ИНСТИТУТ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

Сборник статей
Международной научно-практической конференции

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ДИСКУРСЕ ВРЕМЕНИ

28 МАРТА 2025 г.
МОСКВА

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

СБОРНИК СТАТЕЙ

Международной научно-практической конференции

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
В ДИСКУРСЕ ВРЕМЕНИ

Москва
28 марта 2025 года

ИНСТИТУТ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
МОСКВА, 2025

УДК 7
ББК 85

Печатается по решению Ученого совета
АНО ВО «Институт современного искусства»

Редакционная коллегия:

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Бойкова-Ковач Марина Владимировна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Тараканова Екатерина Михайловна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Новичкова Ирина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Шарма Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры академического пения АНО ВО «Институт современного искусства»

Рецензенты:

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, профессор, проректор по учебной работе АНО ВО «Институт современного искусства»

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, Россия, Саратов, заслуженный деятель искусств России

С 23 Сборник статей Международной научно-практической конференции «Современное искусство в дискурсе времени» (Москва, 28 марта 2025 года). Электронное издание. – Москва: ИСИ, 2025. – 846 с.: ил.

ISBN 978-5-6052770-3-3

В сборнике рассматривается широкий круг вопросов, связанных с исследовательским и практическим опытом по вопросам тенденций развития современного искусства в области музыки, театра, кинематографа, хореографии, дизайна, режиссуры театрализованных представлений и праздников, журналистики, проблем искусственного интеллекта в социокультурном пространстве.

Междисциплинарный подход, представленный в сборнике, делают его материалы востребованными в научном, педагогическом и практическом аспектах для широкого круга специальностей: киноведы, режиссеры театра, кино и телевидения, музыковеды, композиторы, музыкальные звукорежиссеры, режиссеры мультимедиа, журналисты, музыкальные дизайнеры.

Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 7
ББК 85

Все иллюстрации в данном сборнике являются либо собственностью авторов статей, либо получены ими самостоятельно от третьих лиц с их согласия, либо взяты из открытого доступа и служат целям научных исследований, выполняя функцию информирования читателей о деятелях, событиях и явлениях истории и культуры.

ISBN 978-5-6052770-3-3

© Издание. АНО ВО "Институт современного искусства", 2025
© Коллектив авторов, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово ректора института современного искусства Сухолет Ирины Наумовны. 12

ИСТОРИКО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ КИНОИСКУССТВА

Егорова Татьяна Константиновна

История и теория музыки российского кино — без знака плюс?. . . 16

Михеева Юлия Всеволодовна

Актуальные тенденции музыкально-звуковых концепций фильмов в современном российском кинематографе. 25

Шак Татьяна Федоровна

Тембр как компонент музыки кино: аспекты изучения 34

Вакурова Наталья Владимировна

Историческая правда и художественный вымысел в современном отечественном кинематографе. 43

Агафонова Наталья Анатольевна

Игровой фильм в формате сериала: повествовательные конструкции и жанровые доминанты. 49

Рафальская Анна Витальевна

Значение фоносферы в белорусском неигровом кино (на примере жанров интервью, обзорного и монтажного фильмов). 56

Праченко Мария Сергеевна

Классификация фильмов о танго в документалистике. 64

Бабенко Елена Владимировна

Художественный фильм «Три орешка для Золушки»: музыковедческий аспект. 72

Стенин Евгений Александрович

Мобильное кино как феномен современного медиапространства. 80

Михайлец Александра Сергеевна

Образ космоса в игровом кинематографе: степень научности, жанровая специфика. 87

Александрова Диана Александровна

Музыкальное воплощение романа Л. Толстого «Анна Каренина» в зарубежном и отечественном кинематографе: сравнительный анализ. 93

Сиян Марина Валерьевна

Психологические особенности командной работы в киносъемочной группе. 100

Терехова Ольга Анатольевна

Кинокомпозитор и дизайнеры-графики. 107

РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА:
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Югай Инга Игоревна
Комическое в компьютерной игре: приемы, формы, особенности восприятия зрителем. 111

Сальникова Надежда Михайловна
Применение приемов кинорежиссуры при разработке компьютерных видеоигр 118

