

REFERENCES

1. Asafev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess. [Musical Form as a Process]. Leningrad, 1963. (In Russian)
2. Imkhanitskii M. I. Artikulyatsionno-shtrikhovaya spetsifika v intonirovanii bayanistov i akkordeonistov s defektami zreniya [Articulation-bar specific intonation for accordion impaired]. Moscow, 2016. (In Russian)
3. Kulakov V. N. Formirovanie kompensatornykh faktorov u nezryachikh muzykantov kak uslovie optimizatsii uchebnogo protsessa (na materiale raboty s nezryachimi bayanistami, akkordeonistami) [Formation of compensatory factors in blind musicians as a condition for optimizing the educational process (on the basis of work with blind bayanists, accordionists)] avtoref. dis. kand. ped. Sciences]. Moscow, 2000. 20 p. (In Russian)
4. Lukina G. U., Lisovoi V. I. Metodika prepodavaniya sol'fedzhio dlya slabovidyashchikh i nezryachikh detei v detskoj muzykal'noi shkole: Uchebno-me-

todicheskoe posobie [Methodology of teaching solfeggio for visually impaired and blind children in children's music school: Scientific and methodical manual]. Moscow, 2017. (In Russian)

5. Maksimov S. E. Sol'fedzhio dlya vokalistov [Solfeggio for the vocalists]. Moscow, 1984. (In Russian)

6. Malyukov A. N. Emotional aspect of musical development of school students. *Tendentsii razvitiya regional'nykh sistem obshchego i professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya: materialy IV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Tendencies of development of regional systems of the General and professional musical education]. Saransk, 2003, pp. 24–31. (In Russian)

7. Medushevskii V. V. Intonatsionnaya forma muzyki [Intonation form of music]. Moscow, 1993. (In Russian)

8. Nazaikinskii E. V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow, 1972. 384 p. (In Russian)

9. Nezvanov B. Intonirovanie v kurse sol'fedzhio [Intonation in the course of solfeggio]. Leningrad, 1985. (In Russian)

10. Starcheus M. S. Slukh muzykanta [Musician's hearing]. Moscow, 2003. (In Russian)

11. Teplov B. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei [The psychology of musical abilities]. Moscow, 1947. (In Russian)

Д. В. Мочалина, О. А. Урванцева

СПЕЦИФИКА ХОРОВОЙ РАБОТЫ С ЛЮБИТЕЛЬСКИМ КОЛЛЕКТИВОМ СЛАБОВИДЯЩИХ

Тема инклюзивного образования и организации досуга людей с ограниченными возможностями в последнее десятилетие стала актуальной. Для слабовидящих оптимальной формой приобщения к искусству является музыка, в частности хоровое музицирование. Работа с таким любительским хоровым коллективом имеет свои особенности. С одной стороны, она подчиняется общим правилам занятий с традиционными хоровыми коллективами, с другой — многие привычные формы работы оказываются невостребованными по объективным причинам.

Научное сопровождение данной темы носит двойственный характер. Большое количество фундаментальных исследований посвящено технике работы с профессиональными хоровыми коллективами. Рекомендации, данные в исследованиях относительно работы над дыханием, звукоизвлечением, постановкой голоса, выстраиванием ансамбля и т. п., служат основой для работы с любым хором (Г. Дмитриевский, А. Егоров, С. Казачков, Е. Калугина, К. Птица, В. Соколов, Б. Тевлин, П. Чесноков).

А количество изданий, адресованных дирижерам, работающим с любительскими хорами, значительно уступает тем, которые предназначены для профессиональных хоров. Среди них необходимо назвать труды И. Пономарькова,

С. Попова, Л. Шаминой. В этих источниках даются рекомендации по выстраиванию алгоритма работы над произведениями, содержатся разъяснения по поводу решения проблем в работе с начинающими хористами. Но в литературе, посвященной занятиям с любительскими коллективами, для достижения качественного и быстрого результата рекомендуется осваивать сольфеджио и музыкальную грамоту (читать ноты с листа). Данное пожелание при работе с людьми, имеющими ограничения по зрению, невыполнимо.

Если обратиться к источникам, которые имеют прямое отношение к работе со слабовидящими, то выяснится, что есть статьи на тему инклюзивного образования. Но адресных статей по хоровой работе с хористами, имеющими проблемы со зрением, не существует. Тема работы с хоровым коллективом слабовидящих людей оказалась на периферии внимания ученых и практиков. Есть отдельные наблюдения и заметки, имеющие отношение к данной проблеме, но систематизированного труда в виде практических рекомендаций, пособия или хрестоматии по данному вопросу нет. В связи с данным обстоятельством разработка темы, посвященной хоровой работе с коллективом слабовидящих, актуальна и своевременна.

Цель данной статьи — выяснение специфики работы с любительским хоровым коллективом слабовидящих (или невидящих) людей. Для достижения этой цели необходимо решить ряд задач:

1) выявить различия между профессиональными и любительскими хорами, а также уточнить особенности работы с любительским коллективом слабовидящих;

2) пересмотреть основные приемы работы с хором (принятые в любительских или профессиональных коллективах) с точки зрения их эффективности в работе со слабовидящими;

3) выработать оптимальную методику и алгоритм хоровой работы с людьми, имеющими ограничения по зрению. Последовательное освещение поставленных задач определило план настоящей статьи.

При ее написании использовалась сравнительная методология, позволяющая проводить параллели между работой хоровых коллективов различных видов. Кроме того мы опирались на общефилософскую методологию, согласно которой категория «единичного» является конкретным воплощением категорий «общего и особенного». Этот постулат можно спроецировать на методику работы с любительскими хорами слабовидящих, а также с профессиональными и любительскими коллективами.

При выборе базовых принципов и методов работы с хором мы опирались на труды классиков отечественного хорового искусства — Г. Дмитревского, В. Соколова, П. Чеснокова. Для уточнения особенностей работы с любительскими хорами обращались к методикам И. Пономарькова, Л. Шаминой.

Издания, посвященные работе с самодеятельными хоровыми коллективами академического направления, очень немногочисленны и, как правило, относятся к 50–80 годам XX столетия. Несмотря на это основная часть информации остается актуальной и ценной для современных хормейстеров. К подобным изданиям можно отнести пособия для руководителей самодеятельных хоровых коллективов И. П. Пономарькова, В. С. Попова, Л. В. Шаминой, сборники «Хороведение» под общей редакцией Г. В. Соколова, «Организация вокальной работы в любительском хоре» В. Ф. Чабанного и некоторые другие, а также отдельные статьи, посвященные данной теме.

В «Пособии для руководителей самодеятельных хоровых коллективов» И. П. Пономарькова описаны основные проблемы и специфические трудности, которые встречаются в работе начинающего дирижера самодеятельного хорового

коллектива, даны рекомендации по решению возникающих проблем. Автор этого пособия ориентирован на «определение целевых установок и общей направленности хоровой самодеятельности как средства эстетического воспитания широких народных масс; определение объема вокально-хоровых и исполнительских навыков и музыкально-теоретических знаний в плане постепенного их усвоения; разбор ряда хоровых произведений с методическими указаниями для использования их на занятиях хорового коллектива» [1, 2].

Важным представляется утверждение автора о том, что работа руководителя самодеятельного хорового коллектива незначительно отличается от работы дирижера профессионального хора. Разница состоит в том, что дирижер должен обучить участников хора базовым певческим навыкам, а также уделить специальное внимание мотивации хористов, которые занимаются пением по собственному желанию.

Автор пособия подчеркивает, что творческий рост самодеятельного хорового коллектива невозможен без обучения певцов нотной грамоте и сольфеджио. И. П. Пономарьков выделяет три этапа возрастания мастерства в процессе работы с хором. К окончанию этапа каждый участник хорового коллектива должен владеть певческими, хоровыми и исполнительскими навыками, а также определенными знаниями по музыкальной грамоте и сольфеджио.

В пособии В. С. Попова «Организационные и методические основы работы самодеятельного хора» подробно освещаются вопросы управления самодеятельным хором. Пособие дает хормейстеру необходимые базовые знания, касающиеся создания, организации работы и концертной деятельности хорового коллектива. В данном труде содержатся подробные указания об особенностях приема в хор новых участников (прослушивание), расстановке коллектива на концерте и в репетиционной работе, о планировании занятий, о вокальной работе в самодеятельном хоре (звукообразовании, гигиене голоса). Кроме того в пособии даны рекомендации о принципах выбора репертуара, о роли и особенностях концертно-исполнительской деятельности хорового коллектива.

Говоря о значении музыкально-учебной работы в самодеятельном хоре, автор делает важный вывод: «Художественно-исполнительский уровень самодеятельного хора в значительной мере зависит от музыкальной грамотности и степени музыкально-слухового развития его участников. Это обуславливает необходимость

вести в хорах занятия по музыкальной грамоте и сольфеджио» [2, 83].

В пособии Л. В. Шаминой «Работа с самодеятельным хоровым коллективом» предлагается алгоритм действий по организации работы самодеятельного хора, а также дается поурочный план-программа музыкально-теоретических занятий с упражнениями (нотными примерами). Большое внимание автор уделяет приемам хоровой работы над различными средствами музыкальной выразительности.

Отметим внимание автора книги к мотивациям дирижера и хористов, побуждающих к совместному музицированию: «Обучая участников самодеятельных хоров основам певческого искусства, музыкально просвещая их, руководитель воспитывает в них не только необходимые для исполнительской деятельности профессиональные навыки, но и формирует высокие нравственно-эстетические идеалы, растит духовно богатых людей, что является главной задачей хоровой самодеятельности» [4, 3].

Выделим также статью В. А. Чернушенко «Племя одержимых» (1970), где автор описывает опыт работы с самодеятельным Камерным хором Дома культуры работников пищевой промышленности г. Ленинграда. Хоровая практика В. А. Чернушенко — очень яркий пример гармоничного сочетания высоких идеалов и целей коллектива с грамотной работой дирижера по их воплощению в жизнь. В статье описана методика, по которой В. Чернушенко в довольно сжатые сроки обучал певцов хора без музыкальной подготовки нотной грамоте, сольфеджио и свободному чтению нот с листа. Чернушенко отмечает: «Необходимость умения петь по нотам очевидна — хор, поющий только по слуху, бесперспективен в своем развитии» [3].

В поисках рекомендаций по работе с любительским слабовидящим хором мы опирались на литературу, рекомендованную для специализированных школ для инвалидов по зрению, а также для детских хоров. Но теоретических разработок по работе со взрослыми хористами нет. Поэтому пришлось самостоятельно определять векторы работы с хором слабовидящих и адаптировать существующие методики в области хорового дирижирования и пения к заданным условиям.

Следовательно, одним из методов работы с любительским хором слабовидящих стала эмпирика, построенная на отборе эффективных приемов работы, апробации оптимального алгоритма занятий и разработке планов, рассчи-

танных на перспективное развитие хора. Осознание приобретенного опыта и легло в основу данной статьи, что позволяет говорить о *новом* решении темы.

Переходя к изложению основных положений статьи, напомним, что для выявления специфики хоровой работы со слабовидящими нужно сначала установить различия между хорами разных видов — профессиональным, любительским и любительским хором слабовидящих. Затем следует определить приемы для проведения успешных хоровых репетиций. И наконец, определить алгоритм хоровой работы и методы, с помощью которых можно добиться максимальных результатов в коллективе хористов с проблемным зрением.

Профессиональные хоры отличаются от любительских (в том числе слабовидящих) по многим показателям:

- целеполаганием, функциями хора и мотивацией хористов;
- степенью профессиональной подготовленности певцов;
- методами работы и способами разучивания музыкального материала;
- выбором репертуара;
- местоположением дирижера на сцене;
- затратами времени на вокальную подготовку певцов и выучивание музыкального текста;
- степенью проучивания концертной программы;
- межличностными отношениями между дирижером и участниками хора.

Рассмотрим перечисленные различия более подробно.

Цели и функции *профессионального коллектива* обусловлены его ориентацией на концертную деятельность. *Профессиональный учебный хор* выполняет множество функций — обучения хоровых певцов и дирижеров, использования хора для исполнительской практики студентов. В *обычном любительском хоре*, как правило, объединяются работники какого-либо предприятия, которое его финансирует, для проведения досуга и реализации творческого потенциала личности участников. Главная задача дирижера такого хора — достичь высоких художественных результатов, сплотить коллектив, что дает певцам весомую мотивацию такого рода деятельности.

Любительский хор слабовидящих обычно организуется по инициативе самих певцов, помогает участникам творчески раскрыться, а также является формой реабилитации для людей с ограниченными возможностями, удовлетворяя их потребность в общении и социализации.

Существенные различия между разными видами хоров обнаруживаются в степени профессиональной подготовленности певцов. В *профессиональном хоре* участники коллектива владеют теоретическими знаниями и практическими навыками. *Любительский хор* создается из неподготовленных в музыкальном отношении певцов, но в процессе занятий они овладевают минимальными знаниями в области музыкальной грамоты и сольфеджио. В зависимости от уровня подготовленности хористов по-разному распределяется время на групповую и индивидуальную работу во время репетиции. В *профессиональном хоре* дирижер основное внимание уделяет групповым формам работы, тогда как индивидуальные формы применяются редко, по мере необходимости. В *любительском коллективе*, особенно небольшом, индивидуальная форма работы занимает практически половину репетиционного времени.

В различных видах хоровых коллективов существенно отличаются методики работы с музыкальным материалом. В *профессиональном хоре* обязательным является наличие хоровых партитур и свободное чтение с листа. В традиционном *любительском коллективе* осуществляется постепенный переход от выучивания произведений с голоса к чтению нот и разучиванию текста по партитуре. В *любительском коллективе слабовидящих*, как правило, репертуар разучивается с голоса, поскольку музыкальные произведения воспринимаются только на слух.

Здесь необходимо сделать некоторое отступление. Нотный текст для слабовидящих и слепых людей, так же как и буквенный, стал доступен благодаря системе шеститочечной письменности Луи Брайля, созданной французским ученым в 1829 году. Для зрячих преподавателей музыки, обучающих слепых учеников, издано краткое руководство Глеба Алек-сандровича Смирнова «Запись нот по системе Брайля». Имеются нотные издания, напечатанные рельефно-точечным шрифтом. Но количество подобных изданий весьма ограничено, и для использования системы Брайля на хоровых репетициях дирижер сам должен владеть данной системой.

Выбор репертуара для хора обусловлен его предназначением. В *профессиональном хоре* на репертуарную политику напрямую влияет концертная деятельность коллектива. В *учебном хоре* выбор репертуара зависит от требований учебной программы, в редких случаях — от тематики концертного выступления. Но репертуар *любительского хора* более ограничен, что обусловлено относительно небольшим коли-

чеством участников (или же, наоборот, очень большим) и их слабой профессиональной подготовкой.

При выборе репертуара для любительского хора дирижеру нужно руководствоваться следующими ориентирами.

- Репертуар обязательно должен способствовать росту профессионализма певцов, совершенствованию технической стороны исполнения. Каждое произведение должно учить какому-либо новому техническому приему (новой ритмической фигуре, штрих), эмоциональной отзывчивости на музыкальный образ или жанровое содержание, освоению музыкальной формы или произношению (в произведениях на иностранном языке).

- В концертной программе желательно присутствие образного, стилевого и жанрового контраста даже при монотематическом принципе отбора сочинений.

- При выборе репертуара немаловажно учитывать и тот факт, что участники любительского коллектива мало знакомы с хоровой музыкой других стран и эпох. Значит, занятия в хоре могут способствовать расширению музыкального кругозора участников коллектива.

- Выбранные произведения обязательно должны нравиться самим хористам. Ведь любительский коллектив создается в первую очередь для удовлетворения творческих амбиций его участников, а не слушателей. И вкус руководителя, его отношение к тому или иному произведению и программе в целом играет не последнюю роль в формировании отношения коллектива к исполняемой музыке. В процессе репетиций у хористов складывается определенное мнение относительно произведений, которые они поют. Оно часто формируется под влиянием увлеченности и эмоциональной заразительности руководителя.

Разные виды хоров отличаются и по местоположению дирижера на сцене. В *профессиональном и учебном хорах* дирижер, управляя процессом исполнения, находится непосредственно перед коллективом, лицом к нему. В *любительском* дирижер обычно является частью ансамбля, выступая в роли певца или концертмейстера, но иногда он может быть за кулисами во время выступления хора или может находиться на сцене перед коллективом, как в профессиональном хоре. В *любительском хоре слабовидящих* дирижер более мобилен, поскольку должен выполнять несколько функций — петь вместе с хористами, быть концертмейстером, озвучивать структурные грани выступления.

Следующее отличие *любительского хора* от профессионального заключается в количестве времени, которое затрачивается на вокальную подготовку певцов и выучивание музыкального текста. В *любительском коллективе* инструктивный (обучающий) раздел занимает гораздо большую часть занятия, чем в профессиональном, а процесс непосредственного разучивания музыкального материала хотя значительно растянут во времени, но идет параллельно с работой над художественным образом, штрихами и динамикой. Тогда как в *профессиональном хоре* в сжатые сроки разучивается нотный текст, а оставшееся репетиционное время полностью посвящается работе над художественным образом и средствами музыкальной выразительности, которые его воплощают.

Необходимо подчеркнуть, что степень выучки концертной программы в *любительском хоре* должна быть гораздо выше, чем в профессиональном, по ряду причин. Любительский хор более подвержен влиянию психологических перегрузок (например из-за боязни сцены); любительский хор часто поет без партитур, то есть не имеет возможности освежить в памяти забытый фрагмент.

В *хоре слабовидящих* психологическая нагрузка усугубляется тем обстоятельством, что певцы не имеют возможности ориентироваться по жестам дирижера, поэтому все нюансы должны быть тщательно отработаны на репетиции. Импровизация во время выступления недопустима.

Важным компонентом в системе работы с хором являются межличностные отношения, в том числе взаимоотношения между дирижером и участниками хора. В *профессиональном коллективе* дирижер является безусловным авторитетом, его отношения с хором на репетиции строятся по модели «начальник — подчиненные». В *любительском коллективе* ситуация несколько сложнее. Мнение дирижера учитывается, но иногда не является неоспоримым. Окончательное решение (например, в вопросе утверждения репертуара) принимает весь коллектив. Это обусловлено мотивацией хористов — принимать участие в дальнейших репетициях или нет, а также целью существования хора (удовлетворение потребности певцов в самореализации).

Далее необходимо уточнить различия между двумя видами любительских хоровых коллективов — между *обычным любительским* и *хором слабовидящих* (слепых).

Самое существенное отличие — отмена дирижерского жеста как такового. Его полностью

заменяют звуковые сигналы во всех случаях, когда нужна координация действий хористов:

- определенный условленный сигнал перед непосредственным началом пения (возглас дирижера, например: «И!»);
- счет вслух в нужном темпе до начала пения;
- команды-комментарии, предваряющие какие-либо динамические, темповые или штриховые изменения музыкального материала непосредственно во время исполнения произведения.

Второе отличие — обязательное объяснение художественного замысла, дирижерской интерпретации конкретного хорового сочинения *до начала пения*. Этот момент в хоре слабовидящих имеет первостепенное значение, так как существует немного способов донести до певцов информацию о характере исполнения, музыкальной форме (распределении цезур, расположении кульминации и пр.) и смысловом содержании исполняемого произведения, не прибегая к показу рукой:

- словесные пояснения дирижера, подкрепленные по-актерски эмоциональным рассказом о сочинении;
- прослушивание записей произведения (что может привести к воспроизведению «чужой» манеры исполнения, а поэтому применимо только на поздних этапах разучивания);
- апелляция к ассоциативному мышлению хористов, их слуховому и эмоциональному опыту.

Например, в *профессиональном хоре* объяснение художественного замысла применяется не на самых первых репетициях, а только с началом работы над литературным текстом и художественным образом, так как при разборе нотного материала достаточно дирижерского жеста. В *обычном любительском хоре* такой вариант тоже возможен, если певцы разучивают музыкальный материал по нотам.

А в *хоре слабовидящих* (слепых) и в коллективе, не владеющем нотной грамотой, разучивание произведения начинается сразу с текстом, поэтому данный процесс очень тесно связан с работой над образом, который нуждается в предварительном комментарии.

С учетом перечисленных особенностей подготовка музыкального произведения к концертному исполнению в любительском хоре занимает гораздо больше времени, чем в профессиональном коллективе. Отсюда можно сделать вывод, что для быстрого повышения качественного уровня хорового пения необходимо уделять время освоению сольфеджио и музыкальной грамоты, что

позволит привести коллектив к профессиональному уровню. Это даст возможность значительно расширить репертуар и сократить время, затрачиваемое на разучивание произведения (начиная с разбора и заканчивая концертным исполнением). В *любительском хоре* можно заняться постепенным изучением нотной грамоты, что поможет дирижеру намного быстрее добиться повышения уровня профессионального мастерства хора.

Но когда речь идет о *хоре слабовидящих*, этот вариант требует от руководителя владения системой нотации Л. Брайля и умения читать рельефно-точечный шрифт (или обучения хористов с разучиванием хоровых партий за фортепиано).

В этой связи одной из задач, стоящих перед дирижером в работе с любительским хором слабовидящих, является поиск упражнений и приемов для проведения успешных хоровых репетиций. Опыт показывает, что максимальных результатов можно добиться с помощью распевок. Их значение в вокально-хоровой работе любительского коллектива невозможно переоценить. Это именно та форма работы, которая обеспечивает рост профессионального мастерства певцов.

Перечислим основные *функции* распевок.

- Синхронизация дыхания (и закрепление чувства партнера по пению в коллективе).
- Разогрев и подготовка голосового аппарата к репетиционной работе.
- Обучение и закрепление базовых *вокальных навыков*: правильной постановки певческого дыхания, укрепления голосового аппарата, управления интонацией, связанного с координацией слуха и голоса.
- Отработка сольфеджийных навыков на материале распевок:
 - умение преодолевать интонационные трудности в разучиваемых произведениях благодаря освоению типичных мелодических оборотов путем многократного повторения;
 - усвоение основных приемов исполнения (штрихи *legato, staccato, marcato*);
 - выработка навыка ансамблевого пения;
 - работа над чистотой строя.
- Распевки также подходят для работы над дикцией.

Чем грамотнее дирижер подберет распевки для каждого отдельного занятия и составит весь цикл распевок в целом, тем продуктивнее и быстрее пойдет работа по обучению певцов. Во время распевания можно решать текущие задачи и преодолевать трудности, возникающие у коллектива в процессе основной работы.

В заключение можно сделать вывод, что работа дирижера-хормейстера самодеятельного хорового коллектива принципиально не отличается от работы дирижера профессионального хора, но имеет свои особенности.

Участники самодеятельного хорового коллектива посещают занятия добровольно и из-за нежелания могут отказаться от участия в хоре. В связи с этим дирижеру необходимо организовать работу так, чтобы участники были мотивированы постоянно и регулярно посещать репетиции.

Дирижер самодеятельного хора также является просветителем и пропагандистом музыкального искусства среди населения (путем удачных выступлений коллектива или через личные беседы со слушателями и будущими потенциальными участниками хора). Это обстоятельство необходимо учитывать при выборе репертуара хорового коллектива для концертного выступления — в нем должны присутствовать только тщательно отобранные музыкальные произведения, полноценные в художественном отношении.

В самодеятельный хор, как правило, приходят певцы без музыкального образования. Хормейстер должен грамотно составить план работы коллектива. Необходимо включать в него распевки на каждом занятии по 10–15 минут. Без них быстрый творческий рост коллектива затруднен.

Дирижер академического самодеятельного хора должен быть хорошо образованным человеком, нацеленным на постоянное личностное и профессиональное совершенствование. Поэтому наряду со специальной литературой, адресованной руководителям самодеятельных хоровых коллективов, дирижер должен пользоваться общей литературой по хороведению.

Подводя итоги, можно заключить, что при работе с любительским хоровым коллективом слабовидящих ограничивающим фактором является только недостаточное профессиональное мастерство участников хора. При грамотной работе руководителя любой хор независимо от своего статуса и уровня подготовки может достичь высоких творческих результатов, заслужить признание публики и удовлетворить потребность в реализации творческого потенциала и социализации самих участников коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пономарьков И. П. Пособие для руководителей самодеятельных хоровых коллективов / И. Пономарьков. М. : Искусство, 1955. 72 с. : нот.

2. Попов С. В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С. В. Попов. М. : ГосМузИздат, 1961. 124 с. : нот.

3. Чернушенко В. А. Племя одержимых // Вокально-хоровые технологии : сборник методических статей для руководителей детских и молодежных хоровых коллективов. 2014. С. 5–31.

4. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. М. : Музыка, 1985. 176 с. : нот.

REFERENCES

1. Ponomar'kov I. P. Posobie dlya rukovoditelei samodeyatel'nykh khorovykh kollektivov [Manual for

the leaders of amateur choral collectives]. Moscow : Art, 1955. 72 p. (In Russian)

2. Popov S. V. Organizatsionnye i metodicheskie osnovy raboty samodeyatel'nogo khora [Organizational and methodical bases of work of amateur choir]. Moscow, 1961. 124 p. (In Russian)

3. Chernushenko V. A. Tribe of obsessed. *Vokal'no-khorovye tekhnologii: sbornik metodicheskikh statei dlya rukovoditelei detskikh i molodezhnykh khorovykh kollektivov* [Vocally-choral technologies: collection of methodical reasons for the leaders of child's and youth choral collectives]. 2014, pp. 5–31. (In Russian)

4. Shamina L. V. Rabota s samodeyatel'nym khorovym kollektivom [Work with an amateur choral collective]. Moscow : Music, 1985. 176 p. (In Russian)



Ю. Г. Воронцовская-Соколова

НЕОБЫЧНЫЙ ГЕРОЙ КУЛЬТОВОГО ФИЛЬМА КОНЦА XX ВЕКА: «ОСОБЫЙ ЧЕЛОВЕК» ПРОТИВ ЯППИ

Вторая половина XX века в западном обществе ознаменовалась двумя, казалось бы, взаимоисключающими тенденциями — идеей построения общества потребления и крепнущей идеологией «новых левых».

Молодежные протесты 1968 года в Европе и США против изживших себя традиций практически во всех областях жизни в большей степени затрагивали феномен личности и ее свободы в условиях тотальной регламентированности. И если в 1960–1970-х кинематограф использовал язык метафоры [4], то позже, в конце века, вывел на экран необычных героев, вызвавших у зрителей симпатию, понимание и даже желание подражать им. Переход от иносказания к предьявлению неординарных образов был следующим шагом культурной миссии кинематографа в сложном процессе обновления общества посредством обращения к мифологическим механизмам.

«Основополагающая функция кино заключается в институционализации коллективной (мифологической и архетипической) ментальности» [14, 387], то есть превращении в упорядоченную структуру со своими правилами и обычаями объектов и явлений, которые ранее находились в другой, неявной плоскости. Поскольку «кино выражает дух психологии масс», то важно обратить внимание на тот факт, что в обозначенный период появился ряд кинопроизведений, которые можно назвать знаковыми, наиболее точно и художественно выражающими суть того или иного социально-культурного явления. Такие ленты интересны тем, что они декларируют стиль жизни определенных групп людей и даже формируют поколения поклонников этих фильмов и их персонажей.

В данном случае речь идет о герое с теми или иными психическими отклонениями от нормы. Если в предыдущие десятилетия искаженная телесность, атрибуты инвалидности (костыли, инвалидная коляска и др.) презентовались как негативное явление, то конец века предлагает постичь окружающую нас действительность *изнутри*, через альтернативный взгляд героя на мир.

Главный герой картин не совпадал с обликом протагониста в его общепринятом понимании, а был человеком атипичным, с ментальными проблемами, разрушавшим привычный порядок вещей — американские фильмы: «Человек дождя» (*Rain Man*), «Газонокосильщик» (*The Lawnmower Man*), «Бойцовский клуб» (*Fight Club*), «Дони Дарко» (*Donnie Darko*), «Игры разума» (*A Beautiful Mind*) и бельгийский «День восьмой» (*Le huitième jour*), французский «Амели» (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*).

В четырех случаях из пяти в американских фильмах исследуемого периода содержатся впечатляющие эпизоды агрессии и вандализма. В этих картинах главный персонаж заявлен как человек с отклонениями в психике и интеллектуальном развитии. По мере развертывания действия зритель приходит к выводу об асоциальном поведении героя, которое, согласно жанру, выглядит либо как умиляющее («Амели»), либо устрашающе-мистическое («Дони Дарко»). Аутизм (синдром Аспергера), олигофрения (слабоумие), шизофрения, паранойя, синдром Дауна — вот перечень диагнозов не только популярных, но и любимых культовых героев экрана конца XX века.

КУЛЬТОВЫЙ ФИЛЬМ

Понятие «культовое кино» пришло в Россию из-за рубежа. Поскольку понятие — это форма мышления, отражающая существенные свойства, связи, отношения предметов и явлений, то, для того чтобы сформулировать, какой смысл вкладывается в то или иное понятие, необходимо выявить те характеристики объекта или явления, которые свойственны только данному понятию [13, 1019]. Зачастую один и тот же термин (от лат. *terminus* — граница, предел) носит конвенциональный характер, если он используется в разных областях знаний.

Слово «культ» (от лат. *cultus* — почитание) может иметь разное значение в зависимости от контекста, в котором оно используется. В русскоязычных словарях приводится лояльное, нейтральное определение культа как действий, имеющих целью дать видимое выражение религиозному поклонению [13, 656]. В англоязычных толковых справочниках несколько иная трактовка: *cult* — система ритуала, религии или секты, считающейся экстремистской или ложной, навязчивой (обсессивной) преданности персоне или принципу; объект такой преданности [20].

Киновед Сергей Кузнецов выделяет «три типовых статуса фильма по масштабу аудитории, на которую он произвел впечатление: *культовый* (сравнительно небольшая группа верных поклонников; может оказаться фактически у любого фильма), *модный* (широкая известность — все смотрят по несколько раз, цитируют и говорят о нем) и *хитовый* (все поголовно смотрят, обычно это касается американских блокбастеров)» [10]. Далее автор уточняет: не существует единой мировой киномоды: есть мода фестивальная, есть мода мейнстримная, мода различных меньшинств, национальные моды.

Заметим, разница между модным и культовым заключается также в том, что модность подразумевает многократный просмотр для удовольствия в часы отдыха, чего невозможно сказать о картинах с мрачным колоритом, религиозным пафосом и психоделическим налетом — «Рассекая волны» (*Breaking the Waves*), «Деликатесы» (*Delicatessen*), «Город пропавших детей» (*La cité des enfants perdus*), «Мертвец» (*Dead Man*).