Токарев Артемий Феликсович
Значение звука и музыки композитора Акиры Ямаоки в видеоигре «Silent Hill». 125

Стежко Наталья Григорьевна
Технологические прорывы в анимации: «Беловежская пуща» как первый полнометражный анимационный фильм, созданный с применением ИИ. 133

Малярова Анастасия Владиславовна
Музыка Дзе Хисаиси к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров»: особенности лейтмотивной драматургии. 139

Толпеева Надежда Ивановна
Лейтмотивные и иллюстративные функции музыкальных цитат в современной анимации: на примере мультипликационного фильма «Рыбка» С. Рябова. 149

Проскунова Полина Александровна
Художественные образы сказов П. П. Бажова на примере мультипликационного фильма 1977 года «Серебряное копытце». 157

Быстров Евгений Сергеевич
Эволюция драматургии экранного произведения: от линейности к вариативным структурам. 163

МАССОВАЯ МУЗЫКА И ДЖАЗ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Савицкая Елена Александровна
Музыкальные сцены и культурная география (на примере североевропейской рок-музыки). 170

Галиуллин Рустем Ханифович
Исторические аспекты трубы в джазе: опыт создания учебно-методического пособия. 182

Кукина Светлана Львовна
«Горький. Нижний. Джазовый». Опыт создания джазового таймлайна в музыкальной истории города. 186

Костюк Екатерина Борисовна
Семантика советского джаза. 194

Лубяная Елена Владимировна
Феномен импровизации в контексте мировоззренческих исканий джазовых музыкантов. 199

Лелявин Никита Сергеевич
Ритмическая импровизация в бибопе: от свинга к джазовому синкопированию. 208
Борисов Борис Борисович
Джазовая пипа: традиции и современность. 214
Рыскулов Куаныш Токтарбаевич
Творчество Жанар Дугаловой в аспекте художественных процессов казахстанской популярной музыки. 220
Тугаев Владислав Олегович
Песенный пласт как объект цитирования в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» (реж. Ж. Крыжовников). 229
Ферзба Гудиса Отарович
Классический кроссовер как феномен современного музыкального искусства. 240
Ситалова Анастасия Николаевна
Детская патриотическая песня: история и современность. 247
Бердникова Марина Сергеевна, Дальянова Лика Константиновна
Максим Фадеев: диапазон творчества. 251
Сметанина Татьяна Викторовна
Роль и специфика имиджа в сольных вокальных номерах на примере выступлений Элвиса Пресли. 258
Турбанова Дарья Андреевна
Традиционные элементы афроамериканской духовной музыки в творчестве американских исполнителей второй половины XX века. 262

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ
В РАКУРСЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ
Тараканова Екатерина Михайловна
Опера и кинематограф: траектории сближения. 269
Понькина Антонина Михайловна
Сюита «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо: специфика авторской концепции. 275
Бойкова-Ковач Марина Владимировна
Забытые имена. Виктор Тогобицкий – русский композитор Венгрии. 282
Уфимцева Анастасия Владимировна
Особенности партии-роли Анжелики в контексте развития музыкальной драматургии оперы «Сестра Анжелика» Дж. Пуччини: исполнительский анализ. 298
Шихмурадова Залике Арсеновна
Проявление принципов диалога и монолога в жанре концерта для национального инструмента 303

Логинов Данил Романович
Исполнительские аспекты речевых моделей в фортепианной музыке Родиона Щедрина (на примере прелюдий и фуг №19 и №21. 311
Смагина Елена Владимировна,
Смагина Ирина Александровна
Современное музыкально-исполнительское искусство Волгограда: векторы исканий. 321
Мирошниченко Олег Николаевич
Партиты А. Нижника в контексте авторского стиля. 332
Михалева Евгения Яковлевна,
Соромецкая Светлана Борисовна
Первая часть Сонаты № 32 op. 111 c-moll Л. Бетховена как образец инновационной сонатной формы. 340
Мо Кайтин (Ростов-на-Дону)
Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: специфика воплощения жанра. 347
Дедюхин Дмитрий Станиславович
Е. Макаров. Симфония для духового оркестра: к проблеме интерпретации авторского программного замысла. 355
Лащева Елена Владимировна
Медиа как средство популяризации классической музыки. 363