Переосмысление во всех областях культуры и науки приносит в понимание культового не только и не столько массовое, коллективное поклонение, сколько «неформальное объединение по интересам», как это почти всегда происходит в субкультурной среде — альтернативу принятому стилю, поведению, установкам» [8].

Как всякий сравнительно новый термин, понятие «культовый фильм» еще не приобрело четких очертаний в России и до сих пор разными критиками и киноведами трактуется по-разному. Так, Станислав Ф. Ростокский, обозреватель журнала *Premiere*, предлагает считать культовым фильм, популярный лишь в определенном кругу, например молодых кинокритиков, задающих тон в прессе и кинематографическую моду в жизни [10]. Сергей Добротворский, размышляя о том, что такое *культовое* в кино, писал: «...Если попытаться вывести общее определение “культа”, в него попадут фильмы, так или иначе предлагающие “отдельно” стиль жизни, модель поведения и набор установок» [8].

По мнению Натальи Самутиной, в западных киноисследованиях понятие *cult movies* давно обладает не жестко определенным, но все же вполне уловимым содержанием [12].

Тимоти Корриган выводит понятие культового кино через любовь, чувство «вне всяческих причин», то есть через восприятие кино как поля для реализации глубоко личных ощущений и возможности самовыражения. «Эффект “культовости” выводит на первый план фигуру зрителя и делает его не пассивным потребителем, а активным производителем кинематографического удовольствия, участником ритуала, собственно и давшего этому эффекту свое название — “культ”» [19].

Способность вжиться в фильм, играть в него, шить костюмы, которые носят его герои, проигрывать известные роли, организовывать интернет-ресурсы и сосредоточивать в них информацию от множества поклонников фильма, чувство «персональной встречи» с фильмом, созданным как будто «специально для тебя», способного разными способами отвечать на самые заветные (часто запретные, «нехорошие») желания зрителя — всё это характерно для данного понимания культового фильма.

Культовость — это особый тип отношений между фильмом и аудиторией, существующий только в этом взаимодействии. Корриган связывает столь пристальное внимание к фильму в первую очередь со *странностью*, которая может выражаться в различных аспектах — экзотике, исторической отстраненности, иностранности, подцензурных качествах фильма — гипертрофированной сексуальности и насилии.

Особенность культового кино состоит не только в отношении зрителя к экранному произведению как к частному пространству, но и в игнорировании его центрального значения, акценте на других важных для него деталях. «Культовое кино всегда получается, когда

за произнесенным смыслом есть что-то иное — помимо или извне» [7, 397].

Умберто Эко в книге «Касабланка: культовый фильм и интертекстуальный коллаж» также отмечает, что культовый фильм содержит не одну центральную идею, но гораздо больше [21].

Западные киноисследования выделяют три основных типа культового фильма. Первый — старые и «проверенные историей» фильмы, на любовь к которым не оказывает влияния смена поколений. Второй — «плохое кино», неоднороден и включает такие группы произведений, как кинематограф маргинальных групп (различных меньшинств); трэш-кино, *midnight movies*, фильмы категории «Б» (часто идущие в специальных ночных кинотеатрах *after midnight*), неполиткорректные ленты *grindhouse* (эксплуатационное кино); жанровые фильмы с демонстративной иронизацией, доведением до абсурда, уничтожающие возможность серьезной вовлеченности в действие. Третий тип — сериалы и фильмы-сиквелы.

Все это многообразие откликается на *странность*, иногда переходящую в маргинальность. Из вышесказанного становится понятно, почему главный герой в ряде культовых фильмов воплощается в персонаже с различными отклонениями. Необычный, вызывающий недоумение, чужой по отношению к сложившимся обычаям и нормам поведения в обществе герой с ментальными нарушениями (расстройствами) — находка для искусства в костенеющем стереотипном официальном мышлении. Этот персонаж не имитирует безумие, он действительно иначе мыслит.

«ОСОБЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Ранее упомянутая *странность* реализуется в самой возможности «заглянуть за край», ощутить себя в *ином* мире, воплощении фантазии и мечты, и «проживать» вместе с экраном другую жизнь. Зритель идентифицирует себя со странным центральным персонажем культового фильма, который аккумулирует и осуществляет те неосознанные ожидания, мечты, которые невоплотимы по многим причинам — культурных ограничений или стереотипов — в реальности. Главный герой становится отправной точкой и энергетическим центром всего повествования, обуславливает тот диегезис, который в конечном счете и создает магнетическую ауру. Странность, отклонение экранного персонажа от условной нормы используется авторами и как сюжетообразующий фактор, и как способ формирования оригинального, необычного экранного

пространства. Субъективное восприятие реальности «особым человеком», воплощаемое на экране, формирует стилистику фильма [5].

Участие необычного героя, персонажа с ментальными отклонениями (инвалидностью) — «особого человека» — привносит в произведение механизмы древнейшего карнавного мышления, открытые и описанные М. М. Бахтиным [1, 332]. Богатые глубинные возможности, заложенные в природе «особого человека», связаны с его отличиями в коммуникациях, поведении и мышлении. Знакомый нам мир он воспринимает иначе и по-другому взаимодействует с ним. Необычный персонаж невольно разрушает устоявшиеся негласные правила, осуществляет выход из строго иерархичного порядка взаимодействия человека в обществе, подвергает дестабилизации и дискредитации легитимную картину мира [3].

«Если личность стирается бюрократической машиной государства, то в эстетических формах она предстает в гипертрофированных, уродливых формах... возникает тяготение к мятежному герою, индивидуалисту», историческому архетипу «разбойника», более того, реализуется эстетическая потребность бегства от реальности в мир экзотики, вымысла, иллюзий. По мнению Н. А. Хренова, это воплощается в «массовом искусстве», которое является своеобразным двойником авторитарной личности, порожденной «подавлением общества жесткой государственностью», так происходит восполнение того, чем личность не обладает в реальности. Актуализируется мифологическое сознание, запускается коллективное бессознательное через архетип [15, 445]. Вторжение мифологического в историческое сознание было выявлено исследователями в XX веке и обозначено как «восстание масс». Экранное искусство, в свою очередь, из глубины культурных слоев вывело на экран авантюрного героя, воплотив его в архетипе разбойника-трикстера.

Своеобразным открытием конца XX века для режиссеров становится новое, нестандартное видение мира и роли в нем необычного героя, который переворачивает все привычные представления о порядке. Этот персонаж противостоит тому, кто в массовом сознании является «культурным героем», то есть обобщенным образом успешного современного человека, созидателя и формирующего мир в соответствии с правилами и установленным порядком, который превращается в образец [9, 301]. Для описываемого времени таким «культурным героем», воплощающим древний архетип, является успешный бизнесмен. Это герой

нашего времени, которому подражают и каким стремятся стать многие люди.

Антипод и спутник культурного героя — тот, кто нарушает понятное представление о мире, кто несет в своей природе или поведении явную альтернативу доктрине порядка и правил. Именно трикстер становится кумиром контркультуры, субъекты которой возводят этот образ в культ, а просмотр фильмов с его участием — в ритуал.

Пережив европейскую революцию конца 1960-х, целое поколение пыталось вернуть себе «естественного человека», руководствуясь принципом ненасилия, свободы и любви во всех их проявлениях. Осмысление этой философии заняло практически целое десятилетие. Подарив миру стиль, моду и образ жизни, это направление уступило место противоположному — появлению яппи.

ЯППИ: КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ И ЕГО ТЕНЬ

Американский еженедельный журнал *Newsweek* назвал 1984 год «Годом *Yuppie*». Яппи — это молодой городской профессионал. Данный образ жизни связан с эпохой американского президента Р. Рейгана (годы правления: 20 января 1981 — 20 января 1989). По мнению марксистского ученого Фредрика Джеймсона, яппи были «новой мелкой буржуазией», «средним классом», чьи «культурные практики и ценности» сформировали полезную доминирующую идеологическую и культурную парадигму для США в 1980-х годах. *Yuppies* были раскритикованы за то, что они чрезмерно потребляют материальное [23].

«Человек потребления не находится перед лицом своих собственных потребностей», — говорит Жан Бодрийяр, поскольку происходит отчуждение самого себя в виде покупки, и логика товара распространяется на всю «культуру, сексуальность, человеческие отношения, вплоть до индивидуальных фантазмов и импульсов...» И далее: он (человек) «более никогда не сталкивается со своим образом, нет больше души, тени и двойника, образа в зеркальном смысле» [2, 239–240]. В этом обществе исчезает сам человек, теряя свою индивидуальность, имея лишь набор знаков социального статуса. В данной связи необходимо подчеркнуть, что потребность в столкновении с тенью глубинна и, поскольку новый миф (упрощенный миф общества потребления) не в состоянии его представить, на свет появляются архетипы мифологических структур прошлого. Тень содержит в себе трансцендентное, чего, по мнению Бодрийяра лишены миф потребления и его субъекты. В образе Тени воплощается и бунтует бессознательное.

К. Г. Юнг раскрывает архетип трикстера через ситуацию, в которой тот появляется. Это происходит тогда, когда он («культурный герой» — ничего не подозревающий современник) оказывается во власти досадных «случайностей», которые явно негативно воздействуют на него, подавляя его волю. Здесь главную роль играют противотенденция бессознательного и в ряде случаев — некая вторая личность более низкого и неразвитого характера [18, 346].

Кино выполняет компенсаторную функцию в форме ритуального действия, ведь «ритуал — это институция для изживания массой страха негативных эмоций». Эта форма коллективного поведения обусловлена ситуацией, порождающей невротическое состояние. Ритуал, таким образом, снимает напряжение через систему образов, избавляя от катастрофы. Так происходит реабилитация культуры благодаря ритуальной функции, направленной на «преодоление разрушительных стихий» [16, 487–488].

Поскольку диегезис заявленных кинопроизведений содержит большую долю субъективного проживания необычного героя, то оно и формирует необычную реальность картины, становясь полем воплощения страхов, желаний, сдерживаемых культурными ограничениями обычного человека, зрителя.

История на новом витке откликнулась эмоциональным механизмом восприятия публики, когда высвобождаются инстинкты, сдерживаемые нормами цивилизации. Такой тип аудитории реагирует даже не на «структурные элементы произведения, а проецируют на него субъективные переживания» [16, 456], что в свою очередь сигнализирует о степени свободы. Именно эта благодарная публика впоследствии становится группой поклонников культового фильма, раз за разом проигрывающей роли любимых героев фильмов «Человек дождя», «Газонокосильщик», «День восьмой», «Бойцовский клуб», «Игры разума», «Дони Дарко», «Амели».

Тень культурного героя, особый человек, выполняющий роль трикстера, противостоит партнеру в дуэте по фильму: Чарльз Бэбит — Рэймонд; Доктор Лоуренс Анджело — Джоб; бизнес-консультант Гарри — Жорж; Рассказчик — Тайлер Дёрден.

В то же время в других картинах главный герой по причине сильнейшего расстройства психики (шизофрения) являет собой тень общества и культурный герой растворен в среде: молодой ученый Джон Нэш, старшеклассник Донни Дарко. Инфантильная экстравагантная официантка Амели полностью соответствует женскому варианту архетипа ребенка коллек-

тивного бессознательного и его амбивалентной природе [6, 33–59].

Новое осмысление условностей повседневной жизни в конце 1980-х подарил миру «Человек дождя». Персонаж Дастина Хофмана изначально заявлен как пациент лечебницы. Аутист, по мысли автора, являет собой не только найденного брата, но альтер эго преуспевающего яппи. Эврика ухода от «игр Берна» (психология стереотипов социального поведения), осознание истинности буквального понимания слов заставила в итоге зрителя не только цитировать реплики о кленовом сиропе, но и позволить себе прислушаться к испуганному «внутреннему ребенку».

В поколении конца ушедшего века фильм бунта против тягостных устоев общества был реализован в «Бойцовском клубе». Провалившийся в прокате и названный критиками «призывающий к насилию» фильм был признан культовым через десять лет, а модный дом Версаче запустил линию мужской одежды, аналогичной костюмам героев [22].

Идея показать две стороны современного мужчины, его видимую персону и альтер эго как самостоятельных персонажей была позже подхвачена многими авторами. Найти себя главному герою, страдающему серьезным расстройством психики, помогает шизофренически вырвавшийся на волю его мужской потенциал, воплощенный в персонаже Бреда Питта, который провозглашает победу над устоями общества потребления посредством гипермаскулинного поведения. Эта же мысль, но более изысканно и мистично была представлена в «Донни Дарко».

Фильм был изначально задуман как культовый [11, 80]. Для этого автор активно использовал известные ему приемы и в частности актерский состав — Дрю Берримор, Патрик Суэйзи, широко известных и имеющих к моменту создания фильма свою аудиторию поклонников. Главный персонаж сделал актера Джейка Джилленхола культовой фигурой. Шизофренические видения, галлюцинации, акты вандализма и при этом обаяние, ум в ситуации путешествия героя за кроликом (цитата из «Алисы в стране чудес») делает происходящее на экране магнетически богатым полем для сугубо личных размышлений зрителя.

Алгоритм игровой реальности, который захватил аудиторию с появлением компьютерных игр, возможность проиграть ситуацию и выбрать альтернативный вариант перевернул саму линейность жизни с ее однозначным последовательным, правильным порядком. Неудивительно, что и европейский кинематограф по-своему использовал этот ход. Целое поко-

ление стало строить свое отношение к реальности, исходя из философии «Амели». Легкое комедийное повествование с элементами черного юмора представляет невидимую революцию, сумасбродную мечту искать и находить свое счастье в мире стереотипов по своей хулиганской эгоистичной формуле. Инфантильная милашка Амели переступает все возможные условности, нарушает границы приватности других людей, утверждая свои правила игры во всеобщей борьбе за единственную ценность существования — счастье любви.

Рэймонд («Человек дождя») и его европейские «коллеги» Жорж («День восьмой»), Рут («Последняя песнь Мифуне» / *Mifunes sidste sang*) для этого мира (цивилизации) — незнакомцы, живущие в своей системе координат. Жизнь и смерть не разнятся в их представлении, и соседствуют со снами, фантазиями, которые для них реальны и актуальны. Так в архетипическом воплощается потерянная обществом потребления запредельная, иррациональная трансцендентность, именно она и дает разрешение конфликту.

Двойничество, параллельная реальность субъективного мира странного героя («особого человека») отличают культовые картины, что заставляет задуматься о востребованности и ожидании зрителя, идентифицирующего себя с этим героем. Иллюзии и бегства в экранное пространство уже не достаточно, оно должно дать выход потаенному — личного несоответствия требованиям современности. Все приведенные выше фильмы объединяет необычный главный герой. Он чудаковатый, странный или вовсе болен. «Есть фильмы, имеющие больше шансов на культовую реакцию, чем другие, — говорит Умберто Эко, — это те фильмы, в которых многообразно представлены пугающие, влекущие пространства, множество непонятого, удивляющего и самое главное — редкие загадочные персонажи».

В конце XX века «особый человек» в любимых публикой фильмах становится культовой фигурой. Функционально, с художественной точки зрения, персонаж с ментальными отклонениями и асоциальным поведением воплощает те чаяния зрительской аудитории, которые оказались под сильным гнетом официальной культуры. Этим обусловлена симпатия и любовь определенной части зрителей к такому персонажу.

Крайняя форма образности вырвавшейся на свободу бунтующей природы человека была настолько радикальна, что, с одной стороны, режиссерам в художественной практике необходимо было обратиться к болезненным проявлениям (инвалидности), с другой — к мифологическому конструкту, Тени. Радикальность объясняется

и тем, что в эпоху яппи остро ощущается угроза живому трансцендентному началу человека.

Коммуникация с экранными образами, сама по себе сформулированная исследователями как ритуал компенсации невозможного, впоследствии разворачивается в рефлексии каждого отдельного зрителя и повторяется бесчисленное количество раз в репликах и подражании герою совместно с соучастниками просмотра. Следующим этапом ритуала становится узнавание единомышленников и снятие невротического напряжения от действительности, постепенное образование нового культа поклонения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев : NEXT, 1994. 508 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. с фр. Е. А. Самарской. М. : Культурная революция : Республика, 2006. 269 с.
3. Воронцовская-Соколова Ю. Г. Образ «особого человека» в западном кинематографе: художественное использование приемов карнавальности // Вестник Череповецкого Государственного университета. 2014. № 1 (54). С. 105–108.
4. Воронцовская-Соколова Ю. Г. Образ «особого человека» как метафора современного общества (на материале европейского кино 1960–1970-х годов) // Научное мнение. 2014. № 1. С. 78–83.
5. Воронцовская-Соколова Ю. Г. Художественное пространство фильмов об «особом человеке» // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 1(30). С. 87–90.
6. Гаврилов Д. О функциональной роли Трикстера. Локи и Один как эдические трикстеры // Вестник Традиционной Культуры : статьи и документы. Вып. 3. М., 2005. С. 33–59.
7. Добротворский С. Кино на ощупь : сборник статей: 1990–1997. СПб. : СЕАНС, 2005. 539 с.
8. Добротворский С. Поезд «Желание» // Искусство кино. 1995. № 11. С. 114–117.
9. Кравченко А. И. Культурология : словарь. М. : Академический проект, 2000. 671 с.
10. Кузнецов С. Эпоха культового кино в Москве [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 10. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article16> (дата обращения: 08.02.2018)
11. Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа / Пер. с англ. Н. Макаровой, под ред. В. Харитоновой. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 256 с.
12. Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу [Электронный ресурс] // Логос. 2002. № 5/6 (35) / С. 322–330. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/13.pdf> (дата обращения: 08.02.2018)

13. Универсальный энциклопедический словарь. М. : Большая Российская энциклопедия, 2000. 1551 с.

14. Хренов Н. А. Кино как массовый вид искусства в контексте эволюции имперской идеи в России // Избранные труды по культурологии. Культура и империя. СПб. : Согласие, 2014. 523 с.

15. Хренов Н. А. Публика между социальной психологией и государственной идеологией. «Компенсаторный» период в истории публики // Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М. : Аграф, 2007. 496 с.

16. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М. : Альфа-М, 2005. 622 с.

17. Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов // Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 53–56.

18. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Пер. А. А. Спектор. Минск, 2004.

19. Corrigan Timothy. Film and the culture of cult // The cult film experience. Beyond all reason. Austin, 1991. P. 26–37.

20. Cult [Electronic resource] // Free online English Explanatory English dictionary. URL: http://www.lingvozone.com/main.jsp?action=translation&do=dictionary&language_id_from=61&language_id_to=23&word=cult&s.x=40&s.y=18

21. Eco Umberto. Casablanca: cult movies and intertextual collage // Travels in Hyperreality. trans. By William Weaver. London, 1987. P. 197–211.

22. Lim Dennis. «Fight Club» Fight Goes On [Electronic resource] // Movies' at NYTimes.com. The New York Times Company. November 6. 2009. URL: http://www.nytimes.com/2009/11/08/movies/homevideo/08lim.html?_r=0

23. Knauss Dan. Gentrification: Artists and Yuppies Working Together [Electronic resource] // Riverwest Currents. July. 2002. URL: <https://riverwestcurrents.org/2002/07/gentrification-artists-and-yuppies-working-together.html>

REFERENCES

1. Bahtin M. Problemyi tvorchestva F. M. Dostoevskogo. Problemyi poetiki Dostoevskogo [Problems of creativity F. M. Dostoevsky. Problems of Dostoevsky's poetics]. Kiev : NEXT, 1994. 508 p. (In Russian)
2. Bodriyyar Zh. Obschestvo potrebleniya. Ego mify i strukturyi [Consumer society. Its myths and structures]. Moscow: Cultural Revolutionary : Republic, 2006. 269 p. (Transl. from French)
3. Voronetskaya-Sokolova Yu. Image of «exceptional people» in western cinema: artistic using of carnival tricks. *Vestnik Cherepovetskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Bulletin of Cherepovets State University], 2014, no. 1 (54), pp. 105–108. (In Russian)
4. Voronetskaya-Sokolova Yu. Image of “exceptional people” as a metaphor of the modern society (on the

material of the European cinema of the 1960–1970s)]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific opinion], 2014, no. 1, pp. 78–83. (In Russian)

5. Voronetskaya-Sokolova Yu. Art space films about the «exceptional people». *Obschestvo. Sreda. Razvitiye* [Society. Environment. Development], 2014, no. 1 (30), pp. 87–90. (In Russian)

6. Gavrilov D. On the functional role of Trickster. Loki and Odin as Eddic tricksters. *Vestnik Traditsionnoy Kultury: stati i dokumenty* [Bulletin of Traditional Culture: articles and documents]. 2005, vol. 3, pp. 33–59. (In Russian)

7. Dobrotvorskiy S. Kino na oschup [Cinema to the touch]. St. Petersburg: SEANS, 2005. 539 p. (In Russian)

8. Dobrotvorskiy S. Train «Desire». *Iskusstvo kino* [Art of Cinema]. 1995, no. 11, pp. 114–117. (In Russian)

9. Kravchenko A. Kulturologiya: slovar [Culturology: dictionary]. Moscow: Academic Project, 2000. 671 p. (In Russian)

10. Kuznetsov S. The era of cult cinema in Moscow. *Iskusstvo kino* [Art of Cinema]. 1998, no. 10. Available at: <http://kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article16> (accessed: 08.02.2018) (In Russian)

11. Makkarti S. 60 kultovyih filmov mirovogo kinematografa [60 cult films of the world cinema]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2007. 256 p. (transl. from Engl.)

12. Samutina N. Cult movie: even the audience has the right to freedom. *Logos*, 2002, no. 5/6 (35), pp. 322–330. Available at: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/13.pdf> (accessed: 08.02.2018) (In Russian)

13. *Universalnyi entsiklopedicheskiy slovar* [Universal Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Great Russian Encyclopedia, 2000. 1551 p. (In Russian)

14. Hrenov N. Kino kak massovyy vid iskusstva v kontekste ehvolyutsii imperskoj idei v Rossii [Cinema as a mass art form in context of the evolution of the imperial idea in Russia]. *Izbrannyye trudy po kulturologii. Kultura i imperiya* [Selected works on culturology. Culture and empire]. St. Petersburg: Compliance, 2014. 523 p. (In Russian)

15. Hrenov N. Publika mezhdru sotsial'noj psikhologii i gosudarstvennoj ideologii. «Kompensatornyj» period v istorii publiki [The public between social psychology and state ideology. «Compensatory» period in the history of the public]. *Publika v istorii kultury. Fenomen publiki v rakurse psikhologii mass* [The public in the history of culture. The phenomenon of the public in the perspective of the psychology of the masses]. Moscow: Agraf, 2007. 496 p. (In Russian)

16. Hrenov N. Sotsialnaya psihologiya iskusstva: perehodnaya epoha [Social psychology of art: a transitional era]. Moscow: Alfa-M, 2005. 622 p. (In Russian)

17. Eco U. Casablanca,» or Resurrection of the Gods. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema studies scrapbook]. 2000, no. 45, pp. 53–56. (Transl. from Italian)

18. Yung K. G. Dusha i mif. Shest arhetipov [Soul and myth. Six archetypes]. Minsk: Harvest, 2004. 400 p. (Transl. from Ger.)

19. Corrigan Timothy. Film and the culture of cult. *The cult film experience. Beyond all reason*. Austin, University of Texas Press. 1991, pp. 26–37. (In English)

20. *Cult. Free online English Explanatory English dictionary*. Available at: http://www.lingvozone.com/main.jsp?action=translation&do=dictionary&language_id_from=61&language_id_to=23&word=cult&s.x=40&s.y=18 (accessed: 08.02.2018) (In English)

21. Eco Umberto. Casablanca: cult movies and intertextual collage. *Travels in Hyperreality. trans. By William Weaver*. London, 1987, pp. 197–211. (In English)

22. Lim Dennis. «Fight Club» Fight Goes On. *Movies' at NYTimes.com*. The New York Times Company. 2009. November 6. Available at: http://www.nytimes.com/2009/11/08/movies/homevideo/08lim.html?_r=0 (accessed: 01.02.2018) (In English)

23. Knauss Dan. Gentrification: Artists and Yuppies Working Together. *Riverwest Currents*. July, 2002. Available at: <https://riverwestcurrents.org/2002/07/gentrification-artists-and-yuppies-working-together.html> (accessed: 05.02/2018) (In English)



П. В. Никитина

ТВОРЧЕСТВО СКУЛЬПТОРОВ БУРЯТИИ В ДОВОЕННЫЙ И ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОДЫ: ПОИСК ФОРМ И ОБРАЗОВ

Искусство Республики Бурятия за XX век пережило сильнейшую эволюцию: из народного, утилитарного, декоративно-прикладного и культового оно превратилось в ярчайший компонент созвездия искусств регионов России, имеющий особенные традиции, которые бурятские авторы претворяют в своих произведениях через призму современности.

Для бурятских мастеров первой половины XX века, начавших овладевать европейской профессиональной школой, дополнительная трудность заключалась в том, что здесь существовала другая многовековая изобразительная традиция — восточная. Она, во-первых, была представлена буддистской иконографией, во-вторых (что, правда, больше коснулось живописи) — китайским светским искусством, мотивы которого можно встретить на предметах декоративно-прикладного искусства.

Соглашаясь со слиянием с новой для Бурятии советской идеологией, с освоением новых сюжетов, техник, новых для региона видов искусства, мастера смогли найти золотую середину между традиционным и новым, чтобы каждый в этот период чувствовал себя новатором в своем искусстве.

Общественная мысль, идеи обновленчества, мечты о будущем национальном возрождении бурят наряду с влиянием передовой русской интеллигенции способствовали активизации художественного развития. Одним из проявлений этого можно считать усиливавшиеся светские тенденции в искусстве Бурятии. Мастера начинают заниматься темой труда, которую они решают в радостном, романтическом плане, однако нитью через все работы проходит тема анималистики как память о традициях кочевничества и скотоводства.

Первыми бурятскими скульпторами, чьи имена появились на выездных выставках, были Шойсорон Жамбалов, Баир Норбоев, Содном Бодиев, Шоен Дашиев. Это еще не профессиональные скульпторы, а народные мастера, которые первыми восприняли веяния социалистического времени и пытались освоить реалистичную трактовку российской художественной школы, отпустить свои про-

изведения за пределы утилитарного народного творчества.

Содном Бодиев (1881–1972) — участник первых двух декад бурятского искусства в Москве, с 1940 года — участник многих республиканских выставок: произведений художников автономных республик РСФСР (1971, Москва), посвященной 50-летию образования Бурятской АССР (1973, Свердловск, Москва).

Одна из известных его работ — панно «Колхозные рысаки», представляющее собой сцену испытания скакунов. Бодиев изобразил соревнования лошадей, запряженных в легкую повозку, которая набирает скорость. Работа, захватывающая своей самобытностью, лаконичной остротой решения подчинена идее движения: здесь уже нет статики и спокойствия, характерных для ранних работ бурятских мастеров. Автор смело изображает, как по бескрайней неподвижной бурятской степи стремительно скачет быстроногая забайкальская лошадь, ее движения подчеркивают летящие вслед облака, орнаментальный характер которых заимствован художником из ламаистской традиции.

Весьма контрастно смотрится созданная примерно в то же время работа Шоена Дашиева «Наша республика» (1939) (рис. 1).

В ней декоративность изображения традиционных мотивов животных и природы сочетается с эпичностью факта принадлежности республики к Советскому Союзу — скульптор тоже прибегает к панно и традиционному материалу — дереву, но выбирает совершенно новую тему для своего произведения.

Еще в нескольких работах Бодиева прослеживается связь с народным декоративным творчеством, например в резных шахматах, выполненных им в 1940 году, которые представляют собой образец традиционной мелкой пластики. Не сразу узнаются в них шахматные фигуры: король у него — почтенный старец, а возможно, старик-пастух, ферзь — молодая женщина-бурятка с ведерком в руках, ладья — упрямый козел, слоны — фигурки двугорбых верблюдов, пешки предстают в образе собак, разве что конь остается конем и является са-



Рис. 1. Ш. Дашиев. Наша республика. 1939. Резное панно. 63×50. Бурятский республиканский художественный музей им. Сампилова, Улан-Удэ

мым динамичным по пластике. Стоит обратить внимание, что образы животных, взятые для изображения фигур, — это традиционные пять видов домашнего скота у бурят. Эти же пять видов скота встречаются в «Нашей республике» и в одноименном панно.

Одно их последних произведений Бодиева, относящееся к мелкой пластике — фигурка козы.

В ней автор остается верен анималистическому жанру и материалу — в несколько грубой форме обрабатывая землю под ее копытами, давая возможность почувствовать дерево, но при этом до мельчайших подробностей передавая плетение веревки, лежащей на земле. В простой, даже несколько примитивной линейной обработке шерсти словно прочитывается линейность петроглифов Байкала, что подчеркивает многовековое следование традициям (рис. 2).

В военное время развитие скульптуры несколько приостановилось, из всех видов искусства популярность по всей стране набирали агитационные плакаты, живописные работы, посвященные темам патриотизма и выигранных сражений. Но в послевоенное время скульптура в регионе сразу выходит на новый этап своего развития, становясь все более индивидуальной как по выполненным образам, так и по способу исполнения авторами.

На протяжении 1950-х годов в этой области стал новатором один из первых крупных скульпторов Бурятии — Александр Иванович Тимин, автор многих памятников, установленных в Улан-Удэ и других городах республики, станковых бюстов, выполненных в разных материалах, а также конной статуи, венчающей портал Бурятского государственного театра оперы и балета.

А. И. Тимина можно назвать титаном бурятского искусства, с равным успехом он работал практически во всех видах и жанрах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре, как станковой, так и монументальной, — а более всего в театре, где создавал декорации, костюмы и работал над общей сценографией балетов. Он привлекает широтой творческого диапазона и редкой художественной универсальностью своего дарования. Художник является зачинателем бурятской профессиональной скульптуры, в частности монументально-декоративной.

А. И. Тимин родился в 1910 году в г. Камень, в 1927 году будущий скульптор поступил в Омский художественный техникум им. М. А. Врубеля, который в те годы считался одним из лучших художественных учебных заведений Сибири. Там же он впервые попробовал себя в скульптуре. Преподавала ее тогда Е. И. Кузнецова — ученица А. С. Голубкиной, исповедовавшая ее эстетические принципы: прежде всего стремление к пластической дисциплине объема путем наращивания элементов тектоничности формы, где мощь порыва сочетается со строгостью и четкостью общей организации [8, 9]. Эти принципы и определили стилистические особенности пластического мышления скульптора.



Рис. 2. С. Бодиев. Коза. Дерево. Выс. 9,5. Бурятский республиканский художественный музей им. Сампилова, Улан-Удэ

«Приход Александра Тимина в искусство совпал с расцветом колхозного строительства» [8, 11], трудовыми эпопеями на стройках Урала, Сибири, Казахстана. Оптимистическое восприятие жизни, отраженное в живописных полотнах того времени, не обошло стороной и работы Александра Тимина. Этим же были характерны и его довоенные портреты — поиски активного героического начала, художника привлекает значительность человеческой судьбы, ощутима тенденция к эпической трактовке образов.