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ
Маркелова Татьяна Викторова, Петрушина Мария Владимировна
Образ Пушкина в стихотворении «Узник»: искусство словесности. 369
Шак Федор Михайлович
Нейросети в современном искусстве: от практики к вопросам аксиологии 377
Лыкова Татьяна Анатольевна,
Петракова Анастасия Владимировна
Личностные особенности студентов творческих специальностей: сходства и различия. 384
Власова Наталья Владимировна
Музыкальная терапия как средство абилитации для людей с ментальными нарушениями. 391
Горбачева Диана Александровна,
Грюкова Олеся Константиновна
Связь поколений в концепции музыкально-образовательного выставочного проекта «Звуки времени». 402
Молитвина Кристина Игоревна
Рецепция древнескандинавской культуры в современном искусстве. 407

Гетманенко Анастасия Олеговна
Искусственный интеллект и художественная культура: перспективы и риски. 412
Минаева Любовь Витальевна
Современное искусство глазами молодых исследователей. 417
Кухарская Ольга Ивановна
Интеркультурный гипертекст как форма организации межкультурного взаимодействия. 425
Московкин Лев Израилевич
Наука о человеке в искусстве. 432
Чепурин Алексей Вячеславович
Влияние цифровых инструментов на продвижение некоммерческих досуговых программ. 440
Орленко Елена Анатольевна
Бренд-журналистика в современном медиапространстве 446
Ивлев Андрей Анатольевич
Репортерское перевоплощение в стендапе как разновидность метода «испытано на себе»: психология восприятия и возможные риски. 450
Варламов Никита Павлович, Леншин Ян Анатольевич
Эмуляция эмоций: искусственный интеллект и дилемма «бесчувственного творчества». 454
Бритов Данила Андреевич
Правовые риски в работе современного журналиста: анализ и стратегии минимизации. 461
Апасов Антон Александрович
Искусственный интеллект в музыкальной композиции и аранжировке: ожидания и возможности. 465
Ушакова Мария Евгеньевна
Влияние отечественного театрального искусства на психоэмоциональное состояние зрителя. 472
Ларионов Павел Андреевич
Проблематика этики на современном телевидении. 478

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ ХОРЕОГРАФИИ
Меловатская Анна Евгеньевна
Актуальные вопросы современной хореографии. 483
Митус Ирина Викторовна
Ахмедов Эрик Рашидович
Педагогические условия изучения партерной техники подростками в современной хореографии. 489
Пузакова Мария Геннадьевна
От истоков к современности: обряд ряженья в хореографических постановках народно-сценического танца. 494

Кривенко Анастасия Евгеньевна
Использование техники спирали в хореографии как способ визуализации эмоциональных и физических трансформаций исполнителя. 500
Дядченко Мария Сергеевна
Красильщикова Людмила Сергеевна
Современные тенденции развития креативности в хореографии у молодежи. 507
Епишина Варвара Денисовна
Концептуализация хореографических фестивалей в детских школах искусств г. Екатеринбурга 514

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, СТИЛИ, ПЕРСОНАЛИИ
Хамидова Марфуа Азизовна
Классицистская опера XVI-XVII веков в аспекте влияния на развитие вокального искусства. 519
Карташова Татьяна Викторовна, Карташов Виктор Дмитриевич
Метод цитирования в южнокорейских исторических дорамах сагык. 524
Анестратенко Михаил Владимирович
Особенности работы актера-певца над системой «партия-роль-образ» в музыкальном театре-студии в высшем творческом учебном заведении. 533
Александрийский Владислав Александрович
Трагедия и триумф: партия-роль Ариоданта в одноименной опере Г.Ф. Генделя. 537
Лазанчина Анна Васильевна
Опера для всей семьи «История Кая и Герды» С.П. Баневича в Самарском академическом театре оперы и балета. 544
Шарма Елена Юрьевна,
Семушкина Ольга Владимировна
Забытые имена русской оперной сцены: Феликс Ошустович. 558
Саакян Наталия Альфредовна
Узбекская национальная школа академического пения: истоки возникновения. 565
Кухтина Наталия Игоревна
Любимая певица И. В. Сталина: Вера Давыдова. 572
Гогина Дарья Викторовна
Псалом 136 «На реках Вавилонских» и его отражение в мировой музыкальной культуре. 578
Казакова Софья Алексеевна
Оперная муза Франсиса Пуленка: Дениз Дюваль. 584