В одной из первых скульптурных работ Тимина — небольшом бюсте А. М. Горького (1938), выполненном из дерева, ярко ощущается та самая тектоничность форм, характерная для школы Голубкиной. Несмотря на достаточно простой материал, образ писателя получает эпичную трактовку: жесткие, глубокие, четкие линии, которыми прорабатывается лицо, передают характер самого писателя и его произведений, наполненных возвышенным восприятием действительности тех лет. Во внешнем облике скульптору удалось раскрыть главное — образ «смелого буреви́стника революции» [10, 221].

В послевоенный период среди художников идет поиск новых путей образного отображения действительности. Все характерное для общих тенденций в искусстве, не обходит стороной и Тимина — он уже ищет глубину психологической характеристики портрета и при этом стремится к обобщенности характера. Это особенно прослеживается в его скульптурных работах, сюжеты и образы для которых он находит в конкретных человеческих лицах и судьбах.

После войны тематика произведений кардинальным образом меняется — художники обращаются к человеку, его судьбе, к национальному характеру, расширяя этническую окраску произведений. Теперь это не домашние статуэтки религиозного толка, фигурки или панно, посвященные домашнему скоту. Теперь это национальный герой, человек реальный или мифологический, но тем не менее во всей своей весомости, в непрерывном стремлении к жизни и деятельности. Эти образы появляются теперь не в мелкой пластике или настенных панно, а в объемной станковой скульптуре и монументальных работах.

Тимин одним из первых обратился к монументальному искусству в городском пространстве и создал несколько значимых на тот момент бюстов, посвященных разным героям: памятник первому бурятскому ученому Доржи Банзарову (1957), памятник революционеру, первому председателю Верхнеудинского Совета М. В. Серову (1959), памятник А. В. По-

таниной — путешественнице, исследовательнице малоизвестных районов Центральной Азии, первой женщине, принятой в члены Русского географического общества (1956). В трактовке образов Тимин привержен классическим принципам, которые прослеживаются в пластической сдержанности, подчеркивающей лишь основные объемы памятников; сами же памятники решены в твердой монолитной форме. Мастер прибегает к «классической пирамидальной композиции» [8, 4] в памятнике Банзарову, которая «придает скульптуре устойчивость, весомость и обобщенность» [там же]. В памятнике Потаниной за привычной статичностью фигуры, которая бросается в глаза, прячется желание передать непрерывное жизненное стремление к движению [там же, 5]. Эпическое начало образа революционера Серова передается отстраненностью, так свойственной монументальным скульптурам. Совершенно другое впечатление производит гипсовый бюст балерины Ларисы Сахьяновой (1958).

Этот портрет отличает мягкая моделировка форм, одухотворенно артистичный образ. Скульптор работает с этим образом совсем не так, как с памятниками, а смотрит глубже, интимнее. «Эффект мягкого скольжения света по поверхности модели» [там же, 52] и светлая заглаженность этой гипсовой поверхности придают образу лирическую гармонию — как характерную черту балерины. Тимин линией посадки головы и изгибом шеи словно улавливает утонченную динамику души балерины. В этой работе можно наблюдать совершенно другой способ решения образа и характера конкретной личности, которую выбирает скульптор (рис. 3).

Все перечисленные выше работы говорят о том, что Александр Тимин — первый из бурятских скульпторов, кто перешел от традиционной мелкой пластики в дереве к объемной скульптуре, выполненной в реалистичной технике, от условных идей изображаемого к вполне конкретным личностям, от грубых форм и объемов к образам, в которых он старался уловить и передать сложные эмоциональные состояния, индивидуальность. При этом Тимин показывает себя как обладатель превосходного чувства фактуры даже в таком направлении, как бронзовые памятники. Благодаря именно этому скульптору в городских пространствах республики появляются первые бюсты, посвященные известным деятелям Бурятии, и первые монументы. Скульптура как вид искусства переходит на новый уровень.

Примерно в одно время с Тиминим работал другой скульптор художник послевоен-



Рис. 3. А. Тимин. Портрет народной артистки РСФСР Л. П. Сахьяновой. 1957.
Гипс. Частная коллекция, Улан-Удэ

ных лет — Лука Ефремович Гергесов, который в своем искусстве оказался более приближен к старым мастерам и работал в основном в мелкой пластике, но при этом уже в совершенно новых формах и сюжетах, где совершенно не просматривались культовые мотивы, как это было в довоенное время. Не имея художественного образования, но с самого мечтая стать художником, первые свои работы Гергесов показал в 1946 году на выставке самодеятельных художников — несколько портретов и натюрмортов, на которые обратили внимание основатели Союза художников Ц. Сампилов, Р. Мэрдыеев, Г. Павлов и др. По их приглашению Гергесов в 1946 году перешел работать под их руководством и обучаться в Союз художников. Впоследствии он стал членом Союза художников Бурятии и первым директором «Бурятских художественно-промышленных мастерских Художественного фонда СССР». К скульптурному творчеству Гергесов пришел только к 1958 году, когда проходил практику как художник-прикладник по камню, металлу и литью на Каслинском заводе художественного чугунного литья в Свердловске. После этого в его творчестве появились замечательные скульптуры малых форм из камня и металла (литье) — это были

первые в своем роде работы в истории Советской Бурятии [3, 4].

Очень лиричны образы Гергесова, академичные по технике исполнения и совершенно светские по тематике. Художники-скульпторы того времени еще только осваивали для себя эту область, которая перестала быть декоративно-прикладной и утилитарной, а стала профессиональной сферой деятельности. И Тимин в своей монументальной пластике и Гергесов в мелкой прибегают к классическим решениям, используют в своих скульптурах абсолютно реалистический метод, пока еще нет смелых решений форм, национальных пластических элементов. Яркими примерами творчества Гергесова являются произведения «Девочка с голубем», «Хурист», «Бега», «Танец» (рис. 4), в которых автор обращается как к национальному сюжету, так и к тематике, отвлеченной от этнической окраски. В них видна, наверное, первая реалистичная мелкая скульптурная пластика, выполненная не в дереве.

Нежно и мягко им выполнена «Сакманцица» из мрамора, материала, который не получил большого распространения в регионе. Словно вдохновляясь античными мраморными драпировками, скульптор вырезает из камня платье

сакманщицы, превращая советскую трудящуюся девушку в античную героиню (рис. 5).

Перечисленные имена и работы дают представление о том, как быстро в Бурятии осваивался фактически новый вид искусства, как он эволюционировал за пару десятилетий, как расширилась тематика произведений — от пяти видов домашнего скота до творческих работ на национальные темы, до портретных изображений с тонко выраженными в них душевными движениями. Работы, выбранные для рассмотрения, являются одними из самых характерных и ярко отражающих особенности творчества скульпторов.

Сюжеты произведений были по-прежнему в основном посвящены



Рис. 5. Л. Гергесов. Сакманщица. 1958. Мрамор. Улан-Удэ



Рис. 4. Л. Гергесов. Танец. 1959. Алюминий. Улан-Удэ

социалистическим идеалам, но в послевоенные годы в творчестве художников и скульпторов все более начинает проявляться интерес к индивидуальности человека не как строителя коммунизма, а как личности. В работах привлекает индивидуальность образа со своим, каждому человеку присущим, драматизмом, со своей судьбой, в своем труде, что уже наблюдается в работах Хомякова и Гергесова, а особенно в тех нескольких бюстах А. Тимина, даже несмотря на довоенную закалку и образование художник всегда очень тонко чувствовал и передавал в своих произведениях исключительность каждой личности, которой посвящал работу.

Начав формироваться в довоенные годы, профессиональная среда художников после войны, ближе к 1970-м годам, оформилась в активно работающую самостоятельную творческую интеллигенцию региона, участвующую в региональных, всероссийских и международных выставках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурятская деревянная скульптура / под. ред. В. У. Найдков. Улан-Удэ : Бурятское книжное издательство, 1971. 78 с.

2. Выставка изобразительного искусства Бурят-Монгольской АССР : каталог. М. : Искусство, 1940. 72 с.

3. Живопись, скульптура малых форм и декоративно-прикладное искусство. Лука Гергесов (1919–1984). Филипп Ефремович Гергесов (1924–1971) / Сост. Б. В. Аверьянов, Л. Л. Трухина. Улан-Удэ : «Центр печати», 2014. 77 с.

4. Искусство Бурят-Монгольской АССР: сб. статей. М.; Л.: Искусство, 1940. 104 с.

5. Изобразительное искусство Бурятии: альбом из собрания Национального музея Республики Бурятия / сост. И. И. Соктоева [и др.]. Улан-Удэ: Новапринт, 2011. 191 с.

6. Искусство Советской Бурятии: Живопись, скульптура, графика, декор.-приклад. искусство: Каталог выставки / Сост. Н. Мальцева. М.: Союз художников РСФСР, 1979. 37 с.

7. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. М.: Букс Март, 2018. 632 с.

8. *Очирова Т.* Александр Иванович Тимин / Т. Очирова. Л.: Художник РСФСР, 1986. 73 с.

9. *Соктоева И. И.* Изобразительное и декоративное искусство Бурятии / И. И. Соктоева. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1988. 157 с.

10. *Тугутов И. Е.* Искусство Бурятской АССР / И. Е. Тугутов. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1959. 239 с.

11. Художники Бурятии / Сост. И. И. Соктоева, М. В. Хабарова. Улан-Удэ: Художник РСФСР, 1976. 146 с.

REFERENCES

1. Buryatskaya derevyannaya skulptura [Byratan wood sculpture]. Redactor V. U. Naidkov. Ulan-Ude: Buryat Publishing House, 1971. 78 p. (In Russian)

2. Vystavka izobrazitel'nogo iskusstva Buryat-Mongol'skoi ASSR: katalog [Catalog of the exhibition of Buryat- Mongolian ASSR art]. Moscow: Art, 1940. 72 p. (In Russian)

3. Zhivopis', skulptura malykh form i dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Luka Gergesov (1919–1984).

Filipp Efremovich Gergesov (1924–1971) [Painting, sculpture and arts and crafts. Luka Gergesov (1919–1984). Filipp Efremovich Gergesov (1924–1971)]. Ulan-Ude: «Tsentr pechati», 2014. 77 p. (In Russian)

4. Iskusstvo Buryat-Mongol'skoi ASSR. Sbornik statei [Art of Buryat- Mongolian ASSR. Articles]. Moscow; Leningrad: Art, 1940. 104 p. (In Russian)

5. Izobrazitel'noe iskusstvo Buryatii: al'bom iz sobraniya Natsional'nogo muzeya Respubliki Buryatiya [The art of Buryatia: national museum collection]. Sostavitel' I. I. Soktoeva [i dr.]. Ulan-Ude: Novaprint, 2011. 191 p. (In Russian)

6. Iskusstvo Sovetskoi Buryatii: Zhivopis', skulptura, grafika, dekor.-prikl. iskusstvo: katalog vystavki [Catalogue of exhibition of soviet Buryatian art: paintings, sculptures, graphics, arts and crafts]. Sostavitel' N. Mal'tseva. Moscow: Union of artist of RSFSR, 1979. 37 p. (In Russian)

7. Iskusstvo skulptury v XX-XXI vekakh: мастера, tendentsii, problem [The art of sculpture in XX-XXI centuries: masters, tendencies, problems]. Moscow: Buks Mart, 2018. 632 p. (In Russian)

8. *Ochirova T. Aleksandr Ivanovich Timin* [Alexander Ivanovich Timin]. Leningrad: Artist of RSFSR, 1986. 73 p. (In Russian)

9. *Soktoeva I. I.* Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo Buryatii [Arts and crafts of Buryatia]. Novosibirsk: Science. Siberian branch, 1988. 157 p. (In Russian)

10. *Tugutov I. E.* Iskusstvo Buryatskoi ASSR [Art of Buryat ASSR]. Ulan-Ude: Buryat publishing house, 1959. 239 p. (In Russian)

11. *Khudozhniki Buryatii* [Artists of Buryatia]. Sostavitel' I. I. Soktoeva, M. V. Khabarova. Ulan-Ude: Artist of RSFSR, 1976. 146 p. (In Russian)



А. А. Волкова

ОБРАЗ ЦЫГАНКИ РАДДЫ В РАССКАЗЕ М. ГОРЬКОГО «МАКАР ЧУДРА»

Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь —
Уж рвешься прочь!
Я лоб уронила в руки
И думаю, глядя в ночь:
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.

Марина Цветаева,
октябрь 1915 г.

Обращаясь к теме цыганской культуры, поэты и писатели создавали утопический образ цыганки как квинтэссенцию романтической мечты о свободе и собственного понимания этого загадочного племени. Такой феномен Н. Бессонов назвал «мифом о цыганской женщине». Замыкающим в XIX веке данную литературную традицию, рожденную Сервантесом и подхваченную Пушкиным, выступает образ цыганки Радды в рассказе Максима Горького «Макар Чудра». Что же послужило причиной появления цыганской темы в творчестве писателя?

Рассказ «Макар Чудра» был опубликован в 1892 году в газете «Кавказ» и является первым печатным произведением Горького. Многие исследователи отмечают большое влияние романтизма на творчество писателя данного периода — философские идеи, страстность, эмоциональность его прозы и новый подход к человеку резко отличают его ранние произведения («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике») от господствовавших в конце XIX — начале XX века подходов к литературе — натурализма с его мелочным бытовым реализмом и эстетизма, видевшего ценность лишь в утонченных героях, эмоциях и словах.

Главными выразителями авторской позиции этого периода творчества становятся романтические герои и героини — идеальные, сильные, красивые и благородные, противопоставленные серости и тривиальности жизни, представители «естественных» людей — цыгане и молдаване. Таковы и Изергиль с Макаром Чудрой, и Ларра с Данко, и Лойко Зобар с Раддой. В январе 1900 года Горький в письме А. П. Чехову пишет: «Право же, — настало время нужды в героиче-

ском: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, то есть люди заживут быстрее, ярче» [11].

С жизнью же этой, которая ляжет в основу создания вышеупомянутых образов, и с их цыганскими и молдавскими прототипами Горький знакомится во время своего полугодового странствия по России. Это путешествие стало важным этапом в жизни и творчестве молодого писателя, основную цель которого он формулирует, вкладывая в уста своего героя-цыгана: «Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. Так и надо: ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и все!» [6, 31].

В своей автобиографии Максим Горький отмечал: «...В 1890 году я почувствовал себя не на своем месте среди интеллигенции и ушел путешествовать. Шел из Нижнего до Царицына, Донской областью, Украиной, *зашел в Бессарабию*, оттуда вдоль южного берега Крыма на Кубань, в Черноморье. В октябре 1892 года жил в Тифлисе, где в газете “Кавказ” напечатал свой первый очерк “Макар Чудра”» [5] (курсив наш. — А. В.).

А в самом начале рассказа «Старуха Изергиль» он оставил нам точный географический маячок¹: «Я видел эти рассказы *под Аккерманом, в Бессарабии*, на морском берегу» [7, 5] (курсив наш. — А. В.). Как продолжение звучат строки из «Макара Чудры»: «С моря дул влажный, холодный ветер, разнося по степи задумчивую мелодию плеска набегавшей на берег волны и шелеста прибрежных кустов. <...> Окружавшая нас мгла осенней ночи вздрагивала и, пугливо отодвигаясь, открывала на миг слева — безграничную степь, справа — бесконечное море и прямо против меня — фигуру Макара Чудры, старого цыгана, — он сторожил коней своего табора, раскинутого шагах в пятидесяти от нас» [6, 31].

¹ Эту же информацию подтверждает биограф М. Горького И. Груздев: «Пройдя южной частью Бессарабии до берегов Дуная, он [Горький] через Аккерман возвратился в Одессу» [8].

Что же *увидел* там начинающий свой литературный путь молодой писатель? Обратимся к историко-культурному контексту пребывания цыган на территории Бессарабии и рассмотрим его с точки зрения диахронии: от момента прихода цыган на эту территорию до времени, когда там путешествовал Горький.

Исторически сложилось, что Бессарабия стала местом проживания большого количества цыган в составе таких сформировавшихся субэтно-групп, как кэлдэрары, влахи, ловари, кишиневцы, урсары. В XIV веке цыгане заселяют Византийскую империю и Восточную Европу. Бакленд пишет: «К 1348 году цыганские кочевники появились в Сербии; некоторые из них направились дальше, в Валахию и Молдавию» [1, 7]. Они ведут в основном оседлый образ жизни и развивают разнообразные ремесла, образуя целые слободы и деревни. Оставшиеся кочевыми цыгане занимаются дрессировкой животных и мобильными промыслами. Кроме того, в этот период цыгане принимают христианство и начинают придерживаться обрядов греческой православной церкви.

Историки относят первое появление цыган в Молдавии к 1417 году, когда Александр Добрый пожаловал им право «свободно пользоваться воздухом и водою для жизни и беспрепятственно добывать огонь дляковки железа» [цит. по: 9, 174]. К середине XV века Молдавия и Валахия становятся вассальными по отношению к Османской империи. В XVI веке Молдавское княжество закрепостило поголовно всех своих цыган. С ними обращались как с рабами, их пытали и казнили при малейшей провинности. Не жалели даже женщин и маленьких детей. Была развита работоторговля. По словам А. И. Защука², «цыгане первоначально закабалены были правительством, а от правительства сперва по пожалованию, а потом и посредством продажи начали переходить в частное владение. Таким образом в Молдавском законодательстве произошло разделение Цыган на три класса: на государственных, монастырских и боярских; это различие выражено в первый раз в законах Василия, прозванного Акбанита, изданных в 1646 году» [9, 175].

Подобное отношение длилось вплоть до отмены крепостного права в 1861 году в Рос-

² *Защук Александр Иосифович* (1828–1905) — генерал-майор, действительный член Одесского общества истории и древности, Императорского общества сельского хозяйства южной России, член-сотрудник Императорского Русского географического общества. В 1862 году опубликовал обширное двухтомное исследование истории, географии, экономики и промышленности Бессарабской области.

сийской империи, которая после победы в 1826 году над турками начала контролировать Молдавию и Валахию.

По данным переписи за 1862 год, в Бессарабии проживало около 11 490 цыган [9, 180], за 1897 год значится 8636 человек, по данным 1907 года — 11 567 цыган, обосновавшихся в сельской местности [2, 36]. Часть молдавских цыган в XIX веке кочует, другая часть жила оседло и занималась ремеслами: «В Бессарабии есть оседлое цыганское население, живущее целыми поселками. Так, в 1832 году в Аккерманском уезде были основаны две земледельческие цыганские колонии, Фараоновка и Каир, коим наделена земля, считая по 30 десятинам на семью. *Но земледелием цыгане почти не занимались*» [2, 37] (курсив наш. — А. В.). Исследователи отмечают, что к началу XX века большая часть цыган оставила кочевье и осела в городах и селах, занимаясь преимущественно кузнечным делом, музыкой и коновальством. «Но в большинстве они смешались с местным населением и переняли от него многое как в одежде, так и в образе жизни и ведении хозяйства, сохранив, впрочем, и характерные свои особенности (непоседливость)» [3], — отмечают составители справочного сборника «Бессарабия» уже в 1903 году.

Таковы исторические реалии жизни цыган на территории Бессарабской области, где некоторое время жил и работал Максим Горький. Итогом этого путешествия и общения с молдавскими цыганами становится рассказ о любви двух сильных и гордых натур — Лойко Зобара и красавицы Радды. Обратимся к образу последней, так как именно она является целью нашего исследования.

Безусловно, на художественный метод Максима Горького рассматриваемого периода оказала влияние романтическая традиция начала XIX века и в частности творчество А. С. Пушкина. Интересен и тот факт, что оба писателя — лишь с разницей в 70 лет — находились на территории Бессарабии³, где «цыган больше, чем где бы то ни было в России» [2, 37] и где был частично сохранен их привычный уклад жизни. Образная параллель между цыганка-

³ А. С. Пушкин знакомится с бессарабскими цыганами во время кишиневской ссылки 1820–1824 гг. М. Ф. Мурьянов отмечает: «...Заведомо вредя своей и без того скомпрометированной репутации чиновника Министерства иностранных дел, пляшет на народных праздниках под цыганскую музыку и однажды исчезает на несколько дней, в течение которых кочует с табором в Буджакской степи...» [12, 399] По воспоминаниям З. К. Ралли-Арборе, великий поэт даже провел в нем три недели, жил в шатре вожака, ухаживал за его дочерью Земфирой.

ми Земфирой и Раддой налицо, примечателен и подход — помещение сюжетных коллизий не в дворянский дом или кабака (вспомним Сару Баратынского, Машу Толстого, Грушеньку Лескова), а в естественную среду обитания — цыганский табор.

Однако есть и существенные различия между Земфирой и Раддой. Обратимся к деталям. В начале повествования Макара Радда предстает необыкновенной красавицей. Он говорит о ней: «Ты Нонку мою знаешь? Царица-девка! Ну, а Радду с ней равнять нельзя — много чести Нонке! О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку, как свою душу, знает» [6, 34]. Также мы узнаем, что она дочь цыгана Данилы. Ни о жизни Радды до рассказываемых событий, ни о воспитании речь не идет. Нет и четких портретных характеристик героини.

Оценку Радде на протяжении всего рассказа дает только сам Макар Чудра: «Много посушила она сердец молодецких, ого, много!» [там же]. Рассказчик награждает свою героиню такими эпитетами: «сатана девка», «чертова девка», «проклятая Радда», «дьявольская девка». Образ молодой цыганки вполне в каноне романтической традиции (вспомним Земфиру и Кармен) обрастает ореолом inferнальности, а настроение рассказа, таким образом, нагнетается.

В эпизоде со старым магнатом Радда в ответ на предложение выйти за него замуж отвечает: «Кабы орлица к ворону в гнездо по своей воле вошла, чем бы она стала?» [6, 35]. В этих словах звучит гордость и презрение к деньгам, столь свойственные сильной волевой личности: ведь жених посулил за нее все свое богатство. Однако здесь слышен также отголосок векового цыганского самосознания, вечного противопоставления «цыган — гажё» («цыган — не цыган»), которое в крови у этого народа, как и стремление не терять своей самобытности⁴.

Лойко Зобар же в отличие от пушкинского Алеко — чистокровный свободолюбивый цыган. На протяжении всего повествования он, сам того не осознавая, провоцирует Радду, испытывает ее гордую натуру: «Но смотри, воле моей не перечь — я свободный человек и буду жить так, как я хочу!» [6, 38]. На это высказывание Радда «захлестнула ему ремненное кнутовище за ноги, да и дернула к себе, — вот отчего упал Лойко» [там же]. Весь рассказ — это про-

тивостояние двух невообразимо гордых душ. Так уже в следующей сцене ножу Лойко противостоит пистоль Радды. «Горячему коню — стальные удила!» [там же] — говорит Лойко, да только роли их на протяжении рассказа несколько раз меняются, а подчиниться должен только один. Таким образом, можно заметить, что в рассказе Горького совершенно иной характер конфликта, чем в поэме Пушкина.

Радда действительно любит молодого цыгана. Ее мистическим образом тянет вслед за Лойко в степь. Борются в сердце гордой цыганки два чувства — любовь к Зобару и любовь к свободе. «Никогда я никого не любила, Лойко, а тебя люблю. А еще я люблю волю! Волюто, Лойко, я люблю больше, чем тебя» [6, 39]. В этих словах еще слышится сомнение, Радда пока не знает, что выбрать. Нет любви в рабстве, нет подлинных чувств в самообмане, считает она. Герои любят друг друга, но превыше всего для них свобода, свобода собственного «я».

Но уже скоро Радда делает свой выбор: «...все равно, как ты ни вертись, я тебя одолею, моим будешь» [там же], лишь для читателя этот выбор до конца рассказа остается загадкой. Страшное требование предъявляет Радда молодому цыгану: «Поклонись мне в ноги перед всем табором и поцелуешь правую руку мою — и тогда я буду твоей женой» [6, 40]. У цыган считается страшным унижением вставать на колени при людях, кроме особых ритуальных ситуаций, например свадьбы, когда встают перед старшими родственниками. Макар замечает, что «только в старину у черногорцев так было, говорили старики, а у цыган — никогда» [там же]. Радда знала об этом, она преднамеренно избрала такой путь.

Героиня Горького по-цыгански умна и прощательна, по-женски интуитивна. Перед самой смертью своей она говорит Зобару: «Прощай, Лойко! Я знала, что ты так сделаешь!..» [6, 41] Именно Радда с самого начала почувствовала, что не быть им вместе с Лойко, что помешает им гордое сердце каждого из них. Радда и Лойко мечтают о любви, но видят в ней только путы и цепи, а не возможность обрести счастье и покой. Кому-то из них пришлось бы «поклониться в ножки», подчиниться другому, но это означало бы моральную смерть. Значит, как посчитала Радда, на этой земле им не быть вместе, так возможно, они будут любить друг друга в каком-то ином мире — вечно? Для Радды такой выход со смертельным исходом был единственно верным. Горький преклоняется перед сильной, могучей страстью «естественного» человека, который рожден вольными

⁴ У Пушкина именно Алеко оказывается этим самым «гажё», неспособным стать «своим» для цыган.

степями, свободен и удален от мира мелких помыслов, расчета, корысти. Радда оказалась мудрее и морально сильнее Лойко, недаром автор заканчивает рассказ словами: «А они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой» [6, 42].

Здесь кроется главное отличие героини Горького от цыганки Пушкина. Земфира воспринимает волю как естественную вседозволенность, и особенно это касается любви, где нет обязательств. Все в ней подчинено естественному инстинкту. Не задумываясь, она отдается ничем не сдерживаемой любовной страсти сначала к Алеко, потом к молодому цыгану. Этот мир цыганской свободы находится в прямом конфликте с цивилизованным миром Алеко. Убивая Земфиру, Алеко (как и дон Хосе — Кармен), уничтожает эту мечту, делая невозможным слияние мира «естественного» человека и мира человека цивилизованного.

Иной толк у свободолюбия Радды, которое базируется на мечте об абсолютной *свободе личности*. Эта свобода не только *в любви* (отказ от брака с богатым магнатом), но и в более широком смысле — *от любви*, так как она не несет равноправия личностей внутри союза.

Слова Земфиры «умру любя» актуальны и для Радды, однако разница в том, что Земфира умирает, любя другого — не Алеко, ибо в этом ее выбор и в этом ее свобода, а Радда — любя своего убийцу и осознавая невозможность взаимного счастья, так как союз двух равных, сильных и свободных — всего лишь неисполнимая мечта.

Образ Радды стал в литературе и искусстве своего рода апофеозом многовекового генезиса цыганской образности. Вобрав в себя черты многих героинь, она предстает воплощением абсолютно идеального слияния в духе романтизма свободолюбия, силы, красоты и творческого начала в пределах одной личности. Налицо явное преувеличение, особенно заметное на фоне исторической реальности жизни цыган в Бессарабии, но Горький не зря помещает повествование в жанровую форму сказки-притчи, легенды, которая, в свою очередь, позволяет расширить границы мечтаний и фантазий автора для создания утопических характеров своих героев. М. Ю. Лотман также отмечает, что лишь форма сказки способна вместить «реальность» цыганской жизни: «Однако для Горького, по видимому, образы сказки, фантазии имеют не только этот смысл: сказка (как и музыка) — не предпосылка появления положительного героя, а средство характеристики жизни свободного

человека как жизни, погруженной в искусство <...> Сказка, как и песня, здесь концентрирует “старинную мудрость” свободной и прекрасной кочевой жизни, но сама является не романтически трактуемой предпосылкой, а (вполне в духе реалистической эстетики) следствием или, по крайней мере, постоянным аккомпанементом этой жизни» [10, 281]. Безусловно, горьковская цыганская жизнь полностью воображаемая, ведь избранная жанровая форма предполагает лишь установку на действительность, но при этом абсолютно ее не отражает (что может быть подтверждено рассмотренным нами историко-культурным контекстом). Однако она помогает писателю аккумулировать свои собственные представления об идеальном «героическом» прошлом, которое противопоставлено настоящему. Только оно может быть временем существования его ярких неординарных героев.

Еще одной неотъемлемой частью романтического восприятия цыганской вольности является прямая взаимосвязь ее с музыкальным искусством. Рассказ «Макар Чудра» пропитан музыкальностью, на протяжении всего повествования звучат цыганские мелодии: «Ветер выл жалобно и тихо, во тьме ржали кони, из табора плыла нежная и страстная песня-думка. Это пела красавица Нонка...» [6, 31], «...Музыка плывет по степи. Хорошая музыка! Кровь загоралась в жилах от нее, и звала она куда-то. Всем нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего бы и жить уж не нужно было, или, коли жить, так — царями над всей землей, сокол!» [6, 33].

Красоту Радды, по словам Макара Чудры, можно сыграть лишь на скрипке. Возникает также образ девушки-скрипки (скрипки из девичьей груди) в руках Лойко Зобара, музыкальную игру которого рассказчик характеризует так: «А играет — убей меня гром, коли на свете еще кто-нибудь так играл! Проведет, бывало, по струнам смычком — и вздрогнет у тебя сердце, проведет еще раз — и замрет оно, слушая, а он играет и улыбается. И плакать и смеяться хотелось в одно время, слушая его. <...> Каждая жила в твоём теле понимала ту песню, и весь ты становился рабом ее» [6, 37].

Обращение к прошлому, яркость, сила и красота главных героев, живущих в окружении истинного искусства, — все это сближает рассказ «Макар Чудра» с романтизмом первой половины XIX века и, конечно, пушкинской традицией. Однако стремление *каждого из них* к абсолютной свободе, которое становится основой конфликта в произведении, обнаруживает совершенно иной смысл. Ю. М. Лотман,

выступая против термина «романтический» в отношении ранних произведений Горького, пишет: «По-видимому, здесь было бы вернее говорить о жанре условно-“символического” (от “символика”, а не от “символизм”!) рассказа в рамках реализма: герои ранних произведений М. Горького всегда, так или иначе, порождены средой, определенным образом жизни, хотя сама эта среда подчас условно-героична» [10, 282] (курсив мой. — А. В.).

Как цыганская вольность, будучи, по сути, эфемерным восприятием жизни и мироощущения цыган представителями других национальностей, стала символом естественной, полной и яркой жизни, так и образ цыганки, существуя несколько веков и наследуя качества таких романтических героинь, как Земфира А. С. Пушкина и Кармен П. Мериме, и найдя свое воплощение в образе Радды, превратился в символ гордого свободолюбия, страстности, естественности, неординарности личности, ее силы и истинной красоты — в символ романтической мечты о вечной и абсолютной свободе человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакленд Р. Цыгане. Тайны жизни и традиции. М.: Фаир-Пресс, 2003.
2. Берг Л. С. Население Бессарабии. Этнографический состав и численность. Пг., 1923. С. 6–40.
3. Бессарабия. Графический, исторический, статистический, экономический, этнографический, литературный и справочный сборник / под ред. П. А. Крушеван. М.: Изд. газеты «Бессарабец», 1903.
4. Бессонов Н., Деметер Н. История цыган. Новый взгляд. Воронеж: Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 2000.
5. Горький М. Автобиография // Русская литература XX века. Т. 1. М.: Издательство «Мир», 1914.
6. Горький М. Макар Чудра // Макар Чудра и другие рассказы. М.: Издательство «Детская литература», 1971. С. 31–43.
7. Горький М. Старуха Изергиль. М.: Издательство «Эксмо», 2014.
8. Груздев И. Горький. Биография. М.; Л.: Гослитиздат, 1946.
9. Защук А. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Бессарабская область. Т. 3, ч. 1.— СПб., 1862.
10. Лотман Ю. М. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Избр. статьи. Т. 3. С. 246–293; Впервые Блоковский сборник. Вып. 1. Тарту, 1964. С. 98–156.
11. М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи, высказывания. М.: ГИХЛ, 1951.

12. Мурьянов М. Ф. Пушкин и цыгане // Пушкин и Германия. М., 1999. С. 399–415.

13. Пушкин А. С. Цыганы // Сочинения в 3-х т. Т. 2. М.: «Художественная литература», 1986.

REFERENCES

1. Baklend R. Tsygane. Tainy zhizni i traditsii Gypsies. Secrets of life and tradition [Gypsies. Secrets of life and tradition]. Moscow: Fair-Press, 2003. (In Russian)
2. Berg L. S. Naselenie Bessarabii. Etnograficheskii sostav i chislennost' [The Population Of Bessarabia. Ethnographic composition and number]. Petrograd, 1923, pp. 6–40. (In Russian)
3. Bessarabiya. Graficheskii, istoricheskii, statisticheskii, ekonomicheskii, etnograficheskii, literaturnyi i spravochnyi sbornik [Bessarabia. Graphic, historical, statistical, economic, ethnographic, literary and reference collection]. Moscow: Publisher of the newspaper «Bessarabets», 1903. (In Russian)
4. Bessonov N., Demeter N. Istoriya tsygan. Novyi vzglyad [The history of the Gypsies. New look]. Voronezh: N.N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnography and Anthropology, 2000. (In Russian)
5. Gor'kii M. Autobiography. *Russkaya literatura XX veka* [20th century Russian literature]. Moscow: Publishing «Mir», 1914, vol.1. (In Russian)
6. Gor'kii M. Makar Chudra. *Makar Chudra i drugie rasskazy* [Makar Chudra and other stories]. Moscow, 1971, pp. 31–43. (In Russian)
7. Gor'kii M. Starukha Izergil' [Old Woman Izergil]. Moscow: Eksmo, 2014. (In Russian)
8. Gruzdev I. Gor'kii. Biografiya [Gorky. Biography]. Moscow; Leningrad, 1946. (In Russian)
9. Zashchuk A. Materialy dlya geografii i statistiki Rossii, sobrannye ofitserami general'nogo shtaba. Bessarabskaya oblast' [Materials for geography and statistics of Russia, collected by officers of the General staff. The Bessarabian region]. St. Petersburg, 1862, vol. 3, part 1. (In Russian)
10. Lotman Yu. M. «Man of nature» in the Russian literature of the XIX century and the «Gypsy theme» at the Block. *Izbr. stat'i* [Selected articles]. V. 3, pp. 246–293; *First Blokovskii sbornik* [The Blok collection]. Tartu, 1964, issue 1, pp. 98–156. (In Russian)
11. M. Gor'kii i A. Chekhov. Perepiska. Stat'i vy-skazyvaniya. [M. Gorky and A. Chekhov. Correspondence. Articles and statements]. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1951. (In Russian)
12. Mur'yanov M. F. Pushkin and Gypsies. *Pushkin i Germaniya* [Pushkin and Germany]. Moscow, 1999, pp. 399–415. (In Russian)
13. Pushkin A. S. Tsygany [Gypsies]. *Sochineniya: v 3 t.* [Essays: in 3 vol.]. Moscow: «Khudozhestvennaya literatura», 1986, vol. 2. (In Russian)

Н. Л. Сокольвяк

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИНТОНАЦИЙ В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

(на примере сочинений Ю. Фалика,
Р. Леденёва, С. Слонимского)

Квартет — живой инструмент.
Это источник и полигон для раз-
работки новых идей и техниче-
ских решений...

Юрий Фалик

В отечественном музыкальном искусстве струнный квартет занимает прочные позиции как в области композиторского творчества, так и в исполнительском искусстве, находясь в числе наиболее востребованных и жизнеспособных жанров. Однако его развитие до сих пор мало изучено. Большинство сочинений последних десятилетий редко исполняются, а потому практически неизвестны широкой слушательской аудитории и музыковедам. Между тем это массивный пласт музыки, отражающий характерные тенденции эпохи, оригинальные художественные идеи в различных стилевых направлениях, поиски и эксперименты в области исполнительских средств выразительности и инструментальной техники. В ряду квартетных циклов современных отечественных композиторов особого внимания заслуживают опыты, содержащие самобытное и многогранное претворение фольклора — его образов, жанров, особенностей интонирования.

Появление в творчестве современных отечественных авторов квартетов в русле фольклорной тематики не случайно. Во-первых, речь идет о продолжении той линии жанра, которая была начата западноевропейскими и русскими композиторами в XIX — первой по-

ловине XX столетия¹. Во-вторых, исторический путь исполнительства на струнно-смычковых инструментах еще у его истоков был связан с фольклорными традициями². И, наконец, самой природе струнных инструментов, органично сочетающих инструментальное и вокальное начала, свойственны широкий спектр звуковых красок и значительный интонационно-выразительный потенциал. Разнообразие средств художественной выразительности смычкового ансамбля открывает перед композиторами широкие звукотворческие перспективы: от имитации звучания различных народных инструментов, колокольных перезвонов и наигрышей, до передачи типичных интонаций ряда фольклорных жанров — кличей, плачей и колыбельных.

Так, глубоко русским по содержанию и форме является квартетное творчество Юрия Фалика — петербургского композитора, дирижера,

¹ В качестве показательного примера классической квартетной литературы XIX века приведем цикл «Русских квартетов» (соч. 59) Л. Бетховена и Анданте из Первого квартета П. Чайковского. Среди струнных квартетов первой половины XX века — сочинения А. Глазунова и Н. Мяковского, а также композиторов республик бывшего СССР: А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, С. Цинцадзе и др.

² По свидетельству крупных отечественных исследователей (И. Ямпольский, Л. Гинзбург, В. Григорьев) струнно-смычковые инструменты рассматривались в России как профессиональный инструмент еще с конца XV века; в славянских странах без скрипки не обошлось ни одно жизненно значимое событие.

виолончелиста. Национальное начало проявляется у него прежде всего в общем тоне музыкального высказывания: эпически неспешном и, одновременно, полном внутренней экспрессии. Будучи композитором и исполнителем-виолончелистом, Фалик в своих квартетах предстает глубоким и чутким знатоком художественно-выразительных возможностей смычковых инструментов с их многоликой тембровой палитрой, многообразием способов звукоизвлечения и приемов игры. Средствами струнного ансамбля он органично воплощает образы русской природы, сочетая их с эпизодами хорального склада и мелодическими линиями, интонационно близкими древнерусским знаменным распевам. Это особенно ярко проявилось в Седьмом и Восьмом квартетах – поздних работах композитора в данном жанре. В интервью Ю. Фалик признавался: «В моих сочинениях последних лет возникает своеобразная диффузия, взаимозаменяемость фактуры: инструментальная превращается в хоровую и наоборот; этот интуитивно найденный путь становится для меня более плодотворным» [7, 100]. И действительно, Восьмой квартет начинается постепенно восходящими протяжными линиями в каноническом изложении и неторопливом характере древнерусского распева. Образ внутреннего покоя и чистоты подчеркнут тонкой нюансировкой (авторская ремарка *non vibrato*).

Нотный пример 1
Ю. Фалик. Струнный квартет № 8
I часть

Интонации народных кличей привносятся в музыку с появлением контрастного мотива, построенного на терцовых и кварто-квинтовых интервалах, которые в партии первой скрипки звучат *marcato* флажолетами в самом высоком регистре, а затем у второй скрипки и виолончели. Звучание флажолетов (натуральных и искусственных) становится в квартетах Фалика весьма характерным

выразительным средством. Их неокрашенный вибрато «белый» тембр служит созданию пасторальных образов и способствует имитации звучания народных духовых инструментов.

Нотный пример 2
Ю. Фалик. Струнный квартет № 8
I часть

Мотивы, близкие русским плачам и колыбельным, легли в основу начальной темы *Postludio II* Седьмого квартета. Мелодия, состоящая из малых терций и нисходящих секунд, получает здесь своеобразную тембровую окраску путем звучания октавного унисона первой скрипки и альтя.

Нотный пример 3
Ю. Фалик. Струнный квартет № 7
Postludio II

Другим примером претворения фольклорных интонаций в квартетном сочинении являются пять пьес для струнного квартета «Попевки» Романа Леденева, созданные в 1968 году. Данный цикл миниатюр выстроен по принципу быстрой смены контрастных настроений и, по словам самого автора, имеет программу: «Это несколько картинок отдаленной уже от нас временем жизни с лирическим монологом, крутя-

щимся веретеном, сценкой-диалогом двух женщин-крестьянок: молодая жалуется на свою судьбу, старшая ее успокаивает, взрыв отчаяния сменяется грустным затиханием» [6, 79].

В «Попевках» фольклорное начало заключено в самой природе тематизма, берущего истоки от русской народной музыки. Главные темы пьес построены на кварто-квинтовых интонациях с множеством опеваний и украшений (трелей, форшлагов). Они развиваются путем вариативного развертывания отдельных мотивных звеньев, которые передаются от одного инструмента к другому, складываясь в единую мелодическую цепочку. Длительные монологи инструментов ансамбля чередуются с диалогами-дуэтами, что, наряду с элементами импровизационности, выраженными множеством авторских агогических отклонений и частой сменой размера, придают сочинению для квартета черты театральности, свойственные фольклорной традиции.

Нотный пример 4
Р. Леденев. «Попевки» для струнного квартета
I часть

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 1-7. The score is in 3/4 time, marked Moderato. It includes dynamics like *con sord*, *poco accel*, *a tempo*, and phrasing like *Cantabile, molto rubato*.

Нотный пример 4 а
Р. Леденев. «Попевки» для струнного квартета
I часть

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 17-24. The score is in 4/4 time. It includes dynamics like *con sord*, *poco accel*, *rit*, and phrasing like *a tempo*, *mf*.

В создании театрализованного инструментального действия важное место принадлежит тембровой составляющей. С одной стороны, автор персонифицирует тембры отдельных инструментов квартета, закрепляя за ними индивидуальные музыкальные образы. Так, звучание виолончели ассоциируется с голосом взрослой женщины, а скрипки — с говором молодой. Вместе с тем тембровые краски играют значительную роль в общей драматургии сочинения. С другой стороны, тембр струнных органично используется для передачи тончайших оттенков интонационной выразительности различных жанров фольклора. Например, элементы фольклорных инструментальных наигрышей и плясок присутствуют во Второй и Пятой пьесах, где атмосфера народного праздника с характерными перезвонами и переключками воссоздана посредством сочетания игры *arco* и *pizzicato* с применением «гудящих» открытых струн.

Нотный пример 5
Р. Леденев. «Попевки» для струнного квартета
II часть

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 54-56. The score is in 3/4 time, marked Allegretto scherzando. It includes dynamics like *senza sord*, *mf*, *p*, and phrasing like *pizz*, *arco*, *mf espress*, *pizz*, *mf dim*.

Фольклорный колорит квартетному звучанию придают и восходящие *glissando* с акцентом на верхнем звуке, а также форшлагы, *pizzicato* басовых струн в партии виолончели, исполняемые, согласно просьбе автора, «с треском».

Для воплощения оригинальных звуковых эффектов автор вводит не только различные приемы звукоизвлечения (*pizzicato*, *sul tasto*, *con sordino*, флажолеты, арпеджированные аккорды), но и внезапные контрастные сопоставления штрихов (*son file* и *marcato*, *legato* и *tremolo*).

В один год с «Попевками» Романа Леденева появились «Антифоны» для струнного квар-

Нотный пример 6
Р. Леденев. «Попевки» для струнного квартета
V часть

тета Сергея Слонимского — произведение, не имеющее аналогов, уникальное в своем роде. Это некое инструментально-театральное действо, рассчитанное на идеальный по акустике зал, сверхтонкое исполнительское интонирование, и фантазийное восприятие слушателей. Автор полностью исключает одну из констант смычкового квартета — традиционную рассадку его участников. Исполнители постоянно перемещаются (в основном во время своих пауз) по сцене и залу, играя по партитуре, фрагменты которой раскладываются в соответствующих местах. Таким путем воплощается основной замысел сочинения — сопоставление музыкального звучания во времени и пространстве.

В «Антифонах» изобразительность сочетается с «инструментальной вокальностью», когда тембр инструментов квартета максимально сближен с человеческим голосом. Короткие тематические обороты-попевки плавно преобразуются в новые интонации, выступая во множестве вариантов. Последовательное возрастание ладового напряжения при сочетании чистых, диатонических интервалов с хроматически обостренными сообщает мелодии утонченную рельефность и напряженную выразительность. Основные интонации сочинения звучат в партии виолончели, которой в пьесе поручена лидирующая роль. Этот инструмент составляет некое звуковое ядро тембровой сферы произведения, что проявляется в синтезе визуального и акустического компонентов музыкальной драматургии: виолончелист играет свою партию, сидя в центре сцены, в то время как остальные исполнители постоянно передвигаются. Виолончель имеет, как отмечал автор — «один из самых богатых среди струнных инструментальных тембров, в частности, с точки зрения современного композитора» [9, 113].

Слонимский впервые в квартете применяет нетемперированный строй и свободную ритмику, присущие архаичным слоям фольклора. Четвертитоновые интервалы, «квантовая» ритмика

Нотный пример 7
С. Слонимский «Антифоны»

(термин С. Слонимского)³, отсутствие размера и тактовых черт, привычных в академической музыке, а также изменение традиционной нотации являются авангардными для смычкового ансамбля элементами авторского письма.

Своего рода феноменом в данном в жанре становится и расширение исполнительских функций. Темп, громкостная динамика и штрихи, по указанию композитора, устанавливаются самими исполнителями, исходя из характера, фактуры соответствующих фрагментов пьесы, а также исполнительского замысла. Именно исполнителям отводится первостепенная роль в организации ритмической составляющей «Антифонов», где основные длительности и паузы носят относительный, импровизационный характер и в тексте выписаны оригинальными графическими обозначениями. Их расшифровка, наряду с трактовкой целого ряда неспецифических приемов звукоизвлечения на смычковых инструментах (тремоло на подставке, за подставкой, на подгрифнике, удары винтом смычка), дана Слонимским в своеобразно-индивидуальном музыкальном словаре пьесы.

«Антифоны» С. Слонимского, к сожалению, остаются в числе сочинений для струнного квартета, редко звучащих на современной концертной эстраде, поскольку требуют от исполнителей не только высочайшей степени тех-

³ По словам С. Слонимского: «Это длительности относительной, а не абсолютной, не кратной, не мензуральной соотносимости, импровизационно реализуемые исполнителем каждой партии по принципу «чуть-чуть» (чуть быстрее, чуть медленнее), что уместно и в певучей, и в пассажной фактуре» [10, 9].

Нотный пример 8
С. Слонимский «Антифоны»

¹ В течение 10-ти секунд V-но II и V-целло играют произвольные диссонансные аккорды *pizz.* на трех струнах, с меняющимися тонами, в быстром темпе, в произвольном неравном ритме, иногда с короткими паузами. При этом скрипка берет аккорды снизу вверх, а виолончелист — сверху вниз. Ритмическое соответствие аккордов между V-но II и V-целло не обязательно.

For 10 seconds Violino II and V-cello play freely dissonant pizzicato chords on three strings with alternating tones, in fast tempo and free uneven rhythm, now and then with small pauses. During this the violinist takes chords from the top, while the cellist — from the bottom. It is not necessary to have rhythmic conformity of the chords between V-no II and V-cello.

² Начиная с цифры 68 все исполнители могут играть сидя.
From number 68 all performers may play seated.

нического владения инструментом и навыками квартетного исполнительства, но и достаточной зрелости художественного мастерства в целом.

В заключение отметим, что отражение темы фольклора в квартетном творчестве современных отечественных композиторов отнюдь не ограничено поздними квартетами Ю. Фалика, «Попевками» Р. Леденева и «Антифонами» С. Слонимского. Однако представленные опыты весьма убедительно свидетельствуют не только о многообразии авторских концепций и способов претворения фольклорных интонаций средствами смычкового квартета, но и об открытости данного жанра новейшим исканиям в области композиторского творчества, его богатейших возможностей инструментальной и образно художественной выразительности. Несмотря на то что идея создания квартетных сочинений в фольклорном ключе зачастую реализуется с использованием новейших приемов техники письма, композиторы все же остаются в рамках традиционной трактовки жанра смычкового квартета как выразителя тончайших оттенков человеческих эмоций и переживаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлинский В. Лучшая музыка написана для квартета / В. Берлинский // Музыкальное обозрение. 2000. № 1. С. 7.
2. Берляничик М. К проблеме интерпретации музыкального произведения (некоторые методологические соображения) / М. Берляничик // Художественное образование и наука. 2017. № 4 (13). С. 144–148.
3. Волков К. Фольклор и современное композиторское искусство // Советская музыка. 1982. № 11. С. 25–33.

4. Гинзбург Л. История скрипичного искусства / Л. Гинзбург, В. Григорьев. М.: Музыка, 1990. Т. 1. 285 с.

5. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. Л.; М., 1978. 176 с.

6. Леденев Р. Со своей колокольни. Черные тетради / Р. Леденев. М.: Композитор, 2010. 264 с.

7. Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / Союз Композиторов Санкт-Петербурга; сост. и отв. ред. А. В. Епишин. СПб.: Композитор, 2012. Ч.1: Интервью с композиторами. 112 с.

8. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: Монография / М. Рыцарева. Л.: Советский композитор, 1991. 256 с.

9. Сергей Слонимский собеседник / ред.-сост. Е.Б. Долинская. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2015. 196 с.

10. Слонимский С. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки / С. Слонимский. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.

11. Фалик Ю. Метаморфозы. Автор литературной версии В. Фиалковский / Ю. Фалик. СПб.: Композитор, 2012. 368 с.

12. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: очерки и материалы / И. Ямпольский. М.; Л., 1951. Вып. 1. 516 с.

REFERENCES

1. Berlinskij V. The best music written for the quartet. *Muzykal'noe obozrenie [Musical Review]*, 2000, no 1, p. 7. (In Russian)
2. Berljanchik M. To the problem of interpretation of a musical work (some methodological considerations). *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]*, 2017, no 4 (13), pp. 144–148. (In Russian)
3. Volkov K. Folklore and Contemporary Composer's Art. *Sovetskaja muzyka [Soviet Music]*, 1982, no 11, pp. 25–33. (In Russian)
4. Ginzburg L. Istorija skripichnogo iskusstva [History of violin art]. Moscow: Music, 1990, vol. 1. 285 p. (In Russian)
5. Zemcovskij I. Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie jetjudy [Folklore and composer. Theoretical Studies]. Leningrad, Moscow, 1978. 176 p. (In Russian)
6. Ledenjev R. So svoej kolokol'ni. Chjornye tetrad [From his bell tower. Black notebooks]. Moscow: Composer, 2010. 264 p. (In Russian)
7. Muzykal'nyj mir v novom tysjacheletii: vzgljad iz Sankt-Peterburga [The musical world in the new millennium: a view from St. Petersburg]. Sankt-Peterburg: Composer, 2012, part 1: Interviews with composers. 112 p. (In Russian)

8. Rycareva M. Kompozitor Sergej Slonimskij [Composer Sergei Slonimsky]. Leningrad : Soviet Composer, 1991. 256 p. (In Russian)

9. Sergej Slonimskij sobesednik [Sergey Slonimsky the interlocutor]. Sankt-Peterburg: Composer, 2015. 196 p. (In Russian)

10. Ionimskij S. Razdum'ja o tret'em avangarde i putjah sovremennoj muzyki [Meditation on the third

avant-garde and the ways of modern music]. Sankt-Peterburg : Composer, 2014. 16 p. (In Russian)

11. Falik Ju. Metamorfozy [Metamorphoses]. Sankt-Peterburg : Composer, 2012. 368 p. (In Russian)

12. Jampol'skij I. Russkoe skripichnoe iskusstvo: ocherki i materialy [Russian violin art: essays and materials]. Moscow; Leningrad, 1951, issue 1. 516 p. (In Russian)

М. Ц. Гончикова

ИЗ ИСТОРИИ БУРЯТСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Одной из важнейших задач культурной политики в условиях мировой глобализации является сохранение и распространение культурного наследия. Осмысление собственных национальных традиций помогает современному человеку понять свое место в историко-культурном пространстве, сохранить ценности и достижения собственной культуры, не утратить свою национальную идентичность при одновременной интеграции отечественной культуры в мировой культурный процесс.

Музыкальные инструменты бурят, являясь важной составной частью культурного наследия народа, тесно и напрямую связаны с историей, хозяйственным укладом, различными сторонами жизнедеятельности, традициями этноса. Поскольку на протяжении многих столетий бурятские племена жили и развивались в окружении разных народов, материальная и духовная культура бурят имеет много общего с культурой монголов, калмыков, а также тюркских народов Сибири. Но, к сожалению, на сегодня происхождение и бытование народных музыкальных инструментов бурят остаются малоизученными.

Вопросы истории бурятских музыкальных инструментов отражены в работах Ю. Банеева, М. Ц. Гончиковой, Л. Д. Дашиевой, А. Г. Демина, Д. С. Дугарова, В. В. Китова, А. М. Позднеева, Б. Ф. Смирнова и др.

По мнению Д. С. Дугарова, «самые ранние зачатки народного художественного творчества у племен байкальской Сибири зародились еще в древнекаменном веке у палеолитических охотников и рыболовов Прибайкалья

и Приангарья. Таковыми являются миниатюрные скульптуры из палеолитических стоянок Мальты и Бурети на реке Ангара, многочисленные наскальные писаницы и другие археологические памятники. А в новокаменном веке здесь уже играли на костяных, деревянных, ударных инструментах и различных дудках из зонтичных растений» [4, 18].

В современном искусствоведении существуют различные подходы к систематизации народных инструментов. В качестве базовой получила признание классификация инструментов, в которой определяющими являются два признака: источник звука и способ или механизм его извлечения. Согласно этой системе, бурятские народные инструменты классифицированы в две группы — духовые и струнные. Следует отметить, что для инструментального музицирования у бурят было характерно традиционно сольное исполнительство. В народной практике отсутствовали ансамбли инструментов.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Одним из наиболее древних музыкальных инструментов бурят является суур. *Суур* — это деревянный духовой инструмент типа продольной свистковой флейты с четырьмя игровыми отверстиями, которые изготавливали из дерева (сосны и ольхи).

Лимба (лимбэ) — деревянные, чаще бамбуковый духовой инструмент, род поперечной флейты. В практике встречаются инструменты, изготовленные в советское время из медных,

алюминиевых и эбонитовых трубок. Инструмент имеет шесть игровых отверстий, одно тембровое (заклеенное тонкой бумагой) и два подстроечных в нижней части инструмента. По мнению Д. С. Дугарова, «бамбуковые лимбы были привнесены в Забайкалье из северного Китая в V–VI веках древними уйгурами, а затем позднее поступали к нам через монголов и китайско-монгольских купцов» [4, 11].

Бишхур — деревянно-духовой язычковый инструмент, по типу и характеру звучания близкий английскому рожку (разновидность гобоя). Инструмент состоит из конического или цилиндрического деревянного корпуса, скрепленного металлическими кольцами с несколькими (4–7) пальцевыми отверстиями и раструбом, украшенным накладным чеканным орнаментом из меди. Бишхур — единственный инструмент дацанского оркестра, способный интонировать мелодии в пределах пяти звуков ангемитонной гаммы.

Гандан — медно-духовой инструмент, иначе называемый еще труба дракона. На торцах трубки вырезана голова дракона с раскрытым ртом. Инструмент имеет семь отверстий.

Ганлин — духовой музыкальный инструмент. В буддийских ритуалах чод (бурят. жод) используется ганлин, изготовленный из берцовой кости человека, концы инструмента отделаны серебром. Для его изготовления берцовая кость отсекается приблизительно в 30 сантиметрах от коленного сустава. На шишковидных концах коленного сустава проделываются два отверстия — двойной раструб, а с противоположной стороны делается узкий конус для губ.

В ритуалах чод, методы которого рассчитаны на созерцание в полном одиночестве, звуками ганлина призывают гневных существ из тонких миров с последующим усмирением последних. Это ритуал из древних буддийских традиций [3, 51], но в отличие от других он не вошел в практику монастыря.

Дун бурэ или дунгар бурэ (тибет. дун — в переводе раковина, дунгар — белая раковина, бурэ — труба, трубка). Инструмент представляет собой морскую раковину, из которой извлекается звук.

Ухэр бурэ (в переводе с бурятского означает бык труба) — большой медный духовой инструмент, который способен издавать исключительно громкие звуки. Считается, что он предназначен для подражания реву слона или быка и представляет собой коническую трубу длиной до трех метров и весом свыше 10 килограммов. Не имеет пальцевых отверстий. Корпус состоит из нескольких колен, которые

вытягиваются во время игры, а для хранения вкладываются одно в другое.

Бурэ — большая медная труба, но меньше размером ухэр бурэ. Бурэ и ухэр бурэ могут издавать всего два-три звука сигнального значения.

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Хуур — это обозначение одно- или двухструнного смычкового музыкального инструмента, широко распространенного среди кочевых монголоязычных народов. Он имел деревянный корпус, чаще трапециевидной формы. Многие исследователи отмечают, что слово «хуур» у скотоводов-кочевников обозначало музыкальный инструмент. Именно хуур из всех традиционных музыкальных инструментов является наиболее распространенным и почитаемым кочевниками. Недаром о его происхождении в народе сложено множество легенд и сказок.

В зависимости от основного рода занятий населения того или иного района и, соответственно, материала, из которого изготавливался хуур, существовало несколько его разновидностей: бортогон хуур (изготовленный из деревянного ведра, бадьи), сууха хуур (из мочевого пузыря), шанаган хуур (из ковша, поварёшки), хилгааһан хуур («волосной» хуур), морин хуур (морин — бурятск. конь; на головке инструмента изображена голова коня) и др.

Одной из разновидностей струнных смычковых инструментов является *хучир*. Хучир — инструмент китайско-монгольского происхождения. У него четыре струны, причем попарных. По словам Ю. А. Банеева, существует две «разновидности инструмента: сопранового и тенорового диапазона» [1, 24]. Что касается происхождения самого инструмента, то вопрос остается открытым. В данном случае автор поддерживает мнение А. Г. Демина «об изначально монгольских корнях и хура (моринхура) и хучира» [2, 17]. Тем более что в Китае хучир считается заимствованным инструментом у «северных варваров», то есть у монголов.

Модификация современного *хура* и *чанзы* связана с созданием оркестра бурятских национальных инструментов к проведению первой декады бурят-монгольского искусства в Москве в 1940 году. Для организации оркестра в конце 1930-х годов был приглашен И. Л. Рык, уже имевший опыт работы с казахским оркестром национальных инструментов. Им была создана партитура для оркестра бурятских инструментов, схема расположения оркестра с учетом симфонического оркестра

и особенностей звучания национальных инструментов. Также была проведена огромная работа по сбору, изучению и усовершенствованию национальных музыкальных инструментов. В результате хур и чанза приобрели иную форму и звучание. Современный хур имеет четыре струны, строй — квинтовый. В технике игры на хуре используются скрипичные приемы игры и, соответственно, терминология, поскольку техника игры опирается на традиционную скрипичную школу. Сегодня существует несколько оркестровых разновидностей хура — сопрано, альт, тенор, бас.

Чанза (бурятск. шаанза) — бурятский струнный плектронный музыкальный инструмент, имеет монгольское происхождение. В Бурятию шаанз (монгольское название инструмента) был привезен из Монголии в конце 1930-х годов. Его древнее название «шудрага» в переводе означает ударять, скрести. Поскольку на шаанзе три струны, китайцы называли его саньсянь, что означает трехструнка. Со временем, отбросив «сянь», его стали называть саньцзы, что значит — струнный, имеющий струны. От этого слова произошло монгольское название шаанз, которое в свою очередь в Бурятии получило название чанза.

Усовершенствованная модель имеет цилиндрический корпус. Мембрана изготавливается из змеиной кожи или из шкуры козы. На чанзе натянуты четыре металлические струны, строй — квинтовый. Существует несколько оркестровых разновидностей этого инструмента: прима, альт, тенор, бас и контрабас.

Из состава оркестра бурятских народных инструментов своим ярким и звонким звучанием выделяется *иочин*, который получил особую популярность в Бурятии. Иочин — многострунный ударный инструмент трапециевидной формы, распространен среди народов Центральной Азии, аналог цимбалы (в Восточной Европе). Звукоизвлечение осуществляется с помощью двух деревянных, чаще всего бамбуковых палочек.

Ятага — струнный щипковый инструмент китайского происхождения. Происходит от монгольского слова «ятыган», что означает лежачий и характеризует положение инструмента во время игры. Звук извлекается с помощью защипывания струн пальцами правой руки. Аналогами ятаги являются «малайзийский кереб, китайский цинь, гучжене, вьетнамский транх, японское кото, корейский каякагым» [6].

Помимо перечисленных инструментов имеются такие инструменты как *аман хуур* («губной варган») и *хэсэ* (бубен), которые явля-

лись неизменной принадлежностью бурятских шаманов.

ВЛИЯНИЕ БУДДИЗМА НА КУЛЬТУРУ БУРЯТ

На развитие традиционной культуры бурят огромное влияние оказал буддизм, особенно плодотворным было его воздействие на формирование и развитие философской мысли, морали, медицины, литературы и искусства.

Использование музыкальных инструментов в культовой практике является характерной чертой буддизма. В регионах распространения буддизм — не просто религиозное учение; по сути он играет важнейшую роль в социокультурной и общественно-политической жизни.

С началом распространения учения в Байкальском регионе также распространяется и своеобразный тип оркестра — ламаистский или дацанский (дацан — бурятский, дасан — буддийский храм, где проводятся богослужения, и весь храмовый комплекс вместе с жилищами лам).