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Бакши Людмила Семеновна
Музыка и шумы в современном драматическом спектакле. 590

Макарычев Данила Витальевич
Театральное искусство России XX и XXI веков
в контексте синтеза искусств. 598

Абдурасулов Шохрух Абдинаимович
Научно-теоретические проблемы инсценировки
и их роль в театральном искусстве. 605

Шарафаненко Евгения Александровна
Современная интерпретация «Щелкунчика»:
ледовое шоу Татьяны Навки. 613

Куанова Инесса Бакытжановна
Некоторые аспекты применения концепции мифа
К. Леви-Стросса в идейно-тематическом анализе пьесы. 618

Манохин Александр Андреевич
Об актуальности вопроса сценического внимания. 625

Казаков Михаил Михайлович
Особенности работы режиссера любительского театра
в России (на примере Студенческого театра МГУ). 632

Частова Софья Андреевна,
Зайцев Андрей Романович
«Переплетение сцен»: современные тренды
взаимодействия театра и кино. 641

ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Борисова Елена Николаевна,
Никулушкин Алексей Андреевич
Музыка как средство формирования эмоционального
интеллекта подростка. 645

Митус Ирина Викторовна
Этапы разучивания хоровых произведений
современных композиторов. 653

Якушев Игорь Владимирович
Инновационные тенденции духового исполнительства
в военно-дирижерском образовании. 660

Должков Станислав Сергеевич
Формирование начальных навыков игры
на саксофоне в ДШИ: практико-педагогический аспект. 668

Теслов Дмитрий Викторович
Музыкальное образование в цифровую эпоху:
вызовы и возможности. 674

Липовенко Татьяна Юрьевна
Об особенностях работы над народным репертуаром в классе сольного пения. 681
Бойко Галина Ростиславовна
Язык подлинника или перевод. Вопросы обучения современного вокалиста (памяти А. В. Сальникова) 685
Смирнова Валерия Валерьевна
Проблемы обучения академическому вокалу детей старшего дошкольного возраста. 690
Сидоренко Юлия Александровна
Предикативная среда в коллективной джазовой импровизации: работа с учащимися детских музыкальных школ и детских школ искусств. 699
Можайская Галина Васильевна
Принцип линейной нотации Гвидо Аретинского и его адаптация в цифровую эпоху. 704
Куликова Валентина Юрьевна
Педагогическое продюсирование детской одаренности. 711
Горбачева Диана Александровна,
Кирсанова Анна Михайловна
Аудиофонд как дидактическое средство развития слухопроизносительных навыков у будущих руководителей любительского театра на занятиях по дисциплине «Сценическая речь» в вузе культуры. 719
Смирнова Елена Анатольевна
Формирование общекультурных компетенций в условиях социального партнерства. 727
Деренчук Ольга Андреевна, Позднышев Кирилл Евгеньевич,
Хоршикян Татьяна Робертовна
Искусство на службе формирования духовно-нравственных ценностей 738

МЕДИАКОНТЕНТ В ПРАКТИКЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙН-ИНДУСТРИИ
Серов Сергей Иванович
Современное искусство и современный плакат 747
Имамов Азизхон Авазханович
Актуальные вопросы изучения особенностей формирования портретного жанра в живописи Узбекистана. 754
Елизаров Виктор Жоржевич
Нейросетевые технологии в архитектурном творчестве. 761
Оспанов Талгат Маратович
Слияние искусственного интеллекта и креативности: нейросети в компьютерном дизайне. 768

Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна
Ковры, навеянные росписью Дворца Шекинских ханов. 777
Иванова Юлия Николаевна
3D-скульптура как форма цифрового искусства. 791
Густова-Рунцо Лариса Александровна, Лю Цзин
Средства художественной выразительности в синтезе искусств садовопарковых комплексов. 799
Лю Цзин
Китайская каллиграфия как средство художественной выразительности в китайских садах и парках. 805
Маханбетова Назерке Адилхановна, Ибрагимова Лаура Тлегеновна, Жанзакова Малика Абдисалановна
Проектирование одежды с использованием систем автоматизированного проектирования в процессе обучения студентов по направлению «Дизайн» 811
Маханбетова Назерке Адилхановна, Рсмаханбетова Шахризада Еркинкызы, Агадилова Жанар Муратовна
Использование гравюрной техники в изобразительном искусстве 818
Маханбетова Назерке Адилхановна, Абуова Мейрамгул Асановна, Толешова Асел Сейдувалиевна, Райсова Лаура Талгатовна
Национальный орнамент – золотой мост между нашим прошлым и настоящим. 826
Абдулминов Рамазанбек Тамерланович
Структурные фазы льда как эстетическая основа для цифрового искусства и динамической айдентики. 832

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО РЕКТОРА ИНСТИТУТА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА СУХОЛЕТ ИРИНЫ НАУМОВНЫ

Конференция с концептуальным названием «Современное искусство в дискурсе времени» созвучна названию вуза, на базе которого она проводится. Когда 33 года назад создавался «Институт современного искусства», нам часто задавали вопрос: «Что такое современное искусство?» Сейчас с высоты проведенных на посту ректора лет я бы сказала так: «Современное – это своевременное, то, что созвучно времени, а что это конкретно – классика, недавно созданные произведения или обращение к архаической древности – не столь важно, главное, чтобы искусство действительно отражало современные тенденции».

Один из героев нашего любимого фильма говорит: «Время – честный человек», и я хочу повторить: «Время – честный человек, оно обязательно покажет, какое творение – действительно проведение искусства, а какое было временным, проходным, никому через какое-то время не нужным, не востребованным». Древняя китайская мудрость гласит: «Не дай вам бог жить в эпоху перемен». Мы с вами живем в эпоху перемен. И искусство – один из способов изучения нашего состояния в современном социуме. Данная конференция актуальна и полезна для молодежи: это диалог наук и диалог искусств!

Цель конференции – обмен научной информацией, исследовательским и практическим опытом по вопросам тенденций развития современного искусства (музыка, театр, кинематограф, хореография, дизайн, режиссура театрализованных представлений и праздников, журналистика, звукорежиссура, проблемы искусственного интеллекта) в социокультурном пространстве в ракурсе междисциплинарного подхода.

Доклады 125 участников конференции распределены по 10 секциям: «Историко-стилевые аспекты киноискусства», «Режиссура мультимедиа: современные тенденции развития», «Массовая музыка и джаз в современной культуре», «Вопросы истории и теории музыки в ракурсе проблем современного музыкознания», «Современное искусство в контексте междисциплинарных взаимодействий», «Современные тенденции в искусстве хореографии», «Музыкальный театр: интерпретация, стили, персоналии», «Актуальные проблемы современного театра», «Тенденции современного образования в области искусства», «Медиаконтент в практике подготовки специалистов в области дизайн-индустрии».

Международный статус конференции подтвержден участием исследователей из Беларуси, Азейбайджана, Казахстана, Узбекистана, что чрезвычайно важно для нас. Институт современного искусства сейчас успешно работает над тем, чтобы стать базовой организацией для стран СНГ в области обучения креативным индустриям, и нам необходимо вести диалог со странами бывшего Советского Союза, чья поддержка сейчас так необходима везде – и в области культуры, и в области искусства, и на международной арене.

Отрадно, что в конференции участвуют ведущие **зарубежные вузы**: УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Институт современных знаний им. А. М. Широкова (Беларусь), Государственное учреждение образования «Университет Национальной академии наук Беларуси», Институт искусствознания Академии Наук Республики Узбекистан, Государственная консерватория Узбекистана, Южно-Казахстанский университет имени Мухтара Ауэзова, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Бәйсейітова, Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана.