В конце XIX века известный исследователь-монголовед А. М. Позднеев в своей работе «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии» подробно описал музыкальные инструменты [5]. Согласно его классификации буддийских музыкальных инструментов, дацанский оркестр состоит из нескольких категорий.

Итак, к категории *потрясаемых* относятся описанные ниже инструменты.

Хонхо — это небольшой колокольчик с ручкой, увенчанной вачиром с изображением богини Дара-эхэ. Вачир и хонхо в ритуальной практике используются всегда вместе и символизируют женское и мужское начало. Вачир или ваджра (бурят. ошор, доржо) — род небольшого скипетра, в переводе с санскритского означает алмаз, алмазоподобный и символизирует прочность, крепость и силу. Изготавливается из желтой меди или белого серебра. В ритуалах хонхо держат в левой руке, а вачир — в правой.

Дамари (или дамару) — это небольшой барабанчик, состоящий из двусторонних полусферических полостей, изготовленных из дерева или черепной кости и обтянутых кожей (человеческой, животной, змеиной). Он происходит от индийского прототипа также называемого дамару. К поясу, скрепляющему полости, привязаны два ударника, которые при встряхивании ударяют по мембране, издавая дробный звук. Ударники обычно имеют овальную форму длиной один сантиметр и изготавливаются из прессованной ткани или кожи. Встречаются два вида дамари: круглый — для ежедневной

службы и овальный — применяется во время службы Дуйнхор.

При общих чертах дамари различаются по величине и оформлению. Некоторые инструменты раскрашены, разрисованы, другие украшены орнаментом из серебра и драгоценными камнями.

Дамари в ритуалах служит символом для достижения единой структуры Вселенной с точки зрения буддийской философии и созерцательной практики. Используется в ритуале чод (бурят. жод) и других ритуалах тибетского буддизма. Во время ритуала дамари держат в правой руке, а большие по размеру — обеими руками.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Рассмотрим инструменты из разряда *ударных*.

Хэнгэрэг — барабан с деревянным корпусом, натянутый кожей лошади. Большие барабаны подвешиваются в прямоугольных деревянных рамках, диаметр которых может превышать человеческий рост. Чаще встречается хэнгэрэг меньших размеров, который укрепляется на подставке. Звуки извлекаются ударами особой изогнутой палочкой — дохиюур.

Дударма (бурят. дуударма) — особого рода музыкальный прибор, состоящий из четырехугольной деревянной рамки с рукояткой внизу для держания. Рамка разделяется перегородками на 9–12 квадратиков, в каждом из которых помещается по одной медной тарелочке, обычно с добавлением серебра. Тарелочки имеют различную высоту звучания. Звук извлекается небольшим молоточком из твердого дерева, обтянутым кожей, или металлической палочкой и отличается мелодичностью, своеобразным тембром.

Дынчиг (бурят. дэншиг) — две металлические тарелочки, которые при ударе друг о друга издают мелодичный звон, похожий на звучание колокольчиков, но более мягкий.

Цан (бурят. сан) — пара медных тарелок с головками посередине; головки служат вместо рукоятки. Музыкант, держа за них, ударяет одной тарелочкой о другую. На одной тарелке, которую держат в правой руке (сверху), на внутренней стороне изображен хорло (колесо учения), а на другой (снизу) — лотос как символ чистоты. Они изготавливаются из сплава, состоящего из чугуна, меди и серебра.

Цэлынн (бурят. сэлынн) — по форме подобен цану, но меньше размером.

Вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы: музыкальный инструмента-

рий бурят очень разнообразен и имеет древнее происхождение; появление современных хура и чанзы и их оркестровых разновидностей связано с организацией оркестра бурятских народных инструментов в конце 1930-х годов; состав музыкальных инструментов состоит из нескольких категорий; музыкальные инструменты, являясь обязательным элементом буддийской атрибутики, имеют большое значение в системе культовой музыки в дацане и используются в различных ритуальных обрядах; на развитие инструментального фольклора бурят повлияли культурные контакты и связи с другими народами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Банеев Ю. А. Современные бурятские народные музыкальные инструменты : учебное пособие. Улан-Удэ, 1993. 71 с.
2. Демин А. Г. Монгольские смычковые инструменты, их роль и место культуре народов Центральной и Восточной Азии : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук : 07.00.07. Улан-Удэ, 2000. 20 с.
3. Дорже Г. Дамару тайного ритуала чод (исследования в области символики музыкальных инструментов) / Г. Дорже, Т. Эллингстон ; пер. с англ. М. Савчука // Гаруда. 1996. № 1. С. 51–55.
4. Дугаров Д. С. Традиционные народные инструменты бурят // Традиции и современность в народной музыке Евразии : материалы научной конференции Международного фестиваля «Звуки Евразии» / сост. и науч. ред. В. В. Китов. Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 2006. С. 9–18.
5. Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи отношениями сего последнего к народу / А. М. Позднеев ; изд. репринтное. Элиста : Калмыцкое книжное издательство, 1993. 496 с.
6. Стоевезандт И. Многострунные безгрифные инструменты Азии / пер. в англ. Д. Огибалиной // Гусли. 2007. № 3. С. 36–39.

REFERENCES

1. Buneev Yu. Sovremennye buryatskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Modern Buryat folk instruments]. Ulan-Ude, 1993. 71 p. (In Russian)
2. Demin A. G. Mongol'skie smychkovye instrumenty, ikh rol' i mesto kul'ture narodov Tsentral'noi i Vostochnoi Azii [The Mongol bow instruments, their role and place of the culture of the peoples of Central and Eastern Asia]: the dissertation on competition of a scientific degree of candidate of historical Sciences. Ulan-Ude, 2000. 20 p. (In Russian)

3. Dorzhe G., Ellingston T. Damaru secret ritual of the chod festival (research in the field of symbols of musical instruments). *Garuda*, 1996, no. 1, pp. 51–55. (In Russian)

4. Dugarov, D. S. Traditional folk instruments the Buryat. *Traditsii i sovremennost' v narodnoi muzyke Evrazii : materialy nauchnoi konferentsii Mezhdunarodnogo festivalya «Zvuki Evrazii»* [Traditions and modernity in folk music of Eurasia: materials of the scientific conference of the International Festival «Sounds of Eurasia»]. Ulan-Ude, 2006, pp. 9–18. (In Russian)

5. Pozdneev A. M. Ocherki byta buddiiskikh monastyrei i buddiiskogo dukhovenstva v Mongolii v svyazi otnosheniyami sego poslednego k narodu [Sketches of life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia in connection with the relations of this latter to the people]. Elista : Kalmyk Book Publishing House, 1993. 496 p. (In Russian)

6. Stoevezandt I. Non fingertips many-stringed Asian instruments. *Gusli*, 2007, no. 3, pp. 36–39. (In Russian)

Т. И. Калужникова

«ВИСИМСКИЕ ПЕСНИ» ВАДИМА БИБЕРГАНА: О РАБОТЕ КОМПОЗИТОРА С ФОЛЬКЛОРНЫМИ ИСТОЧНИКАМИ

Интерес к фольклору у Вадима Бибергана давний и непреходящий. Сюиты для оркестра народных инструментов «Русские потешки» (1969), «Три страдания» для фортепиано в четыре руки (1992), Концерт для гуслей звончатых и народного оркестра (1995), «Веселый торжок» (1998), цикл для сопрано в сопровождении фортепиано «Висимские песни» (1999), «Праздничные звоны» для ансамбля гуслей с оркестром народных инструментов (2002) — этот круг сочинений охватывает более 30 лет творческой жизни известного российского композитора. Парадоксально, что перечисленные опусы при всей своей яркости, интонационном богатстве, остроумии творческих решений (отсюда их большая популярность у слушателей) не получили серьезного анализа в музыковедении.

Еще на стадии первичного слухового ознакомления с данной сферой творчества композитора в его подходе к музыкально-поэтическим текстам устной традиции обнаруживаются два вектора. Один отсылает к игровой, жизнеутверждающей стороне народной смеховой культуры, по своему образному строю и палитре выразительных средств чрезвычайно близкой Бибергану как человеку гармоничному, наделенному блестящим чувством юмора. Второй связан с воплощением сложного душевного мира русской женщины. Таковы «Висимские песни».

По словам Вадима Давидовича, это произведение имеет длительную историю созда-

ния: «Я посмотрел черновик, оказалось, почти 25 лет — с 1975 по 1999 гг. Начало положил “Боля мой” — уральский фольклорный шедевр, поразивший меня еще со времен Льва Львовича [Христиансена]. Музыка на этот текст была написана для кинофильма “Степанова памятка” по Бажову (1976). И только через два года я решился продолжить эту работу — написать вокальный цикл на уральские тексты»¹.

Название сочинения производно от уральского топонима *Висим* — так именуется старинный рабочий поселок в окрестностях Нижнего Тагила. В свое время на горном Урале таких поселков существовало великое множество. Их типичными приметами были река, перегораживавшая ее плотина, пруд, заводской комплекс. И люди, пришедшие на уральские земли из разных уголков России, постепенно привыкавшие к новой родине, но так до конца и не изжившие тоски по своим родным местам. Например, в Висиме, раскинувшемся вокруг одноименного демидовского железодельного завода, по свидетельству его уроженца Д. Н. Мамина-Сибиряка, половину составляли «раскольники-аборигены, одну четверть черниговские хохлы и последнюю четверть туляки» [7, 637], с чем связано разделение поселения на три «конца» — кержацкий, хохлацкий и туляцкий.

¹ Из письма композитора автору статьи от 29 августа 2012 года.

В фольклорном отношении Висим представляет собой одно из многочисленных «песенных гнезд» (выражение Л. Л. Христиансена) Среднего Урала, каждое из которых наряду с общерегиональными чертами обнаруживает определенную локальную специфику. Среди таких «гнезд» Висиму повезло больше других: во-первых, он приобрел известность как родина писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка, во-вторых, местный фольклор получил отражение в двух крупных публикациях [5; 11], благодаря чему появилась возможность использовать устно бытующие висимские музыкально-поэтические тексты в профессиональной творческой практике. Из их числа В. Биберганом заимствованы слова для трех частей (№ 2, 3, 4) цикла², тогда как поэтическую основу его начального номера составили частушки, записанные Л. Л. Христиансеном в Белоярском районе Свердловской области [6, 100]³.

Можно без преувеличения сказать, что «Висимские песни», напоминающие о родном для композитора Урале, — один из лучших его опусов, дающий исследователю возможность для размышлений в разных направлениях. Это и определение места названного произведения в историческом ряду вокальных циклов, посвященных женщине («Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана, «Русская тетрадь» В. Гаврилина, «Горе мое» М. Кесаревой и др.), это и выявление его роли в контексте творчества музыканта, это, наконец, изучение фольклорных основ цикла и способов их включения в авторский дискурс. Рассмотрению последнего вопроса посвящена настоящая статья.

Связи композиторского творчества с фольклором на протяжении более чем двухвекового периода развития светской отечественной музыки постоянно менялись. В наше время с его множественностью точек зрения на мир, отсутствием доминирующих эстетических и ценностных векторов, свободной трактовкой сложившихся музыкальных форм и соединением в едином интонационном пространстве разнородных элементов такому отношению присуща крайняя пестрота [6, 161–162]. Это касается и трактовки фольклорных жанров, суть которой состоит в многообразных способах их видоизменения в авторских опусах. Подтверждением сказанно-

го может служить, в частности, неполный перечень терминов, относящихся к названному феномену: *жанровая трансформация, жанровая модуляция, жанровая многоосновность, жанровая полифония, жанровый сплав (синтез)* и т. п. [3, 51; 12, 413–414; 9, 300 и др.] Не является исключением и исследуемое сочинение Бибергана, где представлены различные приемы жанрового преобразования первоисточников.

В цикле «Висимские песни» четыре части, изображающие сцены из жизни уральской женщины-заводчанки. «Робившая» наравне с мужиками, а в семье терпевшая притеснения и произвол, она удивительным образом сочетала в себе силу, выносливость, способность достойно переносить беды и утраты с душевной чуткостью и глубиной чувств.

Открывается сочинение номером «Боля мой», восходящим к жанру *частушки*. На горнозаводском Урале такие песенки (их местные наименования — «припевки», «наговорки», «частоговорки», «прибалутки», «пригаютки», «повертушки» и т. п.) широко распространены, они бытуют в двух мелодических формах — медленной («растяжной», «пологой», «длинной») и скорой («частой», «короткой», «крутой»). В. Биберган обращается к первой разновидности жанра, называемой во многих регионах России *страданиями*. Поэтическую основу вокальной миниатюры, где развивается мотив любовных переживаний, образуют две строфы с зачином «Боля мой...», взятые из публикации Л. Л. Христиансена [10, 100]. Их ключевые слова: *твоя / замерзла / не греюся / брошена* — определяют драматургию всей части.

В ряду интонационных истоков мелодики страданий обычно называют лирическую песню и причитание. Из первой сферы ею восприняты распевность, умеренный либо медленный темп, иногда многоголосный склад, из второй — нисходящие звуковысотные контуры, сбросы голоса в окончаниях фраз. Как следствие — в мелосе подобного рода ощутима жанровая неоднозначность, причем в разных локальных традициях и даже в разных музыкально-поэтических текстах на первый план могут выходить признаки как одного, так и другого исходного жанра.

Эту неоднозначность, составляющую специфику и одновременно загадку жанра, отмечают многие фольклористы. По мнению И. И. Земцовского, частушка — «это вторичная жизнь целой системы жанров в новых условиях, по новым художественным и коммуникативным законам, в соответствии с новым социально-культурным этапом развития этноса. Новая жизнь потребовала не просто новых песен,

² Они взяты из книги В. П. Кругляшовой [11].

³ Вадим Давидович так комментирует использование белоярских частушек наряду с материалами, бытовавшими в поселке Висим: «Хотя “Боля мой” был записан в Белоярском районе, но так как по стилистике, да, в принципе, и по географии он близок к висимскому региону, то я счел возможным включить его в этот цикл» (из письма композитора автору статьи от 29 августа 2012 года).

а вообще новой системы. Оперативная по отклику на сиюминутность (деревенский анекдот!), мгновенно коммуницирующая (деревенское радио! деревенский телеграф!), бытующая так или иначе во всех половозрастных слоях и группах, во всех былых и нынешних ситуациях и функциях (обряд, труд, досуг), частушка-песня, частушка-пляска, частушка — трудовая припевка, частушка-колыбельная, частушка-плач <...>, частушка-«микробаллада», частушка-анекдот, частушка-письмо, частушка как лирическая или социально обнаруживаемая импровизация (в том числе инструментальная), частушка как своего рода современный эпос традиции (охват всего космоса культуры) <...> оказалась не только новым жанром, не только системообразующим жанром <...>, но целой жанровой системой...» [4, 78]

Хотя Биберган не прибегает к цитированию конкретной народной мелодии, созданная им вокальная партия части «Боля мой» родственна фольклорным частушечным напевам, в частности, уральскому, записанному Христиансеном. Это одна из сквозных тем произведения, связанная с образной сферой *любвных чувств девушки*. Она представляет собой мелодизированный речитатив неширокого диапазона с парным объединением фраз, каждая из которых плавно спускается к нижнему устью. Отмеченные признаки темы, а также замыкание каждого ее проведения возгласом на квинтовом тоне (по окончании первой фразы он интонируется с закрытым ртом, а в конце второй звучит, постепенно снижая, на междометии «ой») ассоциируются со стилистикой сольных причитаний.

В фортепианной партии имитируется частушечный балалаечный наигрыш. Он распознается по характерной ритмической фигуре и гармонической формуле, которая образована двумя мягкими кластерами *e-g-a-h* и *e-fis-a-h*, по тоновому составу представляющими собой свернутый в вертикаль звукоряд вокальной темы. В чередовании кластеров прослушивается типичное для частушек большесекундовое соотношение смежных созвучий $5/3/1 - 4/2$. Одновременно с возгласом солистки «Ой!» у фортепиано на том же звуке *h* появляется выразительная интонация, включающая нисходящий форшлаг на октаву либо нону с последующим тремоло. Выделенная динамически (*sf*) и регистрово (вторая — третья октавы), она напоминает *звук одинокой струны*, вторящий горестному восклицанию девушки. Еще не раз прозвучит в цикле эта интонация, ассоциируемая с мотивами одиночества и душевной тоски героини.

Нотный пример 1
В. Биберган. «Висимские песни»
1 ч. (тт. 21–32)

[*Allegretto* ♩ = 104]

Вокальная партия остается почти неизменной на протяжении всей части: так передано охватившее героиню оцепенение, вызванное сердечной остродой возлюбленного. Недоговоренное солисткой досказывает инструмент: именно он в значительной мере выражает эмоциональный градус поэтического текста и выстраивает драматургию номера. Главным средством развития становится фактурное варьирование. Постепенно к исходному остигнанию наигрышу добавляется глубокий бас, а в верхнем слое фактуры — жесткие кластеры и ползущие восходяще-нисходящие мелодические фигуры. На кульминации (после слов «Буду знать, что брошена...») возглас солистки звучит на терцию выше прежнего и дублируется фортепиано в три октавы на *f*. Аналогично оформлено заключительное «Ой!», однако оно снова звучит на исходной высоте, сначала *mf*, затем *p*, завершаясь бессильным сбросом голоса. Боль... Оцепенение... Холод...

Контрастна по отношению к рассмотренной вторая часть цикла «Калина-малина», отсылающая к жанру *лирической частой (плясовой) песни* с рефреном (припевом). Здесь использованы два фольклорных текстовых источника, частично трансформированных композитором.

В первом «Как на горе-то калина...» [11, раздел II, № 59] после строфы со стихом «Свет калину ломала...» опущен фрагмент:

Во пучочки вязала,
Вязала, вязала, вязала⁴.
Припев.

На дорожку бросала,
Бросала, бросала, бросала.

В офицера попала,
Попала, попала, попала.

Офицерик молодой,
Молодой, молодой, молодой.

Стал заигрывать со мной,
Со мной, со мной, со мной.

Далее идет срединный раздел, где в сжатом виде проводится еще один краткий отрывок из той же песни, а затем — начиная со стиха «Не бери меня за белое лицо...» — вводятся слова, по всей видимости, заимствованные композитором из другой публикации⁵ (здесь можно наблюдать структурную модификацию поэтического плана по сравнению с началом номера). Все завершается проведением двух первых строф с несколько видоизмененным рефреном.

В заглавии номера обозначен его ключевой поэтический образ — *калина*. Природными свойствами калины — горькая, красная, стройная — обусловлена сложная, многогранная символика этого дерева в традиционной русской песенной поэзии. С одной стороны, калина — в словосочетании *калина-малина* — ассоциируется с юной девушкой, девичеством, с другой — служит воплощением несчастливой женской судьбы: горькой доли молодой женщины, живущей с немилым старым мужем, тягот и унижений, испытываемых ею в доме неласковой свекрови. Еще одна смысловая грань рассматриваемого образа связана с мотивом *заламывания веток калины*, означающим вступление в брачные отношения [8, 60–63].

На первый взгляд, стихотворный текст миниатюры В. Бибергана соотносится с первым и третьим аспектами символического поля ка-

лины: мы видим молодую девчонку, что гуляет «на горе» и «под горою» и ломает «свет калину». А вот и тот, с кем она заламывает ветки калинового дерева, — «офицерик молодой». Кто он — ее будущий супруг или случайный ухажер, с кем она «сходится», спасаясь от душевной тоски? Конкретного ответа на этот вопрос в произведении нет, но ясно, что отношение девушки к «офицеру» противоположно чувству к «боле» из первой части цикла. Если с «болею» она говорит на языке любви и сердечной муки, то с офицериком — на языке тела, мимолетного и преходящего влечения: «не заигрывай со мной», «не бери меня за белое лицо», «сладка водочка анисовая», «тесова кровать расписанная». К тому же лексическая сторона текста, связанная с новым кавалером, содержит ряд слов, приобретающих негативную коннотацию: не офицер, а *офицерик*, не любить, а *заигрывать*. Картину завершает рефрен «Чубарики, чубчик», привносящий в этот эпизод некоторую облегченность, игривость и обнаруживающий отсутствие в нем глубины подлинного чувства. Все эти моменты актуализируют второе значение образа *калины* — мотив безотрадной доли, от которой женщина ищет спасения в беспашной гульбе да сладкой водочке анисовой...

Представляется, что в музыкальном прочтении поэтического первоисточника композитор ориентируется прежде всего на этот — последний его мотив. Вслушиваясь в интонации вокальной строфы, мы без труда улавливаем в них очертания первого лейтмотива цикла (вокальная тема части «Боля мой») с характерными для него квартовым диапазоном, нисходящим контуром, однойчейковым строением напева. Но как изменилась здесь первоначальная тема! Вместо мелодизированного речитатива перед нами стремительная пляска, чей многократно проведенный краткий мотив вовлекает персонажей в завораживающий круговорот общего веселья.

Фортепианная партия начального раздела песенной строфы базируется на повторении двутактовой фигуры, образованной восходящими секундовыми ходами в сексту и кластерной вертикалью, которая включает весь звукоряд *D* лидийского. Восприятию звука *D* в качестве устоя способствует органнй пункт на ре-мажорном трезвучии, в то время как в вокальной теме функцию опоры выполняет тон *a*, что привносит в звучание признак полиладовости. Инструментальной поддержкой рефрена служит еще одно оstinato — повторение разложенного тритона через октаву равными восьмыми. На этом тематизме строятся три строфы номера, причем в последней строфе происходит некоторая уплотне-

⁴ Припев повторяется в каждой строфе.

⁵ Варианты этой повсеместно бытующей песни обычно начинаются словами «Вдоль по бережку похаживала...», «Вдоль по бережку ходила молодая...» и т. п. Их публикации см., к примеру, в сборниках: [1, № 25, 25а; 5, № 89 и др.].

ние фактуры: насыщение ее дополнительными звуками и расширение диапазона.

Нотный пример 2
В. Биберган. «Висимские песни»
2 ч. (тт. 6–14)

[Allegro $\text{♩} = 52$]

В следующем разделе перед нами девица и офицерик. О зарождении их отношений мы узнаем по репликам героини, тогда как ее ухажер остается «за кадром». В интонационном плане раздел представляет собой речитатив *parlando* с диапазоном, постепенно расширяющимся от терции до септимы, и замедлением темпа. Пара словно выбивается из общего движения и на некоторое время оказывается в другом пространственно-временном-эмоциональном измерении — ауре любовного томления. Фортепиано обнаруживает нюансы, отсутствующие в словесном ряду: между вокальными репликами прорываются триольные инструментальные тирады, в которых слышатся и волнение героини, и ее учащенное дыхание, и боязнь выдать себя.

Но вот пляска снова захватывает героев песенной истории (проводятся еще две строфы песни), впрочем, ненадолго. В темпе *lento* на *pp* звучат исполненные неги прозрачные реплики девушки «сладка водочка анисова» и «тесова кровать расписанная», основанные на движении по ступеням бесполутоновых шкал. Завершает миниатюру повторение первой строфы песни «Как на горе-то калина»: праздник продолжается, накрывая своей волной случившееся с двоими.

Наиболее близка своему фольклорному прототипу [11, раздел II, № 2] третья часть сочинения — «Колыбельная». Повсеместно в России (в том числе и на Урале) известен поэтический текст про старого бабая, что ходит по улицам и страшит детей. Мать просит его не пугать Машу — она крепко спит, не пробудится. Кроме того, в песне есть и типичный для колыбельных

убаюкивающий рефрен на слова «баю, бай, бай». В музыке также ощутимы связи с первоисточником: о нем напоминают мерный ритм, сохраняющийся на протяжении всего номера и изображающий покачивание люльки, динамическая палитра *mf-mp-p-pp*, напев неширокого диапазона с парным объединением попевок в основном мелодическом периоде и более свободной их группировкой в рефрене, а также характерные мягкие сползания голоса на концовом тоне мелострофы.

Ожидаешь, что такие средства привнесут в музыку тишину, умиротворение и покой. Но отчего в колыбельной столько глубоко скрытой тоски? Вслушаемся в напев — да это же тема «Боли», почти не измененная и потому живо напоминающая о незаживающей сердечной ране женщины. Качая любимую дочку, она невольно воскрешает в памяти образ другого любимого человека — своего боли, снова мысленно проживает дни счастья и разлуки с ним. (Так нередко бывало в старину — «зыбая» дитя, мать думала и пела о своем, вставляя в байку совсем не детские слова...). О первой части напоминает и инструментальная партия с ее приглушенными кластерами на тоническом органном пункте, периодическими провалами баса в контроктаву и объединением в музыкальной ткани крайних регистров инструмента (возможно, это звуковое выражение состояния на грани сна и бодрствования). А вот и еще одна знакомая интонация, обозначенная нами как *звук одинокой струны* (форшлагги на октаву и нону во второй–третьей октавах). Ее сменяют несколько трансформированные изломанные восходяще-нисходящие мелодические ходы из первого номера цикла.

Нотный пример 3
В. Биберган. «Висимские песни»
3 ч. (тт. 29–36)

[Andante $\text{♩} = 96$]

Наконец, все стихает. Мать с закрытым ртом еще несколько раз повторяет баюкающую интонацию, поддерживаемую кластерами, звучащими в глубине нижнего регистра фортепиано. Сон да покой...

Финалом «Висимских песен» и одновременно заключительной сценой истории женщины является пьеса «Блины» (источник текста — [11, раздел II, № 56]). Ее поэтическое содержание организовано по принципу «чего не может быть»: испеченные хозяйкой блины имеют «сорок сажень долины, девяносто поперек», их «топором не пересечь», у свиньи «живот распух» оттого, что она понюхала эти блины, и т. п. В русском фольклоре есть несколько жанров, для которых характерны тексты подобного рода. Самый старый из них — это связанная с творчеством скоморохов песня-небылица, структурной моделью которой служит форма сольной былины. Черты небылиц проявляются и в некоторых более поздних жанрах, например, в частушках-нескладушках, а также в плясовых песнях, имеющих тексты небыличного характера, нередко с рефренами [2, 514–515]. Думается, плясовую *песню-небылицу* и следует считать фольклорным прообразом данной миниатюры.

Может показаться, что текст, избранный композитором, имеет некую сюжетную канву, образованную несколькими мотивами: 1) процесс «творения» блинов; 2) порча воды для блинов тараканами и чертями; 3) характеристика блинов; 4) сетование на то, что «никто блинов не купил»; 5) свинья и блины. Однако на самом деле здесь целесообразно говорить не о едином сюжете, а о нескольких микросюжетах, что, подобно бусинам, нанизываются на нить напева (неслучайно уральские старожилы называют такие тексты *набирушками*, имея в виду построение песенной формы путем ее набора из разрозненных элементов). К тому же все микросюжеты, за исключением первого и второго, отделяются друг от друга рефреном, что делает их автономность еще более очевидной.

Но какое отношение подобные микросюжеты имеют к рассказанной в цикле истории? Если отвлечься от внешней комической стороны слов и вдуматься в их подтекст, станет ясно, что речь идет вовсе не о блинах, тараканах, чертях или свинье, а о нескладной жизни нашей героини, где все навыворот, все наперекосяк, все перевернуто с ног на голову. В отсутствие любви и душевного тепла она безоглядно, отчаянно предается шумному веселью, буйным порывам разгула, пытаясь одолеть тоску и скрыть горькую самоиронию.

В пользу того, что именно мотив самоиронии героини является образной доминантой четвертой части цикла, говорят многие факты. Стоит обратить внимание на то, что в вокальной партии отсутствует тема *любвных чувств женщины*, звучавшая во всех предыдущих номерах, при этом каждое проведение рефрена открывается, а в ряде случаев и завершается возгласом «Ой!», напоминающим вздохи-приплакивания из части «Боля мой», и включает интонацию, обозначенную как *звук одинокой струны* (воздушные форшлаги у фортепиано).

Различно музыкальное воплощение перечисленных выше поэтических микросюжетов. Первый «Творила я блины...» предстает в виде залихватской грубоватой пляски с периодическими ритмическими сбоями (словно плясунья выбивается из такта), ходами на септиму и обилием хроматизмов в мелодии (на словах «непокрытая была» хроматизация приобретает тотальный характер), колкими ломаными интервалами у фортепиано (они напоминают оформление рефрена «Чубарики...» из второй части произведения).

Эпизоду о тараканах и чертях присущ токатный характер, где все линии фактуры (в том числе и вокальная) имеют мелодику инструментального характера и механистичный остигатный ритм. Такими средствами подчеркнута нечеловеческая, более того, нечистая природа этих существ. Огромные жесткие блины характеризуются посредством изобразительных приемов: словам «испекла блинов я шесть» соответствуют медленный темп, жесткий кластер в фортепианной партии, выделенный *sff*, размашистый тяжелый речитатив у голоса, фразе «сорок сажень долины, девяносто поперек» — развернутые внутрислоговые распевы, хроматизированная ползущая мелодия.

Следующий микросюжет связан с мотивом «Никто блинчик не купил»: многократно повторяя это выражение, композитор всякий раз дает его новое музыкальное решение. В четырех первых проведениях фраза объединена с плавно ниспадающей интонацией, экспрессивно (*ff*) звучащей на разной высоте. Еще один ее облик — изломанная мелодическая линия, состоящая из широких интервалов. Наконец, постепенно затихая, слова превращаются в едва слышное бормотание, по-видимому, выражающее растерянность незадачливой стряпухи.

Появление свиньи (пятый микросюжет) открывается основанным на речевых интонациях речитативом, за которым следует заключительный раздел номера. В его поэтической образности обнаруживается принцип совме-

щения несовместимого, типичный для нескладушек-перевертышей: «За рекой оwin горит, у свиньи живот болит. / За рекой оwin потух, у свиньи живот распух». Фразы, скандируемые солисткой на одном звуке, стремительно перемещаются вверх по звукам увеличенного трезвучия, перетекая в начальный возглас рефрена. Его последнее проведение звучит экстаично и надрывно.

Пытаясь осознать представленные в цикле сцены с точки зрения некоего смыслового целого, получаем «вечный сюжет» о любви и измене, центральными моментами которого являются *разлука девушки с любимым / гульба брошенной девицы / пестование ребенка / безоглядное отчаянное веселье бесталанной бабы*. В развитии этого сюжета равно значимы как используемые фольклорные первоисточники, так и «свое слово» композитора, определенным образом интерпретирующее, а подчас и трансформирующее оригиналы.