Отечественные вузы представлены:

- **университетами** – ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет», ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет», Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)», ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова», Московский государственный университет технологий и управления (Первый казачий университет), ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации, Московский педагогический государственный университет, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Крымский университет культуры, искусств и туризма;
- **институтами культуры** – ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры», ГОБУК ВО Волгоградский государственный институт искусств и культуры, ТОГБОУ ВО

«Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»;

- **консерваториями** – ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова», ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова», ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», ФГБОУ ВО «Академия Хорового Искусства им. В. С. Попова», ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»;
- **научно-исследовательскими институтами** – ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», ФГБНУ «Институт содержания и методов обучения» ФГБНУ «Федерального научного центра психологических и междисциплинарных исследований», «Центр социокультурных проблем современного образования».

В конференции принимали участие представители музыкальных училищ, колледжей и школ.

Научно-теоретические и практические вопросы, рассмотренные на данной конференции, позволят повысить исполнительскую культуру музыкантов, хореографов, уровень работы режиссеров драмы, телерадио программ, музыкальных звукорежиссеров, расширят исследовательский диапазон музыковедов, культурологов, социологов в сфере современной культуры. Радует, что мы анализируем законы своего времени и прошлых веков, действующие в области создания искусства и обучения искусству.

Ректор АНО ВО «Институт современного искусства»,
кандидат философский наук, профессор
Сухолет Ирина Наумовна

ИСТОРИКО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ КИНОИСКУССТВА

Егорова Татьяна Константиновна

Теория и практика музыки российского кино без знака плюс?

Москва, Россия

Аннотация. *В статье предпринята попытка анализа возникновения и разрешения противоречивой ситуации, обозначившейся за последние два десятилетия в российской киномузыкологии. Она заключается в излишнем смещении внимания в сторону музыковедения, что приводит к доминированию узкопрофильного подхода в изучении феномена музыки кино. Изучение действий композитора и оценка роли музыки в кадре с точки зрения использования стилевых приемов и средств выразительности, приемлемая для кинематографа прошлого столетия в XXI веке уже выглядит архаичным в виде настойчивого стремления самого популярного из медиаискусств к освоению нового иммерсивного типа художественного восприятия, где музыка оказывается в более сложных, интермедиальных формах сопряжения с другими составляющими экранного образа. Все это требует качественного профессионального переосмысления базовых основ и выработку новых теоретических концепций музыки кино.*

Ключевые слова: *музыкальное искусство, кинематограф, киномузыкология, музыка кино, саундтрек*

Egorova Tatiana Konstantinovna

THEORY AND PRACTICE OF RUSSIAN CINEMA MUSIC WITHOUT A PLUS SIGN?

Moscow, Russia

Annotation. *The article attempts to analyze the emergence and resolution of a controversial situation that has emerged over the past two decades in Russian film musicology. It consists in an excessive shift of attention towards musicology, which leads to the dominance of a narrow-profile approach in the study of the phenomenon of film music. The study of the composer's actions and the assessment of the role of music in the frame in terms of the use of stylistic techniques and means of expression, acceptable to the cinema of the last century in the 21st century, already looks archaic in the form of the persistent desire of the most popular media arts to master a new immersive type of artistic perception, where music appears in more complex, intermediate forms of conjugation with other components of the screen images. All this requires a high-quality professional rethinking of the basic foundations and the development of new theoretical concepts of film music.*

Keywords: *musical art, cinematography, cinematomusicology, film music, soundtrack*

Наступление нового века отмечено резким повышением интереса к музыке кино, причем, не столько со стороны кинематографистов (здесь ситуация выглядит вполне стабильной без качественных изменений с конца прошлого столетия), сколько со стороны концертирующих музыкантов-исполнителей, композиторов и музыковедов. Первые стали охотно включать в свои выступления композиции из музыкальных саундтреков фильмов независимо от страны их происхождения как уже признанных мировыми шедеврами, так и новомодных культовых блокбастеров и даже сериалов. Также живой отклик у публики продолжают вызывать тематические и авторские программы с участием известных кинокомпозиторов и кинорежиссеров, исторические концерты, где размещенный на сцене оркестр естественным образом "контактирует" с демонстрирующимися на экране с ним в параллели монтажными блоками кадров из фильмов. Последнее в определенной степени рождает у зрителей ощущение иммерсивного микста двух искусств, казалось бы, навсегда утраченного вместе с исчезновением Великого немого.