Осью, на которой держатся непосредственные связи «Висимских песен» с фольклором, являются поэтические тексты. И хотя композитор отбирает и даже несколько видоизменяет их в соответствии со своим замыслом, тексты эти в целом близки первоисточникам и по содержанию наполнению, и по форме. Иное дело музыка, имеющая к народному мелосу опосредованное отношение. В данном случае Бибергана интересуют не столько конкретные напевы, бытующие в устной традиции, сколько собственное представление о таких напевах, их индивидуальное слышание. Поэтому музыкальная стилистика привлекаемых песенных жанров становится лишь импульсом к созданию оригинальных тем, на глубинном уровне, как было отмечено, связанных с теми или иными сферами музыки устной традиции. Учитывая это, метод работы В. Бибергана с первоисточниками можно определить как *присвоение*, заключающееся «в подчинении народного напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу...» [3, 51] Названному методу отвечает и трактовка композитором фольклорных жанров: использование только народнопесенных поэтических текстов, которым предпосылается авторская музыка; объединение в интонационном содержании каждого номера признаков различных первичных жанров (*жанровый синтез*); изменение жанровой природы тем в ходе развертывания цикла (*жанровая модуляция*); *сплав* элементов фольклорной жанровой стилистики и приемов современного композиторского письма.

В драматургии сочинения параллельно и в какой-то степени автономно развиваются два смысловых ряда — словесный и музыкальный. Очередностью поэтических текстов задаются жанровая сфера (страдание, плясовая, колыбельная, плясовая) и вербально выраженный «сюжет» произведения. На этом уровне просматривается перекрестная группировка номеров цикла: первый и третий обращены к личному, интимному, душевному миру героини, второй и четвертый — к ее жизни «на миру», среди людей. Подобная группировка сохраняется и в музыке, однако в отличие от словесного плана, где пары номеров противопоставлены друг другу, здесь обнаруживается и их взаимное сближение. Происходит это во многом благодаря сквозным интонационным образованиям, подчеркивающим ключевые смыслы сочинения и определяющим единую для всех частей логику развития.

Главное значение имеют два из них — *интонация любовных чувств девушки/женщины и звук одинокой струны*. В своем исходном виде первая сфера насыщает звуковую ткань начального и третьего номеров, где развиваются мотивы любви женщины к болю и дочке. Трансформированный облик она приобретает во второй песне: как сама девушка «на людях» иная, чем наедине с собой, так и характеризующая ее музыка различается в столь несходных ситуациях. В финале этот комплекс не представлен: любовь ушла, осталась боль, глубоко скрытая под маской бесшабашного, но по сути горького веселья. Роль своеобразного эмоционального подтекста всей рассказанной в цикле истории играет вторая лейтинтонация. Горюет ли героиня о покинувшем ее возлюбленном, качает ли ребенка, пытается ли забыться в страшноватом отчаянном плясе, в ее душе постоянно звучит та самая одинокая струна, что задета была изменой любимого. Лишь ненадолго, когда девушка в хмельном угаре отвечает на заигрывания молодого офицера, эта струна затихает, чтобы в дальнейшем зазвенеть с новой силой.

Помимо описанных в произведении есть и другие повторяющиеся обороты (в частности, ломаные интервалы инструментального сопровождения в рефрене «Чубарики...» из второй части переходят в четвертую; ползущие восходяще-нисходящие мелодические ходы из начального номера цикла вновь появляются в предпоследнем и заключительном). Так складывается сложное звуковое поле, скрепляемое стержневыми интонационными идеями, которые в ходе становления формы сочинения пре-

терпевают разнообразные метаморфозы (в том числе жанровые) и выявляют новые смыслы.

В формировании этого звукового поля весомый вклад вносит партия фортепиано, играющая роль самостоятельного авторского голоса, который тонко расставляет акценты, озвучивает подтексты, привносит в звучание того или иного номера смысловой контраст. Композитором используются многие приемы современного письма: свертывание горизонтали в вертикаль, опора на расширенную тональность, применение разных видов оstinatности. Важнейшую нагрузку несет фактура: в этом отношении нельзя не обратить внимания на индивидуальное фактурное оформление разных разделов одной песни («Калина-малина» и особенно — «Блины»), а также на многообразные способы фактурного варьирования, представленные во всех номерах.

Однако несмотря на все изыски современной композиторской техники «Висимские песни» отвечают характеру жанровой сферы, заявленной в названии. Безусловно, мы слышим песни, тесно связанные с русским фольклором не только своей поэтической, но и музыкальной стороной. Особая их привлекательность обусловлена органичностью и глубокой тактичностью в подходе к первоисточникам, а для этого нужен не только художественный, но и человеческий талант, которым автор, вне всяких сомнений, щедро наделен. Вместе с тем произведение В. Бибергана — это и нечто иное, чем просто песни. Композитором создан цикл пронзительных по своей выразительности и мастерских по техническому решению вокально-инструментальных миниатюр, которому, думается, суждено занять почетное место в ряду лучших сочинений такого рода.

ЛИТЕРАТУРА

1. «А в Усть-Цильме поют...». Традиционный песенно-игровой фольклор Усть-Цильмы / отв. сост. А. Н. Власов; под ред. А. Н. Розова, Ю. И. Марченко, Н. С. Сергеевой. СПб. : ИнКа, 1992. 224 с.
2. Былины. Русский музыкальный эпос / сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М. : Советский композитор, 1981. 616 с.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки / Г. Головинский. М. : Музыка, 1981. 279 с.
4. Земцовский И. Проблема русской частушки / И. Земцовский // Советская музыка. 1987. № 7. С. 73–79.
5. Калужникова Т. Песни горнозаводского Урала / Т. Калужникова. М. : Композитор, 1997. 208 с.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. М. : Советский композитор, 1990. 312 с.
7. Мамин-Сибиряк Д. Н. Собрание сочинений : в 8 т. / Д. Н. Мамин-Сибиряк. Т. 5. М. : Художественная литература, 1954. 648 с.
8. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики: пособие для вузов / В. М. Сидельников; под ред. Л. И. Тимофеева. М. : Гос. учебно-педагогическое изд-во, 1959. 127 с.
9. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей / сост. Л. Г. Раппопорт; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. М. : Музыка, 1971. С. 292–309.
10. Уральские песни и частушки: из репертуара Уральского гос. русского нар. хора / сост. Л. Христиансен. Свердловск : Кн. изд-во, 1955. 110 с.
11. Фольклор на родине Д. Н. Мамина-Сибиряка (в уральском горнозаводском поселке Висим) / сост. В. П. Кругляшова // Ученые записки УрГУ. Серия филологических наук. Свердловск : Б. м., 1967. Вып. 5, № 60. 302 с.
12. Цуккерман В. «Камаринская» Глиники и ее традиции в русской музыке / В. Цуккерман. М. : Гос. муз. изд-во, 1957. 498 с.

REFERENCES

1. «A v Ust'-Cil'me poyut...». Tradicionnyj pesenno-igrovoj fol'klor Ust'-Cil'my [«And in the Ust'-Tsil'ma sing...». Traditional song-game Folklore of Ust'-Tsil'ma]. Red. A. N. Rozova, Yu. I. Marchenko, N. S. Sergievov. Saint-Petersburg : InKa, 1992. 224 p. (In Russian)
2. Byliny. Russkij muzykal'nyj ehpos [Bylinas. Russian musical Epic]. Moscow : Soviet Composer, 1981. 616 p. (In Russian)
3. Golovinskij G. Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Oчерki [Composer and Folklore: From the Experience of Masters of the XIX–XX centuries. Essays]. Moscow : Music, 1981. 279 p. (In Russian)
4. Zemtsovskij I. The Problem of Russian Chastushka. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1987, no 7, pp. 73–79. (In Russian)
5. Kaluzhnikova T. Pesni gornozavodskogo Urala [Songs of the miningfactory Urals]. Moscow : Composer, 1997. 208 p. (In Russian)
6. Lobanova M. Muzykalnyj stil i zhanr: istoriya i sovremennost [Music Style and Genre: History and Modernity]. Moscow : Soviet Composer, 1990. 312 p. (In Russian)
7. Mamin-Sibiryak D. N. Sobr. soch. v 8 t. [Collected Works in 8 vol.]. Moscow : Imaginative Literature. 1954, vol. 5. 648 p. (In Russian)

8. Sidelnikov V. M. Poetika russkoj narodnoj liriki [Poetics of Russian folk Lyrics], Educational-methodical manual, ed. L. I. Timofeeva. Moscow : The State Educational and Pedagogical Publishing House, 1959. 127 p. (In Russian)

9. Sokhor A. Theory of musical Genres: Problems and Prospects. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Problems of musical Forms and Genres], digest of articles. Moscow : Music, 1971, pp. 292–309. (In Russian)

10. Ural'skie pesni i chastushki: Iz repertuara Ural'skogo gos. russkogo nar. khora [Uralsky Songs and Chastushki: From the Repertoire of the Ural state Rus-

sian people Choir], comp. L. Khristiansen. Sverdlovsk : Book Publishing House, 1955. 110 p. (In Russian)

11. Fol'klor na rodine D. N. Mamina-Sibiryaka (v ural'skom gornozavodskom posyolke Visim) [Folklore in the Homeland of D. N. Mamin-Sibiryak (in the Urals miningfactory Village Visim)]. *Uchenye zapiski UrGU. Seriya filologicheskikh nauk* [Proceedings of the Ural state University. Series of philological Sciences]. 1967, issue 5, no 60. 302 p. (In Russian)

12. Tsukkerman V. «Kamarinskaya» Glinki i ee traditsii v russkoj muzyke [“Kamarinskaya” of Glinka and its Traditions in Russian Music]. Moscow : The State Music Publishing House, 1957. 498 p. (In Russian)



А. А. Чергеев

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КРЫМСКОМ ИНЖЕНЕРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

(к 20-летию кафедры)

Юбилейные даты дают возможность подвести определенные итоги деятельности не только лично каждому человеку, но и трудовым сообществам. Это особенно важно для коллективов, которые становятся значимыми в общекультурном развитии тех или иных территорий, тем более если речь идет о незаурядных явлениях в мировой художественной культуре да еще связанных с восстановлением исторической справедливости.

В 2017 году отмечалось 20-летие кафедры вокального искусства и дирижирования Крымского инженерно-педагогического университета (далее — КИПУ), учрежденного в 1993 году под названием Крымский индустриально-педагогический институт в связи с массовым возвращением в Крым выдающихся деятелей науки и искусства России, чьи семьи были депортированы с территории Крымского полуострова 18 мая 1944 года. Как отмечалось в Постановлении Совета Министров Автономной Республики Крым, основополагающем документе вуза: «Создание университета в целом продиктовано общей необходимостью подготовки специалистов для учебных структур и других хозяйственных отраслей Республики Крым, для решения проблемных вопросов профессиональной занятости высококвалифицированных кадров из числа депортированных народов региона» [11]. Цель была достигнута: молодой вуз, решая проблемы подготовки педагогических кадров для многонационального Крыма, одновременно стал базой для толерантного взаимодействия и взаимообогащения культур разных этносов. «КИПУ —

университет дружбы, творчества и диалога» [5] — это не только название одной из статей о вузе в «Комсомольской правде», но и тонкая характеристика особенности многонационального и многоязычного коллектива, поскольку КИПУ — единственный в Крыму вуз, где преподавание ведется на трех языках — русском, украинском и крымскотатарском; при этом студенты изучают еще и один из иностранных языков.

Подготовка профессиональных музыкантов (по консерваторским программам и стандартам — дирижеров и инструменталистов) в КИПУ началась с 1 сентября 1997 года, когда решением Ученого совета университета была учреждена кафедра музыкального воспитания под руководством незаурядного хорового дирижера и талантливого крымско-татарского композитора, члена Союза композиторов (СССР с 1977-го и Украины с 1993 года), хормейстера, Заслуженного работника культуры Узбекистана (1976), Заслуженного деятеля искусств Украины (1993), лауреата Государственной премии Автономной республики Крым (1997) Эдема Усеиновича Налбандова (1926, с. Капсхор Крымская АССР — 1999, Симферополь), деятельность которого признана не только крымско-татарской культурой и бывшими республиками СССР, но и далеко за его пределами. Так, в Википедии читаем о нем: «В 1998 Американский библиографический институт (Нью-Йорк) назвал Эдема Налбандова Человеком года, а в 2000 его наградил Медалью Чести за неоценимый вклад в сокровищницу мирового искусства» [9].

Возвращение в 1993 году в Крым из депортации стало новой страницей в биографии Э. У. Налбандова: обретя кафедру, он почувствовал прилив творческих сил и новые возможности в реализации задуманного. К примеру, сборник крымско-татарских народных песен, изданный с Ильясом Бахшишем в Ташкенте в 1977 году, был в 1996-м переиздан в Симферополе с дополнениями (включал тексты 348 песен).

Выдающиеся заслуги Э. У. Налбандова были признаны еще при его жизни: «Налбандов явился последователем и преемником известных крымско-татарских профессиональных композиторов А. Рефатова, Я. Шерфетдинова по сбору и обработке классических народных песен. Он открыл новую страницу в истории записи и обработки народно-песенного творчества крымско-татарского народа. В своем творчестве уделял особое внимание изучению хоровых жанров и продолжил развивать многоголосие в крымско-татарской народной музыке. Он также внес большой вклад в развитие крымско-татарского театрального искусства» [10]. Известно, что им создано более 500 произведений, написано несколько книг о музыке, составлен ряд нотных сборников, проведено научное исследование (в качестве кандидатской диссертации) на тему «Бугунь айнынъ он дёрди» («Сегодня четырнадцатый день», пер. с татарского А. А. Чергеева). Однако информация о его деятельности на сегодняшний день содержится только в отдельных статьях [2, 3, 12] (чаще всего далеких от научных обобщений) и энциклопедических сборниках [9], где факты его биографии и творческих свершений порой недостоверны, что можно преодолеть только специальным научным исследованием.

Для музыкальной культуры Крыма не менее значима личность второго заведующего кафедрой музыкального воспитания (1999–2014) — хорового дирижера и педагога, Заслуженного деятеля искусств России (1968) и Татарстана (1977), профессора, композитора, хорового дирижера Джавида Абдураимовича Кудусова (1928–2014), десятилетиями мечтавшего о возвращении на родину, воспоминания о которой порой выливались в стихах и поэмах, в лирико-эмоциональных высказываниях: «Мой Крым родной! Земля моих предков, которых не знаю, но чувствую душой! Один лишь Аллах ведает, как я тоскую по каждому клочку этой благодатной земли! Всем сердцем принимаю собственное предназначение — жить музыкой родной и уходящей в вечность!» [6, 5].

В 1993 году он осуществил свою мечту: от полного признания и налаженного быта в Каза-

ни Джавид Абдураимович переехал в полуподвальное помещение в Симферополе только для того, чтобы быть счастливым на земле своих предков. И работать на Родине, писать музыку и дарить ее слушателями, а также преподавать. В душах студентов и преподавателей годы работы с ним остались ярким, светлым воспоминанием, полным музыки и радости общения.

Благодарные казанские ученицы собрали книгу мемуаров о своем Учителе [7] — эмоциональную, увлекательную, вскрывающую трагические страницы советской истории. Она представляет собой сборник рассказов о Д. А. Кудусове и о людях, его окружавших. Это книга о незаурядной личности дирижера-хоровика, пришедшего к профессии музыканта уже после Великой Отечественной войны (он был награжден орденом «Отечественной войны», медалями «Нахимова», «Ушакова» «За оборону Советского Заполярья») и поражавшего современников масштабами своей деятельности (проводил многотысячные хоровые праздники в Казани в 1950–1960 годы). К сожалению, до сих пор нет издания о Д. А. Кудусове, которое обладало бы научной достоверностью: цитаты в сборнике рассказов не подтверждены отсылками к первоисточнику, спутаны отдельные даты и факты (например год основания кафедры указан 1998). Эти недостатки книги не позволяют продолжать начатое авторами-составителями дело по сбору и сохранению информации о незаурядном музыканте. Однако эмоциональные характеристики, свидетельства (к примеру, о депортации крымских татар) и отклики современников событий, собранные в одном издании, — безусловная заслуга авторов, дающих яркую картину трагической судьбы крымско-татарского народа и его талантливейших представителей.

Два выдающихся широко известных дирижера-хоровика создали мощный педагогический коллектив кафедры КИРУ, состоящий из высококвалифицированных преподавателей, окончивших консерватории в разных регионах страны. И сегодня в университете работают Заслуженные деятели искусств Украины У. С. Селяметова и композитор, доцент М. И. Халитова; Заслуженный работник культуры Украины А. О. Алимов, Заслуженный работник культуры Республики Крым Э. А. Сейтмететова; доценты, кандидаты педагогических наук З. А. Алиева и Р. З. Комурджир; доценты, кандидаты искусствоведения Г. Р. Мамбетова и А. А. Чергеев; доценты кафедр В. И. Загурской, К. П. Староскольцев, С. В. Фёдоров; преподаватели Л. Р. Асанов, М. А. Идрисова,

З. С. Кенжикаева, Л. Т. Курпединова, Э. Р. Муштафаева, О. В. Решетникова, Э. Д. Эгизова.

Из большого профессорско-преподавательского коллектива двух кафедр хотелось бы выделить имена еще нескольких музыкантов, во многом определявших пути развития музыкального искусства в Крыму. Их сотрудничество с кафедрами внесло существенный вклад в становление музыкального профессионализма в КИПУ.

Ким Павлович Староскольцев (р. 1925) — заслуженный работник культуры Украины, один из основателей кафедры музыкального воспитания, зав. кафедрой народно-инструментального искусства КИПУ (1999–2010). Музыкальное образование получил во Львовской консерватории им. Н. В. Лысенко (1952), в Одесской консерватории им. А. В. Неждановой (1977), был участником Великой Отечественной войны.

Перечислим основные этапы его педагогической и концертной деятельности: артист Ворошиловградского (Луганского) драматического театра (1942–1943); артист Одесской государственной филармонии (1946–1951); солист ансамбля песни и танца Прикарпатского военного округа (г. Львов, 1952–1953); артист Львовской государственной филармонии (1953–1956); директор, преподаватель Ровенского музыкального училища (1956–1958); преподаватель, заведующий кафедрой музыки и пения Ровенского государственного педагогического института (1958–1967), зав. кафедрой народно-инструментального искусства КИПУ (1999–2010). К. П. Староскольцев сыграл более 30 ролей в театре и кино, являлся членом Всеукраинского музыкального Союза, членом Союза театральных деятелей Украины; имел почетное звание заслуженный работник культуры Украины (1992), награжден орденом «Красной звезды» (1945), медалью «За взятие Берлина» (1945), орденами «Отечественной войны» I степени (1985), «Богдана Хмельницкого» (2000) и 18 юбилейными медалями.

Владимир Иванович Загурский (р. 1947) — руководитель Государственного академического музыкального театра Республики Крым (2001–2002; 2009–2010), декан факультета искусств и ведущий преподаватель Крымского университета культуры, искусств и туризма. Выпускник Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Он сотрудничал с КИПУ с 1997 по 2016 год.

Основные этапы его творческой деятельности: дирижер, директор государственного вокально-хореографического ансамбля Украины «Таврия», директор-распорядитель Крымской

государственной филармонии, художественный руководитель ансамбля песни и танца Симферопольского высшего военно-политического строительного училища, народной мужской хоровой капеллы птицефабрики «Южная», директор Государственного академического музыкального театра Республики Крым.

Под руководством В. И. Загурского хоровая капелла птицефабрики «Южная» стала лауреатом республиканских и всесоюзных фестивалей, награждена Почетной грамотой Президиума Верховной Рады Украины. А ансамбль «Таврия» стал лауреатом Международного конкурса «Золотая гилка» (Болгария, 1990). В. И. Загурский — член Крымского республиканского отделения Всеукраинского национального музыкального союза.

Выпускники В. И. Загурского занимаются хоровой деятельностью в регионе, среди них Н. Дьяченко — руководитель детского хора в Севастополе, В. Абибуллаева — солистка хора «Таврический благовест» и хора Украинского музыкального театра, О. Кравчук — солистка хора «Таврический благовест».

Эльмира Ахтемовна Сейтмететова — заслуженный работник культуры Республики Крым, старший преподаватель кафедры, преподаватель дирижерско-хоровых дисциплин, руководитель вокального ансамбля «Тань йылдызы» (с 2003 года). В 1982 году закончила Ташкентскую консерваторию, по окончании которой преподавала в Самаркандском музыкальном училище, работала с различными хоровыми коллективами Ташкента. В 1996 году переехала в Крым, где стала преподавать в Крымском инженерно-педагогическом университете. Э. А. Сейтмететова, издала несколько сборников с обработками народных песен (последний — в двух томах), а также учебное пособие по практике работы с хором и вокальным ансамблем «Хоровой класс и дирижерско-хоровая практика» в соавторстве с С. А. Усмановой и А. А. Куковой.

Выпускники педагога И. Лукьянова — хормейстер в «Республиканском интернате для детей-сирот» О. Запорожец (главный хормейстер детской музыкальной школы № 1, г. Кривой-Рог); Н. Устакалова (преподаватель музыкального училища по классу вокала), А. Булатов, Л. Ариджанова, Ю. Терещенко, Ш. Бекиров (солисты капеллы «Таврический благовест»).

Эльмира Феизовна Мухтерем — дирижер симфонического оркестра Государственного академического музыкального театра Республики Крым. В 1994 году закончила Донецкую государственную музыкальную академию им. С. С. Прокофьева, по окончании которой

пришла в КИПУ вести дополнительные музыкальные дисциплины у самых талантливых студентов. Впоследствии стала одним из тех педагогов, которые создавали в 1997 году музыкальную кафедру. В 2005 году организовала вокальный ансамбль «Экзальте», который является многократным лауреатом фестивалей и конкурсов народного творчества.

Весьма значим вклад в историю кафедры буквально каждого педагога: наука и искусство, теория и практика органично сочетаются в их деятельности. Именно их усилиями обеспечивается весомый вклад КИПИ в музыкальную культуру не только Крыма, но и всей России.

В 2002 году состоялся первый выпуск молодых специалистов дневного отделения — 13 человек. Все выпускники устроились на работу учителями музыки в общеобразовательные и музыкальные школы Крыма.

В 2003 году в связи с увеличением объема часов и состава преподавателей было принято решение разделить кафедру «Музыкальное воспитание» на две — «Народно-песенное искусство» и «Народно-инструментальное искусство». В состав первой вошли преподаватели хорового искусства и преподаватели-пианисты во главе с профессором Д. А. Кудусовым, в состав второй — преподаватели народных инструментов и музыкально-теоретических дисциплин во главе с профессором К. П. Староскольцевым.

В 2010–2011 учебном году кафедры были объединены в одну — «Музыкального воспитания». Повторное разделение кафедр состоялось в 2016 году, и снова на две кафедры, но уже под новыми названиями — Кафедра вокального искусства и дирижирования (зав. кафедрой кандидат искусствоведения, доцент Асан Айдеревич Чергеев) и Кафедра музыкально-инструментального искусства (зав. кафедрой Зарема Алиевна Алиева)¹.

Зарема Алиевна Алиева — кандидат педагогических наук, доцент. Тема ее диссертации, защищенной в 2012 году, — «Развитие музыкально-педагогической культуры крымскотатарского народа (конец XIX — начало XX столетия)». В 1987 году она закончила Таджикский государственный институт искусств, в КИПУ работает с 1999 года.

Свой творческий потенциал З. А. Алиева реализовала как руководитель женского хора дневной формы обучения и автор учебной литературы по дисциплинам дирижерско-хорового

цикла: в 2014 году издано учебное пособие для хорового класса и дирижерско-хоровой практики (в соавторстве с А. А. Чергеевым) под названием «Учебный хор»; в 2015 — учебное пособие для высших и средних учебных заведений «Хоровой класс» (в соавторстве с А. А. Чергеевым и Э. А. Сейтмететовой), а в 2016 — аналогичное учебное пособие для практической подготовки студентов — «Хоровая практика» (также в соавторстве с А. А. Чергеевым).

Эти пособия стали итогом обобщения опыта работы в вузе и многолетнего труда над созданием учебно-методического комплекса для общего образования, особенно над первой его ступенью, начальными 1–4 классами. З. А. Алиева в соавторстве с доцентом кафедры музыкального искусства С. Я. Мамбетовым в 2007 году выпустила учебник «Музыка. 1 сыныф» (Музыка. 1 класс) для общеобразовательных школ с крымско-татарским языком обучения.

Автор настоящей статьи Чергеев Асан Айдеревич — кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой «Вокальное искусство и дирижирование», окончил в 1986 году вокально-хоровой факультет Ташкентской государственной консерватории. В 1987–1990 годах преподавал в Андижанском педагогическом университете; в 1990–2001 работал в Азовской музыкальной школе; в КИПУ работает с 2001 года; в 2006–2011 был аспирантом Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого. В октябре 2012 года защитил в Харьковском государственном университете искусств им. И. П. Котляревского кандидатскую диссертацию на тему «Темпоральное расслоение как фактор развития хорового искусства Крыма XX–XXI столетий».

В настоящее время под моим руководством работают вокальный ансамбль «Ильхам» и смешанный хор студентов-заочников. Выпустил сборники детских песен «Айванлар не айталар» («О чем говорят животные») на стихи крымскотатарского поэта А. М. Чергеева (2005) и в соавторстве с Н. У. Велишаевым (2012) «Балалар алами» («Мир детей») на стихи крымскотатарских поэтов. В 2014–2016 годах мною в соавторстве с З. А. Алиевой, как уже отмечалось выше, создано три учебных пособия для хорового класса и дирижерско-хоровой практики, ставших базисными учебниками по дирижерско-хоровым дисциплинам.

Под моим руководством совместно с З. А. Алиевой разрабатываются и воплощаются в жизнь творческие идеи, решаются стратегические задачи профессорско-преподавательского состава кафедр, в числе которых, к примеру, исследование

¹ Первоначальное обобщение истории и практики деятельности педагогов кафедр было сделано в диссертации автора статьи, защищенной в 2012 году [12].

проблемы национального воспитания в контексте возрождения музыкальной культуры крымскотатарского народа. В основу коллективного исследования положена идея приобретения будущими специалистами социокультурного опыта, наследование духовного национального достояния крымскотатарского народа в полиэтнической культурной среде, достижение высокой музыкальной культуры в профессиональном становлении музыканта, педагога и воспитателя, руководителя художественно-творческого коллектива.

Интегративный принцип положен в основу научной организации учебно-воспитательного процесса наших кафедр, где предметы музыкально-педагогической подготовки объединены в структурные блоки: педагогический, вокального искусства и дирижирования, музыкально-инструментального искусства. Интеграция структурных блоков осуществляется в едином образовательном пространстве, в основе которого лежит изучение взаимодействия и взаимозависимости музыкально-педагогических и художественно-творческих процессов с национальным воспитанием будущих бакалавров и магистров.

Основные профессиональные образовательные программы бакалавриата и магистратуры реализуются в КИПУ по направлениям подготовки: 53.03.03 «Вокальное искусство» (по профилю «Академическое пение»); 53.03.05 «Дирижирование» (по профилю «Дирижирование академическим хором»); 53.04.04 «Дирижирование» (по профилю «Дирижирование академическим хором»); 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство» (по профилю «Национальные инструменты народов России»). Программы разработаны и утверждены вузом на основе Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по соответствующему направлению подготовки высшего образования с учетом требований рынка труда и профессиональных стандартов, утвержденных приказом Министерства образования и науки Российской Федерации.

Главное — изучение проблем истории и теории музыкального искусства, духовной культуры человечества, философии искусства. Это расширяет возможности становления выпускников, обеспечивает осмысление вопросов творчества, сохранение культурных традиций и реализацию приоритета общечеловеческих ценностей.

Хоровое пение изначально было приоритетом в деятельности кафедр. И сегодня несмотря на выделение инструментальной кафедры базовыми остаются студенческие хоровые коллективы, объединяющие всех студентов-музыкантов:

смешанный хор дневного отделения (руководитель Э. А. Сейтмететова), женский хор дневного отделения (руководитель С. А. Усманова), смешанный хор заочного отделения (руководитель А. А. Чергеев), женский хор заочного отделения (руководитель З. А. Алиева).

В репертуар хоров входят: мировая классика, сцены из опер, кантаты, оратории, обработки народных песен, хоры без сопровождения зарубежных, отечественных и современных композиторов, а также переложения для хора. Все студенты кафедры занимаются хоровой аранжировкой и наряду с преподавателями делают обработки песен.

В недавнем прошлом музыкальное образование обучающиеся получали на факультете искусств, который с 2016 года в результате оптимизации административных структур вошел в состав факультета истории, искусств, крымско-татарского языка и литературы. Всего же на данный момент в составе КИПУ пять факультетов: экономики; менеджмента и информационных технологий; психологии и педагогического образования; филологический; инженерно-технологический, а также факультет истории, искусства, крымско-татарского языка и литературы, о котором было сказано выше.

Творчество есть то, что является основой деятельности всего университета, в какой бы сфере оно ни проявлялось, объединяя инженеров, педагогов, филологов, музыкантов. Однако один из факультетов, хотя и самый малочисленный по количеству обучающихся, но очень активный и показательный для осознания значимости креативной составляющей работы университета не только в рамках Крыма, но и всей России, учит именно творчеству. Это факультет, на котором существует музыка, и ее исполнение — главная цель деятельности кафедры музыкального воспитания, созданной 20 лет назад.

Перечислять коллективы, созданные педагогами и нашими учениками, а также их заслуги, можно было бы долго, но объем журнальной статьи не позволяет это сделать. Однако обратим внимание на одну газетную публикацию, в которой с максимально возможной точностью говорится о творческих результатах деятельности в Крыму музыкальных кафедр КИПУ: «творческие коллективы, являющиеся лауреатами международных и республиканских конкурсов: смешанный хор (руководитель Э. А. Сейтмететова), оркестр народных инструментов (руководитель С. В. Федоров), вокальный ансамбль “Тань йлдызы” (руководитель Э. А. Сейтмететова), ансамбль скрипачей “Сельсебиль” (руководитель З. Э. Алиева),

оркестр крымскотатарских народных инструментов (руководитель Р. З. Комурджи), народный хореографический ансамбль «Учан-су» (руководитель А. О. Алимов). Эти коллективы представляли Республику Крым на Украине, в России, Болгарии, Турции, Румынии, Польше, Объединенных Арабских Эмиратах» [5].

По всему Крымскому полуострову сотни выпускников КИПУ работают сегодня учителями музыки общеобразовательных школ и музыкальными руководителями детских садов; солистами-исполнителями и участниками творческих коллективов, преподавателями детских музыкальных школ, средних и высших учебных заведений. Они играют весьма значительную роль в музыкальной жизни современного Крыма.

Краткий анализ деятельности профессорско-преподавательского и студенческого коллектива музыкантов Крымского инженерно-педагогического университета показал, что за 20 лет достигнуты немалые результаты в исполнительской, просветительской и педагогической работе. В большинстве творческих коллективов Крыма работают выпускники кафедр КИПУ. Во многих общеобразовательных школах полуострова (всего их шестьсот) учителями музыки работают наши бывшие студенты; некоторые выпускники стали музыкальными руководителями в детских садах; дарят музыку детям и взрослым жителям Крыма работники клубов, домов культуры, музыкальных школ, театров, средних специальных учебных заведений.

В перспективе развития музыкальных кафедр КИПУ планируется открытие новых направлений подготовки, таких как музыкальная педагогика, хореография и др. Потенциал творческого профессорско-преподавательского состава огромен: в сфере научных интересов педагогов — народная и духовная музыка, история и современность светской музыкальной культуры, музыкальная педагогика и краеведение. Сегодня главное — сохранить, изучить и по возможности наиболее полно показать богатейшее музыкальное наследие Крыма. Преемственность начатых исследований будет обеспечена молодыми талантливыми студентами, которые уже сегодня становятся инициаторами развития актуальных научных разработок.

История музыкальной культуры Крыма, многогранная и многоликая, в публикациях XX века отражена очень калейдоскопично, фрагментарно, без научной строгости и систематичности. Для того чтобы решить эту сложную задачу, нужно собрать воедино уже зафиксированное, не утрачивая информации

о недавнем прошлом и современности. Особое внимание следует уделить фактам деятельности каждого из тех музыкантов, кто, подобно Д. А. Кудусову, из устроенного быта и прочной карьерной ситуации решился на мужественный шаг и вернулся в Крым.

Как очень точно заметили Ф. Г. Арсланова и И. Г. Ковалева, факты, «раскрытые сквозь призму исторического прошлого и сегодняшнего дня крымских татар... становятся более осязаемыми, значительными и поучительными, ибо подлинную историю и национальную культуру вершит не обида, а созидательный, вдохновенный любовью к нации труд» [1, 3–4]. Радостью сотрудничества с теми музыкантами, которые упомянуты в настоящей статье, вдохновлены и многие другие преподаватели и студенты КИПУ. Сохранение информации об их деятельности — залог преемственности музыкальной культуры народов Крымского полуострова и начало создания истории музыкальной культуры региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланова Ф. Т., Ковалева И. Г. От составителей // Кудусов Джавид: Материалы. Статьи. Воспоминания / Сост. Ф. Т. Арсланова, И. Г. Ковалева. Казань: Тип. ООО ПИК «Дом печати», 2009. С. 3–4.
2. Бекирова З. Санаткъа хызмет этиюв нумюнеси (Работа в искусстве) декабрь 25 куню бестекяр Эдем Налбандов 85 яшыны толдурадъакъ эди] (Посвящено 85-летию Э. Налбандова) // Янъы дюнья. 2011. 30 декабря С. 10.
3. Гусейнова Г. Эдем Налбандов частица истории народа, которой гордятся потомки [Электронный ресурс] // Голос Крыма. 2011. 16 декабря. URL: <http://www.goloskrima.com/?p=6817> (дата обращения: 1.11.2017).
4. Джаббаров А. Эр заманнынъ озь тюркюси бар = У каждой эпохи свои песни: [композитор Эдем Налбандов акъкъында: очерк, посвященный композитору Э. Налбандов] / А. Джаббаров // Джесарет: очерклер. Ташкент, 1986. С. 144–154.
5. КИПУ: университет дружбы, творчества и диалога [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. 2016. 28 января URL: <https://www.crimea.kp.ru/daily/26486.4/3355623/> (дата обращения: 1.11.2017).
6. Кудусов Д. А. Мой Крым родной! // Кудусов Джавид. Материалы. Статьи. Воспоминания / Сост. Ф. Т. Арсланова, И. Г. Ковалева. Казань: Тип. ООО ПИК «Дом печати», 2009. С. 5.
7. Кудусов Джавид: Материалы. Статьи. Воспоминания / Сост. Ф. Т. Арсланова и И. Г. Ковалева. Казань: Тип. ООО ПИК «Дом печати», 2009.

8. Мамбетова Г. Крымскотатарская музыка [Электронный ресурс] // Музыкальная украинистика: современное измерение. Киев : ИИФЭ им. М. Т. Рылского, 2009. Вып. 3. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39419?show=full> (дата обращения: 1.11.2017).

9. Налбандов Эдем [Электронный ресурс] // Википедия: Свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BB%D0%B1%D0%B0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%AD%D0%B4%D0%B5%D0%BC (дата обращения: 1.11.2017).

10. Налбандов Эдем Усеинович [Электронный ресурс] // Ученые Крымского инженерно-педагогического университета. URL: <http://cepulib.ru/index.php/ru/resursy/personalii/43-n-personalii/318-edem-useinovich-nalbandov> (дата обращения: 1.11.2017).

11. Постановление Совета Министров Автономной Республики Крым от 15 июня 1993 г. № 120 «О создании Крымского государственного индустриально-педагогического института».

12. Чергеев А. А. Темпоральне розшарування як фактор розвитку хорового мистецтва Криму XIX–XXI століть: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.03. Харків, 2012.

REFERENCES

1. Arslanova F. T., Kovaleva I. G. From the compilers. *Kudusov Dzhavid: Materialy. Stat'i. Vospominaniya* [*Kudusov Javid: Materials. Articles. Memories*]. Kazan : House of the Press, 2009, pp. 3–4. (In Russian)

2. Bekirova Z. Work in art: on December 25, the composer Eden Nalbandov would have turned 85. *Novyi god* [*New Year*], 2011, Dec. 30, p. 10. (Transl. from Azerb.)

3. Guseinova G. Edem Nalbandov – chastitsa istorii naroda, kotoroi gordyatsya potomki [Edem Nalbandov – a piece of the history of the people, which the descendants are proud of]. *Golos Kryma* [*The Voice of Crimea*], 2011, dec. 16. Available at: <http://www.goloskrima.com/?p=6817> (accessen: 01.11.2017). (In Russian)

4. Dzhabbarov A. U kazhdoi epokhi svoi pesni: ocherk o kompozitore Edeme Nalbandove [Each era has

its own songs: an essay on the composer Eden Nalbandov]. Tashkent, 1986, pp. 144–154. (Transl. from Tatar.)

5. KIPU: universitet druzhby, tvorchestva i dialoga. [CIPU: University of Friendship, Creativity and Dialogue]. *Komsomolskaya Pravda* [TVNZ]. 2016, jan. 28. Available at: <https://www.crimea.kp.ru/daily/26486.4/3355623> (accessen: 01.11.2017). (In Russian)

6. Kudusov D. A. My Crimea is dear. *Kudusov Dzhavid: Materialy. Stat'i. Vospominaniya* [Kudusov Javid: Materials. Articles. Memories]. Kazan : House of the Press, 2009, p. 5. (In Russian)

7. Kudusov Dzhavid. *Materialy. Stat'i. Vospominaniya* [Kudusov Javid: Materials. Articles. Memories]. Kazan : House of the Press, 2009. (In Russian)

8. Mambetova G. Krymskotatarskaya muzyka [Crimean Tatar music]. Kiev : IIEF them. M. T. Ryl'skogo, 2009, issue 3. Available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39419?show=full> (accessen: 01.11.2017). (In Russian)

9. Nalbandov Edem [Nalbandov Eden]. *Vikipediya* [*Wikipedia*]. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BB%D0%B1%D0%B0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%AD%D0%B4%D0%B5%D0%BC (accessen: 01.11.2017). (In Russian)

10. Nalbandov Edem Useinovich [Nalbandov Edem Useyinovich]. *Uchenye Krymskogo inzhenerno-pedagogicheskogo universiteta* [*Scientists of the Crimean Engineering and Pedagogical University*]. Available at: <http://cepulib.ru/index.php/ru/resursy/personalii/43-n-personalii/318-edem-useinovich-nalbandov> (accessen: 01.11.2017). (In Russian)

11. Postanovlenie Soveta Ministrov Avtonomnoi Respubliki Krym ot 15 iyunya «O sozdanii Krymskogo gosudarstvennogo industrial'no-pedagogicheskogo instituta» [Resolution of the Council of Ministers of the Autonomous Republic of Crimea «On the establishment of the Crimean State Industrial and Pedagogical Institute»]. 1993 (june 15), no. 120 (In Russian)

12. Chergeev A. A. Temporal'noe rassloenie kak faktor razvitiya khorovogo iskusstva Kryma XIX–XXI stoletii [Temporal stratification as a factor in the development of the choral art of the Crimea in the XIX–XXI centuries], dissertation of Candidate of Arts. Kharkov, 2012. (In Ukrainian)



Варламова Т. П. Эволюция понятия «исполнительская школа» на струнно-щипковых инструментах

Аннотация. Исполнительская школа — это профессиональная основа деятельности музыканта, конечной целью которой является развитие самостоятельности и творческого поиска при решении художественных и технических задач. Исполнительские школы на струнно-щипковых инструментах рождались в определенные историко-педагогические периоды становления исполнительства на домре: «оркестровый» (конец XIX — начало XX века), «профессиональный» (середина 1920-х — конец 1940-х годов), «интеграционный» (1950-е — конец 1960-х годов), «абсолютизации академизма» (1970–1990-е годы) и достигали расцвета благодаря крупным исполнителям, педагогам, теоретикам, методистам. Анализ эволюции домры и формирования исполнительских школ в современных условиях профессиональной подготовки домристов будет способствовать углублению традиций отечественной системы музыкального образования.

Влияние академического искусства на развитие домровых исполнительских школ трансформировалось и отражалось на разных подходах к решению исполнительских проблем: 1) постановке игрового аппарата («андреевская» — трехструнная и «любимовская» — четырехструнная школы); 2) в обозначении приемов и штрихов (авторы школ — В. Чунин, И. Шитенков, Ю. Блинов); 3) приоритете в использовании репертуара (народного, академического, эстрадного); 4) национальной либо интернациональной принадлежности (школы игры на струнно-щипковых инструментах — русская, украинская, белорусская, казахская, немецкая, итальянская и др.); 5) типе коммуникации (учебно-методические школы и пособия Т. Вольской, В. Круглова, Р. Белова); 6) территориально-региональному признаку (северный, центральный, сибирский, южный регионы); 7) школы инструментального мастерства по специальной программе с учетом возрастных характеристик (детские школы, для среднего и высшего звеньев обучения); 8) школы для индивидуальной и коллективной форм обучения (сольное исполнительство, оркестр, ансамбль); 9) в разрезе типа деятельности и мотивации обучения (концертный исполнитель, педагог, ансамблист, оркестрант); 10) по профес-

сиональной или любительской сфере приложения сил домриста.

Ключевые слова: исполнитель, исполнительская школа, эволюция, домра, история, профессионализм, академизм

Волкова А. А. Образ цыганки Радды в рассказе М. Горького «Макар Чудра»

Аннотация. Статья посвящена анализу образа главной героини рассказа М. Горького. Для более глубокого понимания причин появления цыганской темы в творчестве писателя автор обращается к биографии и особенностям художественного метода Горького. В 1890–1892 годах писатель странствует по России, около года живет и работает на берегу Днестровского лимана около г. Аккерман Бессарабской губернии. Именно там он познакомился с молдавскими цыганами, данные о пребывании которых в Бессарабии в XIV–XX веках представлены в статье.

Рассмотрение историко-культурного контекста проживания цыган в Молдавии и сопоставление образа героини первого горьковского рассказа с романтической традицией и пушкинской Земфирой позволяют говорить о том, что Радда, во-первых, является венцом генезиса образа цыганки в мировой литературе, во-вторых, выступает образом-символом, который аккумулирует мифические представления русских и европейцев о цыганах.

Ключевые слова: М. Горький, «Макар Чудра», Радда, цыгане, Бессарабия, романтизм, символ

Воронецкая-Соколова Ю. Г. Необычный герой культового фильма конца XX века: «особый человек» против яппи

Аннотация. С конца 80-х годов ушедшего века в западном кинематографе появляются нестандартные герои, не вписывающиеся в стереотип протагониста. И именно они окружаются любовью аудитории, создающей определенный культ. Целью данного исследования является выявление отличительных черт популярного кинопроизведения, побуждающего зрителя поклоняться персонажу и копировать его поведение. Метод герменевтического анализа, учитывающего социокультурный контекст, в котором появилось произведение, позволяет определить то противостояние в обществе, культуре и искусстве, которое выводит на передний план «особого человека». Необычность этого популярного персонажа

состоит в болезненной ментальности и асоциальном поведении. Рассматривается вопрос, почему именно образ «особого человека» оказывается так необходим зрительской аудитории.

Результатом исследования оказываются архетипическая природа образа и скрытая потребность общества, содержащаяся в коллективном бессознательном. В произведениях игрового зарубежного кинематографа с участием необычного, «особого человека» используются механизмы карнавального мышления, основанного на нарушении строго иерархичного порядка взаимодействия человека и общества.

И поскольку необычный герой исподволь заставляет окружающих приобщиться к высшим человеческим ценностям, то вполне справедливо то уникальное отношение, которое дарят ему зрители-поклонники.

Ключевые слова: культовый фильм, яппи, образ «особого человека», киноведение, коллективное бессознательное, зритель, герой, архетип

Гончигова М. Ц. Из истории бурятских народных инструментов

Аннотация. Статья посвящена одной из малоисследованных областей современной науки — истории бурятских народных музыкальных инструментов, которые как памятники культуры монгольского этноса возникли на базе совместного исполнительского творчества в прошлом. Эти связи сохранились и в более поздние периоды, когда произошло территориальное обособление и самостоятельное развитие искусства бурятского и монгольского народов.

Изучение, усовершенствование музыкальных инструментов (чанза, хур) и разработка их оркестровых разновидностей были связаны с организацией в конце 1930-х годов оркестра бурятских народных инструментов. В его состав также были включены буддийские культовые музыкальные инструменты, которые с распространением буддизма в Байкальском регионе получили широкое народное признание. В системе культовой музыки музыкальные инструменты имеют важное значение и являются обязательным элементом буддийской атрибутики. Следует отметить, что буддизм сыграл большую роль не только в развитии музыкальной культуры, но и является важной составной частью духовной культуры бурятского народа.

Изучение данной проблемы дает возможность выявить национальную специфику его мировоззрения, обусловленную историческим прошлым, природно-климатическими условиями, хозяйственно-культурным типом деятельности, национальной картиной мира.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, народные музыкальные инструменты, буддийские музыкальные инструменты, классификация

Ерёмин Д. А. Персонификация в изображении ангельских чинов

Аннотация. Рассматривая вопросы иконографии ангельских чинов, мы встречаем такие сюжетные или стилистические решения, которые позволяют открывать в ней дополнительные смысловые оттенки: иносказание, творческую интерпретацию, изобразительные метафоры. Однако представление условных образов традиционно попадает в раздел иконологии.

Иконологический подход не оценивает качественные аспекты произведений религиозного искусства, а фиксирует применение конкретного стилистического приема и его влияние на общий теологический контекст этих произведений. Широкое использование персонификации как способа выражения условных метафизических категорий заслуживает более внимательного рассмотрения, так как античная, а значит, языческая по сути изобразительная традиция становится вспомогательной композиционной конструкцией, отвечающей принципам символического построения сюжета. Такая антиномичная необходимость объясняется акцентированием той или иной категории иконичного образа. Общим исследованием персонификации занимались искусствоведы, историки, философы и богословы как в России, так и за рубежом. В иконографии ангельских чинов этот раздел изображений ранее подробно не рассматривался.

Ключевые слова: икона, иконография, иконология, символ, персонификация, ангельские чины, античное искусство, канон, эллинизм

Зачиняева М. П. Интервью с С. М. Слонимским

Аннотация. Данная статья (интервью) посвящена творчеству выдающегося классика современной отечественной музыки С. М. Слонимского, отметившего свой 85-летний юбилей. Композитор делится размышлениями о своем оперном театре от «Виринеи» (1967) до «Смерти поэта» (2014). Интервью раскрывает его литературные и музыкальные предпочтения.

Ключевые слова: С. Слонимский, опера XX–XXI веков, Софокл, У. Шекспир, Л. Толстой, И. Тургенев, М. Лермонтов, моноопера, Кл. Монтеверди, С. Прокофьев, третий авангард, квантовая ритмика

Кадесникова Т. Ю. Особенности драматургии Фортепианного трио с чтецом В. Д. Бибергана

Аннотация. Художественный интерес к тематике Великой Отечественной войны характерен для творчества Вадима Давыдовича Бибергана. Он принадлежит к поколению композиторов, для которых трагический опыт времен Второй мировой войны является важным событием, осмысленным через искусство. В музыкальном наследии В. Д. Бибергана военные сюжеты находят воплощение в ряде произведений различных жанров: в музыке к кинофильмам, камерно-вокальных и камерно-инструментальных опусах. В данной статье объектом внимания становится камерно-инструментальная ансамблевая музыка — Фортепианное трио с чтецом. Сочинение относится к раннему периоду творчества композитора и написано в 1962 году на Урале. В состав Фортепианного трио автор включает чтеца. Литературная композиция составлена из стихов военных лет татарского поэта Мусы Джалиля, посмертно Героя Советского Союза, которые отличаются трагическим содержанием. В драматургию поэтических текстов заложены нравственно-эстетические идеи. В ходе исследования изучены музыкальная партитура и литературная композиция сочинения. Путем сопоставления музыки и текста были определены основные образы произведения и их творческое осмысление автором, установлены особенности структуры данного вариационного цикла. Его специфика заключается в лаконичном влечении литературного текста в музыкальную партитуру. Метод объединения вариаций по смысловым разделам позволил обнаружить в сочинении черты сонатно-симфонического цикла. В результате были выявлены драматургические особенности Фортепианного трио с чтецом В. Д. Бибергана — взаимосвязь камерного, симфонического и литературного жанров в рамках единой художественной концепции.

Ключевые слова: фортепианное трио, Муса Джалиль, Великая Отечественная война, стихи, чтец, композиция, драматургия, камерная музыка, ансамбль, концепция, вариации

Калужникова Т. И. «Висимские песни» Вадима Бибергана: о работе композитора с фольклорными источниками

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вокального цикла современного российского композитора, созданного на основе уральских фольклорных материалов. Основным методом работы композитора с первоисточниками является их жанровая трансформация: объединение народнопесенных поэтических текстов (нередко изменяемых) с собственной музыкой; сочетание в интонационном содер-

жании каждого номера признаков различных первичных жанров (жанровый синтез); модификация жанровой природы темы в ходе развертывания цикла (жанровая модуляция); сплав элементов фольклорной стилистики и приемов современного авторского письма.

Ключевые слова: уральский фольклор, жанровая трансформация, фольклорные источники, синтез элементов, народно-песенное мышление и композиторское письмо

Ковалев А. Б. Специфика авторского духовного произведения в условиях внебогослужебного исполнения

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы внебогослужебного направления русской духовной музыки, критерии соответствия авторских духовных произведений клиросной или концертной обстановке исполнения. Специфика произведений, тяготеющих к внебогослужебному исполнению, освещена в онтологическом, функциональном, коммуникативном и композиционном аспектах.

Ключевые слова: богослужебный жанровый полюс, внебогослужебный жанровый полюс, традиция, роспев, концертность, просветительство

Красов В. В. Хоровой вокализ в балетах отечественных композиторов конца XIX — начала XXI века

Аннотация. В статье рассматриваются особенности хорового вокализа, применяемого в жанре балета. Репрезентируется само понятие вокализа как особой формы композиторского мышления. Вокализ в балетах проявляется на двух уровнях — локально и глобально. Локальное применение хорового вокализа осуществляется в небольшом фрагменте музыкального произведения, не влияя на жанровые признаки. В этом случае хор трактуется композитором как своего рода макротембр симфонического оркестра. В качестве музыкальных примеров приводится анализ балетов с хором: «Шелкунчик» П. Чайковского, «Спартак» А. Хачатуряна, «Икар» С. Слонимского, «Берег надежды» и «Сотворение мира» А. Петрова.

Глобальное применение хорового вокализа осуществляется перманентно, масштабно, расширяя жанровые признаки балета и трансформируя его в полижанровое явление. В этом случае композитор подчеркивает вокальную природу хора, поручая исполнить свою партию на слоги (и даже изложить слово). При таком аспекте рассмотрения хорового звучания расширяются жанровые признаки балета. Бале-

ту придаются черты кантатно-ораториальных жанров, трансформирующие его в полижанровое явление. В качестве примеров представлен анализ балета-кантаты «Желтый звук» А. Шнитке, вокально-хореографической симфонии «Ярославна» Б. Тищенко, балета-пассионов «Андрей Рублев» В. Кикты, балета-мистерии «Пер Гюнт» А. Шнитке. Сделан вывод об уникальности и универсальности выразительных свойств хорового вокала.

Ключевые слова: хоровой вокализ, балет, А. Хачатурян, С. Слонимский, А. Шнитке, А. Петров, В. Кикта, Б. Тищенко

Лукина Г. У. О специфике работы над интонацией с невидящими и плоховидящими учащимися на занятиях сольфеджио

Аннотация. В центре внимания автора статьи — проблемы преподавания сольфеджио тотально невидящим и плоховидящим учащимся. Результаты теоретических и практических исследований указывают на идентичность природы музыкальных способностей незрячих и видящих детей. Это дает основание утверждать, что музыкальная тифлопедагогика строится на общих музыкально-педагогических принципах. Однако при выявлении из этих принципов наиболее значимых для обучения и воспитания музыкантов со специальными потребностями несколько смещаются смысловые акценты и происходит коррекция педагогических методов. Автором предложено решение специфических проблем преподавания сольфеджио для незрячих и слабовидящих обучающихся, учитывающее необходимость компенсации утраченного зрения. При нарушении или выпадении зрительных функций художественный потенциал человека является наиболее сохранным применительно к музыке. Именно это искусство выступает в качестве оптимальной сферы художественного развития слепых и слабовидящих. Особое внимание в работе уделяется интонированию, то есть музыкальной деятельности, направленной на целостный охват художественно-выразительных средств. Приведены примеры интонационных упражнений, направленных на формирование и развитие компенсаторных механизмов, а также факторы, мотивирующие к творчеству незрячих обучающихся.

Ключевые слова: сольфеджио, инклюзивное художественное образование, интонация, интонирование

Мочалина Д. В., Урванцева О. А. Специфика хоровой работы с любительским коллективом слабовидящих

Аннотация. Опираясь на практический опыт, авторы определяют алгоритм и методы работы с любительским коллективом инвалидов по зрению. Они сравнивают методы работы с обычным любительским хором и с хором слабовидящих для выяснения специфических приемов работы. Отмечено, что в хоре слабовидящих возрастает роль вербальных пояснений, мотивации, и эмпатии.

Ключевые слова: хор слабовидящих, дирижирование любительским хором, индивидуальный подход, вокальная подготовка, хоровой репертуар

Мочальский Н. А. Д. К. Мочальский — воспитанник К. С. Петрова-Водкина: творческие методы учителя и ученика

Аннотация. В Академии художеств в 1930–1933 годах Д. К. Мочальский учился у К. С. Петрова-Водкина. Исследование метода Петрова-Водкина как художника и педагога помогает выявить связь поколений, влияние на нее мастера, узнать, возможно, нечто новое о самом Петрове-Водкине. В статье разбираются методы работы над образом, пространством, композицией, колоритом. Традиции, идущие от древнерусского искусства, продолжались и получали развитие в творчестве современных художников.

Расцвет Д. К. Мочальского как художника и педагога пришелся на послевоенное время и эпоху оттепели, когда он создал иконические произведения, лирически отразившие своеобразие того времени. Так, И. Купцов назвал его «бытописателем современности». Высокие эстетические принципы, заложенные в русской культуре, сыграли огромную роль в творчестве и педагогике великого художника XX века К. С. Петрова-Водкина и его ученика Д. К. Мочальского, воспитавшего плеяду художников второй половины XX века и привившего своим ученикам те духовные и эстетические идеалы, в которых его воспитывали учителя.

Ключевые слова: К. С. Петров-Водкин, Д. К. Мочальский, метод, учеба, пространство, движение, композиция, колорит, иконность

Никитина П. В. Творчество скульпторов Бурятии в довоенный и послевоенный периоды: поиск форм и образов

Аннотация. Статья содержит краткий обзор развития бурятской скульптуры. Соглашаясь с влиянием новой для Бурятии советской идеологии, с освоением новых сюжетов, техник, новых для региона видов искусства, мастера сумели найти золотую середину между новым и традиционным. В статье рассматриваются деревянная

скульптура, которую представляли авторы на первой декаде бурятского искусства в Москве 1940 года, а также другие скульптурные работы того времени. Внимание акцентируется на материале, в котором работали авторы, и на сюжетах, которым работы были посвящены. В то время это были преимущественно анималистические мотивы или настенные панно, пафосно демонстрировавшие принадлежность к Советскому Союзу. После войны развитие объемной пластики активно набирало обороты. Художники получают профессиональное образование, работают с большим выбором материалов — это и гипс, и шпат, и бронза, и дерево, и даже мрамор. Тематика произведений по-прежнему в основном посвящена социалистическим идеалам, но в послевоенные годы в творчестве художников и скульпторов все более начинает проявляться интерес к индивидуальности человека не как строителя коммунизма, а как личности. В работах выявляется индивидуальность образа со своим, каждому человеку присущим, драматизмом, со своей судьбой, в своем труде.

Начавшая формироваться в довоенные годы профессиональная художественная среда после войны, ближе к 1970-м годам, оформилась в самостоятельную творческую интеллигенцию региона, активно работавшую, участвовавшую в региональных, всероссийских и международных выставках.

Ключевые слова: бурятское искусство, бурятская деревянная скульптура, анималистическая скульптура, станковая скульптура, бюст, бурятская мелкая пластика, послевоенное бурятское искусство, скульптурный портрет

Самойлова Н. К. Тембровые новации в отечественной ансамблевой музыке

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению жанровых признаков ансамблей с участием фортепиано на современном этапе на примере фортепианных квартетов в отечественной музыке. Камерность по-прежнему в числе важных составляющих общестилевых музыкальных процессов в музыке XXI столетия. В силу этого она активно воздействует на обновление самого феномена звукового образа ансамбля с участием фортепиано. В работе внимание акцентировано на тембровой стороне ансамблей, где существенную роль играют новые приемы звукоизвлечения на разных инструментах, отход от классического состава, поиск оригинальных тембровых сочетаний.

При обращении к исторической ретроспективе жанра отмечен вклад С. И. Танеева, поднявшего ансамблевые композиции до уровня философских обобщений. В статье использо-

ваны малоизвестные архивные материалы, подтверждающие его значимость. Отмечена востребованность камерно-ансамблевой музыки и перспективы ее развития в XXI столетии.

Ключевые слова: жанр, камерно-инструментальный ансамбль, тембр, ансамбль с участием фортепиано, фортепианный квартет

Соколовьяк Н. Л. Претворение фольклорных интонаций в струнных квартетах композиторов современной России (на примере сочинений Ю. Фалика, Р. Леденёва, С. Слонимского)

Аннотация. В статье рассматриваются струнные квартеты композиторов современной России, посвященные фольклорной тематике. На примере сочинений Ю. Фалика, Р. Леденёва и С. Слонимского выявляются самобытность и многогранность претворения образов фольклора и его интонационных особенностей средствами смычкового инструментального ансамбля. При этом автор подчеркивает, что идея создания квартетных сочинений в фольклорном ключе зачастую реализуется с использованием новейших приемов техники письма и оригинальных средств инструментальной выразительности. Однако в целом композиторы остаются в рамках традиционной трактовки жанра смычкового квартета как выразителя тончайших оттенков человеческих эмоций и переживаний.

Ключевые слова: струнный квартет, отечественные композиторы, фольклор, фольклорные интонации, средства инструментальной выразительности

Суханова Т. Б. Новый взгляд на проблемы детской скрипичной педагогики в трудах К. Г. Мостраса

Аннотация. В статье обобщен вклад профессора Московской консерватории Константина Георгиевича Мостраса в развитие отечественной скрипичной педагогики. Прокомментированы положения его трудов, касающиеся методики выявления музыкальных способностей, формирования слуховых представлений, внесения творческого фактора в техническую работу, организации самостоятельных занятий начинающих.

Ключевые слова: скрипка, методика, детская скрипичная педагогика, слуховые представления, музыкальные способности

Чергеев А. А. Музыкальное образование в Крымском инженерно-педагогическом университете: к 20-летию кафедры

Аннотация. В статье дан краткий обзор деятельности музыкально-педагогических кафедр

Крымского инженерно-педагогического университета — коллектива, который в 2017 году отметил 20-летие своей деятельности, а в 2018 году будет отпраздновано 25-летие самого университета, в котором музыка звучала с первых дней его создания — организации вуза для возвращавшихся народов, депортированных в 1944 году из Крыма. Вместе с краткой летописью музыкально-эстетической, просветительской и педагогической работы в вузе поднимаются проблемы недостаточной изученности музыкальной жизни региона, известного своей богатейшей многонациональной культурой и всегда бывшего центром притяжения писателей и поэтов, художников и музыкантов.

Ключевые слова: музыкальное образование, Крымский инженерно-педагогический университет, проблемы изучения музыкальной жизни Крыма

Чудинский Р. М., Володин А. А., Быканов А. С. О комплексной оценке результатов освоения обучающимися с расстройствами аутистического спектра программ начального общего образования

Аннотация. Статья посвящена решению актуальной проблемы — разработке системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с расстройствами аутистического спектра адаптированной основной общеобразовательной программы начального общего образования. Для достижения цели исследования, заключающейся в разработке системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с расстройствами аутистического спектра адаптированной основной общеобразовательной программы начального

общего образования, на основе следующих методов исследования: анализ и систематизация нормативных документов и законодательства в области образования детей с ограниченными возможностями здоровья и в частности детей с расстройствами аутистического спектра; обобщение научных фактов и концепций в области образования детей с ограниченными возможностями здоровья и в частности детей с расстройствами аутистического спектра; анализ, синтез, классификация и обобщение в процессе проектирования и реализации системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения обучающимися с расстройствами аутистического спектра адаптированной основной общеобразовательной программы начального общего образования, — проведен анализ существующих подходов к проектированию и организации комплексной оценки достижения комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения адаптированной основной общеобразовательной программы начального общего образования обучающимися с расстройствами аутистического спектра, разработана модель системы комплексной оценки достижения планируемых результатов освоения адаптированной основной общеобразовательной программы начального общего образования обучающимися с расстройствами аутистического спектра, разработана индивидуальная карта текущей оценки обучающихся с расстройствами аутистического спектра на каждом учебном занятии.

Ключевые слова: начальное общее образование, комплексная оценка, обучающиеся с расстройствами аутистического спектра, адаптированная основная общеобразовательная программа



Abstracts
and Keywords

Varlamova Tatiana. Developing the Concept of Plucked Strings Performing School

Abstract. A performing school is the professional basis of the musician's activities, aimed at developing self-sufficiency and creativity when dealing with artistic and technical aspects. Plucked strings performing schools appeared in certain periods, viewed in historical and pedagogical context of the domra development as orchestral (the end of the 19th c. – the beginning of the 20th c.), professional (the mid-1920s – the end of the 1940s), integration (the 1950s – the end of 1960s), the absolutization traditionalism-oriented music (the 1970s – 1990s). They reached their bloom due to distinguished educators and theorists. The analysis of the development of the domra art and performing schools in view of current professional training contributes to preserving traditions of the national music education.

The domra academic style of performance transformed, influencing teaching approaches in the contest of 1) performance apparatus (the Andreev three-stringed domra school and the Lyubimov four-stringed school); 2) marks of techniques and articulation (the schools of V. Chunin, I. Shitenkov, Yu. Blinov.); 3) repertoire (folk, classical and light music); 4) national/international origin (the Russian, Ukrainian, Belorussian, Kazakh, German, Italian school, etc); 5) the type of communication (T. Volskaya, V. Kruglov and R. Belov's schools and resources in view of learning and teaching); 6) regional location (northern, central, Siberian and southern); 7) educational programmes for certain ages (children's schools, colleges and higher educational institutions); 8) group and individual forms of training (orchestra, ensemble, solo playing); 9) the type of activities and motivation towards learning (concert performer, teacher, ensemble/orchestra member); 10) the domra player's activities in professional/amateur environment.

Keywords: performance school, development, domra, history, professionalism, traditionalism

Volkova Anastasia. Gypsy Girl Radda in Maxim Gorky's «Makar Chudra»

Abstract. The article analyses the main character of Maxim Gorky's story «Makar Chudra» – the gypsy girl Radda. For a deeper understanding of why the writer turned to Gypsy themes in his works, the author discusses Gorky's biography and some features of his writing. In 1890-1892, the writer travelled around Russia, lived and worked

on the banks of the Dniester estuary near Akkerman Bessarabian province for about a year. It is there that he met Moldavian Gypsies, the author presenting the evidence on their staying in Bessarabia during the 14th-20th centuries.

The author considers the historical and cultural contexts of Gypsies' living in Moldova and compares the character of Gorky's first story with the romantic tradition of and Pushkin's Zemfira, suggesting that Radda, firstly, is the top of development of the Gypsy character in world literature, and, secondly, is the symbolic character, which accumulates the representation of myth about the Gypsies among the Russians and Europeans.

Keywords: Maxim Gorky, «Makar Chudra», Radda, gypsies, Bessarabia, romanticism, symbol

Voronetskaya-Sokolova Yulia. The Unusual Character of the Late 20th Century Cult Film: the Exceptional Person Versus Yuppie

Abstract. At the end of the 1980s, Western cinematography generated non-standard heroes, breaking down the protagonist's stereotypes. It was they, who became widely beloved by the cult creating audience. The aim of article is to reveal characteristics of popular screen works, which make viewers worship their cult heroes and follow their behavior. Hermeneutic analysis method takes into consideration the sociocultural context of creating a certain work of art and allows to trace opposing views in society, culture and art, which bring the idea of exceptional person into the foreground, his destructive mentality and deviant behavior making him special. The author finds out why this very kind of person is required for the audience and argues that it originates from the archetypal nature of the screen character and a need of the society, hidden in the collective unconscious.

Such film characters in foreign cinematography involve the "spirit of carnival" form of thinking, based on breaking strict hierarchical order of interaction between the individual and society.

The unusual hero gradually introduces the highest human values to the audience, getting an understandably special feedback from it.

Keywords: cult film, image of "exceptional person", yuppie, cinema studies, viewer, the collective unconscious, character, archetype

Gonchikova Medegma. History of Buryat Folk Instruments

Abstract. The article deals with one of the underexplored areas of modern research — the history of Buryat folk musical instruments, which being cultural heritage of the Mongolian ethnic group, were founded on the basis of the joint performance in the past. These ties remained in the later periods, when a territorial isolation and independent development of the art of the Buryat and Mongolian peoples occurred.

Study, modification of musical instruments (chanza, khur) and development of their orchestral varieties were connected with the creation of the Buryat folk instruments orchestra at the end of the 1930s. It also contained Buddhist cult musical instruments that received national wide recognition with the spread of Buddhism in the Baikal region. Cult musical instruments are the essential part of Buddhist paraphernalia. It should be noted, that not only did Buddhism play a crucial part in the development of musical culture, but it is also the integral part of the spiritual culture of the Buryat people.

The study of this problem makes it possible to identify the national features of their worldview specified by the historical past, natural environment and climatic conditions, economic and cultural activities, the national picture of the world.

Keywords: folk music, folk musical instruments, Buddhist musical instruments, classification

Eriyomin Dmitry. The Personification in the Description of the Angelic Ranks

Abstract. The article considers the issues of iconography angelic ranks, discussing plot or stylistic solutions that allow to discover additional semantic shades: allegory, creative interpretation, visual metaphors. The description of conventional images traditionally is investigated by iconology.

The iconological approach does not assess the qualitative aspects of religious art — it records a particular stylistic technique and its impact on the overall theological context of these works. The widespread use of personification as a way of expressing conditional metaphysical categories deserves more careful consideration, because the ancient, and therefore pagan, in fact, pictorial tradition becomes an auxiliary compositional structure that meets the principles of symbolic plot building. This antinomic phenomenon can be explained by the emphasis that should be given to a particular category of iconic image. Art historians, historians, philosophers and theologians both in Russia and abroad were engaged in general personification research. In the iconography of the angelic ranks the section of images has not been considered.

Keywords: icon, iconography, iconology, symbol, personification, angelic ranks, antique art, canon, Hellenism

Zachinyaeva Maria. An Interview with S. Slonimsky

Abstract. The article (interview) is devoted to outstanding modern Russian music composer S. M. Slonimsky, who celebrated his 85th anniversary. The composer shares his thoughts on his opera house from "Virineya" (1967) to "Death of the Poet" (2014). The interview contains the composer's literary and musical preferences.

Keywords: S. Slonimsky, the 20th–21st century opera, Sophocles, W. Shakespeare, L. Tolstoy, I. Turgenev, M. Lermontov, mono-opera, Cl. Monteverdi, S. Prokofiev, the third avant-garde, quantum rhythmic

Kadesnikova Tatyana. The Narrative Features of Piano Trio and Poetry Recitation to Musical Accompaniment by V. Bibergan

Abstract. The Great Patriotic War has always been the focus of composer Vadim Bibergan's professional interest. He belongs to the generation of composers, for whom the tragic experience of the Second World War is important and is interpreted through art. The wartime themes in his works are embodied in various genres, i.e. film music, vocal and instrumental chamber music. The article is dedicated to instrumental chamber music — Piano trio and poetry recitation to musical accompaniment. This early work was written in 1962 in the Urals. The author heightens Piano trio by literary text, consisting of tragic poems by Tatar poet Musa Jalil, their being of considerable moral and aesthetic value. The research studies the melding of the musical score and literary text of the composition and specifies the main musical images creatively interpreted by the author. The article defines the features of the variation cycle structure, its major one being a laconic weaving of the literary text into musical score. Due to the principle of grouping the variations into the meaningful connections-based sections, features of the sonata-symphonic cycle are revealed. The author defines dramaturgical features of Piano Trio and Poetry Recitation to Musical Accompaniment by V. Bibergan as the interrelation between the chamber music, symphony and literary genres, linked by the single artistic concept.

Keywords: piano trio, Musa Jalil, the Great Patriotic War, poems, reciter, composition, dramaturgy, chamber music, ensemble, idea, variations

Kaluzhnikova Tatyana. «The Visim Songs» by Vadim Bibergan: Working with Folklore Sources

Abstract. The article analyses the vocal cycle «The Visim Songs» by contemporary Russian composer Vadim Bibergan, its having been based on Ural folklore sources. The main technique of the composer's work with primary sources is the genre transformation: melding of folklore poetic texts (often with modifications) with his music; a combination of features of various primary genres, referred to intoned meaning, in each number (genre synthesis); genre modification of the theme cycle (genre modulation); blending of elements of folklore stylistics and modern techniques of the author's music.

Keywords: Ural folklore, genre transformation, folklore sources, combination of elements, folk music-oriented thinking, modern techniques of the author's music

Kovalev Andrey. Specificity of the author's spiritual work in the situation of non Liturgical Execution

Abstract. This article discusses the non-liturgical direction of Russian sacred music, copyright compliance criteria for spiritual works church or concert performance setting. The specifics of the works, gravitating to non-liturgical execution environment, is considered on the ontological level, the functional, communicative and compositional aspects.

Keywords: liturgical genre pole, extramarital genre pole, tradition, chant, concerts, enlightenment

Krasov Vladimir. Choral Vocalization in the Late 19th – Early 21st Century Russian Ballets

Abstract. The article dwells upon features of choral vocalization in ballet. Vocalization is presented as a special form of composer's thinking, its manifesting itself in ballets in two ways – locally and globally. Locally, it is incorporated in a small fragment of a musical composition, without affecting the genre features. In this case, choir is considered by a composer as a kind of symphony orchestra micro-timbre, e.g., in such ballets as "The Nutcracker" by Tchaikovsky, "Spartacus" by A. Khachaturian, "Icarus" by S. Slonimsky, "The Shore of Hope" and "The Creation of the World" by A. Petrov.

Global incorporation means a permanent, large-scale expanding of characteristics of ballet, giving it a multi-genre content. Here, a composer emphasizes the vocal nature of choir, which requires performing in syllables (and even words). The ballet infuses the cantata and oratorio genre characteristics, transforming itself into a multi-genre phenomenon, e.g. the ballet-cantata "Yellow Sound" by A. Schnittke, vocal-choreographic symphony "Yaroslavna" by B. Tishchenko, ballet-passion "Andrey Rublev" by V. Kikta, ballet-mystery "Peer Gynt" by A. Schnittke. The conclusion

is made about the uniqueness and universality of choral vocalization expressive capacities.

Keywords: choral vocalization, ballet, A. Khachaturian, S. Slonimsky, A. Schnittke, A. Petrov, V. Kikta, B. Tishchenko

Lukina Galima. Working on Intoned Meaning with Blind and Visually Impaired Students in Solfeggio Classes

Abstract. The article focuses on a problem of teaching solfeggio to blind and visually impaired students. The results of theoretical and practical research reveals that blind and sighted children's musical abilities are of the same nature. This gives grounds to assert that music typhlop pedagogy is based on the general musical and teaching principles. However, when identifying the most important of these principles for special-needs musicians' training and education, there is a certain conceptual shift and adjustment of teaching methods. The author proposes the solution of specific problems of teaching solfeggio to blind and visually impaired students, with due regard for compensation for lost vision. When the vision impairment or loss occurs, the artistic potential of a person is mostly actualized in music, being the best field for artistic development of blind and visually impaired students. Special attention is paid to musical activity comprising the whole range of artistic and expressive means. The author gives some examples of exercises aimed at developing compensatory skills and motivating blind students to creativity.

Keywords: solfeggio, inclusive art education, intoned meaning, intoning

Mochalina Darya, Urvantseva Olga. The Specifics of Choral Work with Visually Impaired Amateur Singers

Abstract. The article deals with conducting visually impaired amateur choir singers, the authors drawing on their practical experience. To find out specificity, the authors compare the techniques of working with an amateur choir with those being applied to visually impaired singers. It is noted that the latter requires more verbal explanations, motivation and empathy.

Keywords: visually impaired choir singers, conducting amateur choir, individual approach, vocal training, choral repertoire

Mochalskiy Nikolai. D. Mochalskiy as K. Petrov-Vodkin's Follower: Creative Methods of the Teacher and his Student

Abstract. Dmitry Mochalsky studied at the Academy of Arts with painter Kuzma Petrov-

Vodkin in 1930–32, the latter's world outlook and teaching strongly influenced the former's works. The author argues that studying Petrov-Vodkin as an artist and a teacher helps understand relationships between generations and the influence the master made on the post-war generation.

The article contributes to finding new information on the painter, analyzing how he worked on image, space, composition and coloration, stemming from ancient Russian art, as well as his teaching methods. D. Mochalsky is a socialist realism artist, whose most productive years as an artist and a teacher were those of the post-war and the thaw (*otpepel*), when he painted his iconic works, giving a lyrical reflection to that time and the character of the epoch. I. Kuptsov would call him "a painter of the scenes of everyday life". Aesthetic principles of the Russian culture greatly influenced painting and teaching of both 20th-century figures of K. Petrov-Vodkin and his student D. Mochalsky, the latter having nurtured numerous painters of the second half of the 20th century, his spiritual and aesthetic principles remaining the same with those of his teachers.

Keywords: K. Petrov-Vodkin, D. Mochalsky, method, study, space, motion in picture, color, sincerity

Nikitina Polina. Buryat Sculpture in the Pre-War and Post-War Period: Searching for Forms and Images

Abstract. The article presents a brief overview of the development of Buryat sculpture in the pre-war and post-war period. Buryat sculptors had to accept the new Soviet ideology, find new subjects, develop techniques, new types of art for the region, and managed to find the balance between the innovative and traditional. The article considers wooden sculpture, which was represented by its creators in the first decade of Buryat art in Moscow in 1940, and other sculptural works of that time. Attention is focused on the material which authors worked with and on the subjects that works were devoted to, at that time their being mostly animalistic motifs or wooden wall panels, pompously depicting their belonging to the Soviet Union. After the war, sculpture started to develop more intensively, artists getting professional education, materials they worked with becoming more diverse — plaster, chamotte, bronze wood and even marble. The subjects of artists and sculptors' works were still mostly devoted to socialist ideals, but in the postwar years, the accent started to shift towards considering a person as an individuality, rather than a communism builder. Art works began to reflect a human being with his dramatic nature, his own life.

Near the 1970s, the professional artistic environment, which started to establish after the war, became an independent artistic "intelligentsia" of the region, actively working and participating in regional, national and international exhibitions.

Keywords: Buryat art, Buryat wooden sculpture, animalistic sculpture, easel sculpture, bust, Buryat small plastic, post-war Buryat art, portrait sculpture

Samoylova Nailya. Timber Innovations in Russian Ensemble Music

Abstract. The article considers the present day genre characteristics of ensembles including piano, through the example of piano quartet in Russian music. In the 21st century one of the essential aspects of general musical style is chamber orientation, which makes such ensemble sound anew. The author touches upon ensemble timbre, an important role being played by new techniques of producing sound on different instruments, as well as another approach to ensemble setting, a search for more timbre combinations.

Discussing the historical contest, the author marks a contribution made by composer S. Taneev, who considered ensemble music from the philosophical point of view. The article presents little-known archival materials confirming his significant role. The author notes that chamber instrumental music is in demand today and specifies prospects for its development in the 21st century.

Keywords: genre, chamber instrumental ensemble, timbre, ensemble including piano, piano quartet

Sokolvyak Natalia. String Quartets by Modern Russian Composers: Folklore Intoning (on the example of works by Y. Falik, R. Ledenev, S. Slonimsky)

Abstract. The article considers music with folk themes, written by modern Russian composers for string quartets. Through the examples of Yu. Falik, R. Ledenyov and S. Slonimski's works the author reveals the originality and multifacetedness of folklore image embodiment and its intoning peculiarities by means of bowed strings ensemble. The author points out that the idea of creating folk-oriented compositions for quartet is often embodied by innovative writing techniques and means of instrumental music expression. In general, composers stick to traditional interpretation of the bowed strings quartet genre, its conveying subtle nuances of human emotions.

Keywords: string quartet, native composers, folklore, folklore intonation, means of instrumental expression

Sukhanova Tatiana. K. Mostras's Works on the Violin Pedagogy for Children: Another View

Abstract. The article generalizes the contribution of Professor of the Moscow State Conservatory K. Mostras to the development of the violin pedagogy in Russia. The author discusses the guidelines of his works, concerning the ways of revealing musical abilities, forming auditory representations, making technical work more creative, organizing independent training for violin beginners.

Keywords: K. G. Mostras, violin, methodology, the violin pedagogy for children, auditory presentations, musical abilities

Chergeyev Asan. Music Education in the Crimean Engineering and Pedagogical University: to the 20th Anniversary of the Chair of Vocal Studies and Conducting

Abstract. The article gives a brief overview of the activities of the music-and-pedagogy related chairs of the Crimean Engineering and Pedagogical University. In 2017 the university staff marked the 20th anniversary of its work, the university celebrating its 25th birthday in 2018. The educational institution was established for numerous returnees deported from the Crimea in 1944, music remaining its inseparable part from the very beginning. The article covers on a brief university chronicle of its staff's working in the field of musical aesthetics, education and pedagogy. The author notes the insufficient attention given to studying of the region's musical life, which is known for its rich multinational culture, and which has always been the center of attraction for writers, poets, artists and musicians.

Keywords: music education, Crimean Engineering and Pedagogical University, studying of the musical life of the Crimea

Chudinsky Ruslan, Volodin Alexandr, Bykanov Anatoliy. The Comprehensive Assessment System of Intended Learning Outcomes for Primary General Education Programs for Students with Autism Spectrum Disorder

Abstract. The article deals with working out of a comprehensive assessment system of intended learning outcomes for primary general education programs for students with autism spectrum disorder. To reach this goal the authors suggested the following methods to be used: analysis and systematization of education laws and regulations applied to children with health limitations and autism spectrum disorders, in particular; generalization of scientific facts and concepts applied to educating children with health limitations and autism spectrum disorders, in particular; analysis, synthesis, classification and generalization in design and development of the comprehensive assessment system of intended learning outcomes for primary general education programs for students with autism spectrum disorder. The authors analyzed the existing approaches to developing the comprehensive assessment system of intended learning outcomes of intended learning outcomes for primary general education programs for students with autism spectrum disorder. A model of the comprehensive assessment system of intended learning outcomes of intended learning outcomes for primary general education programs for students with autism spectrum disorder has been worked out, an individual evaluation chart of current assessment has been developed.

Keywords: primary general education, comprehensive assessment, students with autism spectrum disorder, adapted general education program



Сведения об авторах

Быканов Анатолий Семенович — ведущий научный сотрудник лаборатории педагогических измерений Института развития образования, кандидат химических наук, доцент (Воронеж)
asbikanov@mail.ru

Варламова Татьяна Петровна — профессор Российской государственной специализированной академии искусств, кандидат педагогических наук (Москва)
varlamovat@yahoo.com

Волкова Анастасия Алексеевна — выпускающий редактор издательства «Media Mente» (Москва)
dead-ligea@mail.ru

Володин Александр Анатольевич — проректор по учебной работе Российской государственной специализированной академии искусств, доктор педагогических наук (Москва)
voalan@list.ru

Воронецкая-Соколова Юлия Георгиевна — доцент кафедры режиссуры телевидения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург)
juliaart2005@rambler.ru

Гончикова Мэдэгма Цыдендамбаевна — доцент кафедры филологического и художественно-эстетического образования Бурятского государственного университета, кандидат исторических наук (Улан-Удэ, Бурятия)
medegmag@mail.ru

Ерёмин Дмитрий Александрович — старший преподаватель кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица
brat2810@mail.ru

Зачиняева Мария Петровна — аспирантка Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке
zach.mary-92@mail.ru

Кадесникова Татьяна Юрьевна — старший преподаватель кафедры специального фортепиано Тюменского государственного института искусств и культуры. Соискатель ученой

степени кандидата искусствоведения в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского
tgiik-rectorat@mail.ru

Калужникова Татьяна Ивановна — профессор кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения (Екатеринбург)
tkalugnikova@mail.ru

Ковалев Андрей Борисович — доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова, кандидат искусствоведения
andrej-kovalev@yandex.ru

Красов Владимир Владимирович — преподаватель кафедры Дирижирование академическим хором Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова (Москва)
vkinco@gmail.com

Лукина Галима Ураловна — заместитель директора по науке Государственного института искусствознания, доктор искусствоведения (Москва)
lukina@sias.ru

Мочалина Дарья Валерьевна — магистрант факультета «Дирижирования академическим хором» Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки
postik2006@mail.ru

Мочальский Николай Андреевич — старший преподаватель кафедры живописи и графики Российской государственной специализированной академии искусств (Москва)
alientwist@yandex.ru

Никитина Полина Владимировна — Аспирантка Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина
me@paulineart.ru

Самойлова Наиля Камилевна — профессор кафедры специального фортепиано и ансамблевой подготовки, декан гуманитарно-творческого факультета Оренбургско-

го государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, кандидат искусствоведения, профессор
nellja056@gmail.com

Сокольвяк Наталья Леонидовна — доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, кандидат искусствоведения
natnet2008@mail.ru

Суханова Татьяна Борисовна — доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, кандидат искусствоведения
t.b.suhanova@yandex.ru

Урванцева Ольга Александровна — профессор кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки, доктор искусствоведения
postik2006@mail.ru

Чергеев Асан Айдерович — заведующий кафедрой вокального искусства и дирижирования Крымского инженерно-педагогического университета, кандидат искусствоведения, доцент (Симферополь)
asanchargeev@mail.ru

Чудинский Руслан Михайлович — зав. лабораторией педагогических измерений Института развития образования, доктор педагогических наук, доцент (Воронеж)
chudinsky@mail.ru



About the authors

Bykanov Anatoliy — Leading Researcher of the Laboratory of Pedagogical Measurements, Institute of Education Development, Associate Professor, Candidate of Chemistry (Voronezh)

Varlamova Tatiana — Professor of the Russian State Specialized Academy of Arts, Candidate of Pedagogy (Moscow)

Volkova Anastasia — Executive Editor of «Media Mente» Publishing House (Moscow)

Volodin Alexandr — Vice Rector for Academic Work, the Russian State Specialized Academy of Arts, Doctor of Pedagogy (Moscow)

Voronetskaya-Sokolova Yulia — Associate Professor of TV Directing, the St. Petersburg State University of Cinema and Television, Candidate of Art Criticism

Gonchikova Medegma — Associate Professor of Department of Philological, Artistic and Aesthetic Education, the Buryat State University, Candidate of Historical Sciences (Ulan-Ude, Buryatia)

Eriyomin Dmitry — Senior Lecturer of Department of Painting and Restoration, the Stieglitz Saint Petersburg State Academy of Art and Design

Zatchinyaeva Maria — PhD student, the A. Shnittke Moscow State Institute of Music

Kadesnikova Tatyana — Senior Lecturer of Piano Department, the Tyumen State Institute of Culture and Arts. Applicant for the degree of Candidate of Art Criticism, the M. Mussorgsky Ural State Conservatory

Kaluzhnikova Tatyana — Professor of Department of Music History, the M. Mussorgsky Ural State Conservatory, Doctor of Arts, member of the Union of Composers of the Russian Federation (Ekaterinburg)

Kovalev Andrey — associate Professor at Department of History and Theory of Music of the Popov Academy of Choral Art, Candidate of Art Criticism (Moscow)

Krasov Vladimir — Lecturer of Department of Choral Conducting, the M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute (Moscow)

Lukina Galima — Vice-Director of State Institute for Art Studies, Doctor of Art History (Moscow)

Mochalina Darya — master student of Department of Choral Conducting, the M. I. Glinka Magnitogorsk State Conservatoire

Motchalsky Nikolai — Senior Lecturer of Department of Painting and Graphics, the Russian State Specialized Academy of Arts (Moscow)

Nikitina Polina — PhD student, the Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Fine Arts, Sculpture and Architecture

Samoylova Nailya — Professor of Piano and Ensemble Department, Dean of the Faculty of Humanities and Creative Activities, the L. and M. Rostropovich Orenburg State Institute of Arts, Candidate of Art Criticism

Sokolvyak Natalia — Associate Professor of Department of Orchestral String Instruments, the M. I. Glinka Magnitogorsk State Conservatoire, Candidate of Art Criticism

Sukhanova Tatiana — Associate Professor of Department of Music Pedagogy and Performance, the M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Candidate of Art Criticism

Urvantseva Olga — Professor of Department of Music History and Theory, the M. I. Glinka Magnitogorsk State Conservatoire, Doctor of Arts

Chergeyev Asan — Head of Vocal Art and Conducting Department, Associate Professor, the Crimean Engineering and Pedagogical University, Candidate of Art Criticism (Simferopol)

Chudinsky Ruslan — Head of the Laboratory of Pedagogical Measurements, Institute of Education Development, Associate Professor, Doctor of Pedagogy (Voronezh)



Требования к публикации в журнале «Художественное образование и наука»

1. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Предлагаемый для публикации материал должен быть оригинальным, не опубликованным ранее в других изданиях.

Решение о публикации или отклонении статьи принимает редакционная коллегия после ее рецензирования. Согласно политике журнала «Художественное образование и наука» используется двойное слепое (анонимное) рецензирование (*double-blind peer-review*).

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и редакции журнала право публикации статьи. За авторами статей сохраняются все права собственников рукописей.

Авторы отвечают за содержание своих статей и факт их опубликования. Редакция журнала и его учредитель не несут ответственности перед авторами за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Мнение автора статьи по тому или иному вопросу может не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии журнала.

Плата за публикацию статей не взимается. Гонорар за опубликование статьи не выплачивается. Автор может бесплатно получить один экземпляр номера журнала, в котором опубликована его статья.

2. ОБЪЕМ И ОФОРМЛЕНИЕ ТЕКСТА СТАТЬИ

Объем статьи — в пределах 24 страниц формата А4.

Набор на компьютере в текстовом редакторе Microsoft Word (версия 7,0 и выше); шрифт Times New Roman кегль 14 (подстрочные примечания — кегль 10); межстрочный интервал — 1,5; абзацный отступ — 1,25; поля: верхнее, нижнее — 2, левое — 3, правое — 1,5.

- Инициалы и фамилия автора курсивом размещаются в правом верхнем углу (отступ от края пять пунктов).
- Название статьи располагается по синтагмам, печатается прописным шрифтом.
- Цитаты, используемые в тексте статьи, должны быть снабжены ссылками на их источники.
- Отсылки к списку литературы помещаются в квадратные скобки: первое число — номер источника в списке литературы, второе — номер цитируемой страницы курсивом, например: [15, 128].
- Постраничные сноски допускаются по необходимости — не более четырех строк, размещенных на одном листе.
- Страницы рукописи обязательно нумеруются в правом верхнем углу листа.
- Иллюстративные материалы (нотные примеры, таблицы, схемы, пр.) размещаются по тексту (или в конце статьи), нумеруются и обязательно сопровождаются краткими пояснениями. Все иллюстрации необходимо представить отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif с минимальным разрешением 600 dpi; фотографии (в том же формате) с минимальным разрешением 300 dpi; отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

3. СТРУКТУРА СТАТЬИ

1. Текст статьи (Article text) должен быть составлен в следующей последовательности:

- 1.1) *введение (Introduction)*, где следует раскрыть актуальность темы статьи, дать краткий обзор литературы по ее теме, сформулировать проблему, разъяснить цель и задачи статьи;
- 1.2) *методы (Methods)*; если статья отражает результаты научного исследования, должны быть описаны методы проведенных наблюдений и экспериментов, позволяющие воспроизвести достигнутое, пользуясь только текстом статьи;
- 1.3) *результаты (Results)*; статья, представляющая результаты научного исследования, должна включать (при необходимости) помимо текста, таблицы, графики, диаграммы, уравнения, фотографии, рисунки и другие иллюстрации. Она также должна определять их связь с первоначальной исследовательской гипотезой, содержать указания для последующих исследований, а также предложения по практическому применению;

- 1.4) *заключение (Conclusion)* должно состоять из кратких резюме разделов статьи (без повторения приведенных в них формулировок);
- 1.5) *благодарности (Acknowledgments)*; автор может выразить благодарность коллегам за содействие в подготовке работы, указать, что статья подготовлена в рамках гранта.

4. КОМПЛЕКТ И СОДЕРЖАНИЕ МАТЕРИАЛОВ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫХ В РЕДАКЦИЮ

- 1) **Текст статьи**, набранный на компьютере в соответствии с изложенными требованиями.
- 2) **Название статьи** на русском и английском языках.
- 3) **Основные положения (Highlights)** — 3–5 маркированных пунктов, кратко отражающих результаты изучения темы (на русском и английском языках).
- 4) **Аннотация (Abstract)** (150 слов) на русском и английском языках должна быть:
 - *информативной* (не содержать общих слов и вводных фраз, например «автор статьи рассматривает»);
 - *содержательной* (отражать основное содержание статьи и результаты исследования);
 - *структурированной* (следовать логике отражения результатов в статье или кратко повторять структуру статьи);
 - *англоязычной* (написана качественным английским языком).
- 5) **Ключевые слова (Keywords)** — до 10 слов или словосочетаний, отражающих специфику темы, объекта и предмета изучения, его результаты (на русском и английском языках).
- 6) **Список литературы** — нумеруется и оформляется в алфавитном порядке (сначала на русском, затем на иностранных языках) в соответствии с ГОСТом Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Каждый источник, указанный в списке литературы, должен иметь ссылку в тексте.
- 7) **References** — список литературы на латинице полностью повторяет русскоязычный список. Составляется с использованием транслитерации (системы BSI) и в соответствии с международным библиографическим стандартом NLM. Правила оформления и примеры размещены на сайте журнала в разделе «Авторам» по адресу:
<http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka.ru/avtoram>
- 8) **Сведения об авторе(ах) (Information about authors)** на русском и английском языках должны содержать фамилию, имя, отчество и аффилиацию (структурное подразделение, официальное название организации (без сокращений), почтовый адрес организации: дом, улица, город, индекс, страна, e-mail); должность, ученую степень, ученое звание.

5. ПОРЯДОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ СТАТЬИ

Авторские материалы, оформленные в соответствии с требованиями журнала, следует присылать по электронной почте: jurnalrgsai@list.ru или передавать лично в редакцию журнала (121165, г. Москва, Резервный проезд, 12).

УВАЖАЕМЫЕ КОЛЛЕГИ!

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал «Художественное образование и наука» включен в новый **Перечень научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук** (по состоянию на 26.06.2017 г.).

Сообщаем также, что журнал «Художественное образование и наука» включен в российскую библиографическую базу данных научного цитирования РИНЦ на платформе **eLIBRARY.RU**.

Архив журнала — содержание всех предшествующих номеров — размещен на нашем сайте в сети Интернет по адресу: <http://www.hudozhestvennoe-obrazovanie-i-nauka/>

Подписка на журнал «Художественное образование и наука» принимается во всех отделениях связи Почты России по каталогу «Пресса России», **подписной индекс 93547**

Вопросы и предложения следует отправлять на электронный адрес редакции:

jurnalrgsai@list.ru

Редколлегия

ISSN 2410-6348



9 772410 634007

Индекс 93547