Наблюдается и постепенный захват музыкой кино все новых ареалов функционального присутствия, не ограниченного рамками присутствия в спортивных соревнованиях фигуристов, гимнастов, танцоров и разного рода развлекательных культурных мероприятиях. Ее также можно нередко встретить в концертном репертуаре известных академических музыкальных коллективов и оперных звезд, примером чему, в частности, может служить концерт «Хиты оперы и кино», состоявшийся в Московском международном доме музыки в сентябре 2024 года. И это сейчас не выглядит чем-то экстраординарным. Иными словами, в XXI веке музыка кино прочно и вполне органично вписалась в традиционные формы и культурно-развлекательной, и функционально-прикладной, но главное – музыкально-профессиональной деятельности.

Не меньшую привлекательность в последнее время вызывает музыка кино у ученых и специалистов, занятых в медиапроизводстве. Причем, интерес этот является повсеместным. Доказательство тому – успешные защиты ряда диссертаций докторских (Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино» [11])[1] и кандидатских диссертаций (Кононенко Н.Г. «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» [8]; Туева В.В. «Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 1930–1940-х годов:

[1] Текст диссертации выдержал уже два издания в виде монографии с тем же названием (Краснодар: КГУКИ, 2010, - 412 с.; Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022, - 384 с.

феномен музыкальной комедии Григория Александрова» [7]; Калинина Е.А. «Музыка в творчестве Ингмара Бергмана» [12]; Рычков К.Н. «Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории» [2]; Уваров С.А. «Музыка в режиссуре Александра Сокурова» [3]; Мирошкина А.Ф. «Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования» [4]; Тавризян А.В. «Поэтика киномузыки Майкла Наймана» [5]; Кускашев О.И. «Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века» [6]).

С десятилетним разрывом в Москве прошли две масштабных Международные научные конференции – «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» (Московская консерватория имени П.И. Чайковского, 2014) и «Музыка в кинематографе: история и современность» (Государственный институт искусствознания, 2024). Обсуждению широкого спектра проблем музыки в кино и анимации было уделено большое внимание на специальном пленарном заседании Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке пути и поиски», состоявшейся в 2015 году в стенах Российской академии музыки имени Гнесиных.

К этому перечню следует добавить многолетнюю подвижническую деятельность профессора Татьяны Федоровны Шак – бессменного организатора, руководителя, сначала на базе Краснодарского государственного института культуры, с этого года Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова, – Международной научно-практической конференции «Музыка в пространстве медиакультуры». Проведение заседаний конференции сопровождается интернет-трансляцией выступлений с последующим представлением электронной версии сборника материалов и размещением текстов докладов в открытой доступе на российских сайтах, что способствует постоянному территориальному расширению состава участников конференции и, как вполне закономерный результат развития этого процесса, формированию устойчивого интереса к проблемам музыки в медиаискусствах. Он проявляется в регулярных публикациях в научных сборниках и журналах разноуровневых (по глубине погружения в тему) исследовательских работ, среди которых следует особо выделить монографию Е.М. Тараканової «Опера и мультимедиа. Фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры» [9] и фундаментальный труд Т.Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста» [10], в котором на базе осмысления характера взаимоотношений музыки и кинематографа в исторической перспективе была предложена авторская система применения методо-

логических принципов анализа музыки в медийных формах текста, допускающая возможность распространения его на искусствоведческий уровень анализа художественных текстов. Добавим, что до настоящего времени книга Т.Ф. Шак остается единственным концептуальным и крайне востребованным теоретическим исследованием в данной области.

Отражением профессионального интереса к музыке кино стало XXI веке введение и прочное закрепление в учебных программах ведущих творческих вузов лекционных и семинарских курсов «История музыки кино», «История музыки кино и телевидения», «История музыки в анимографе», открытие в Российской академии музыки имени Гнесиных нового специалитета «Медиакомпозиция», а в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского - Научно-творческого центра киномузыки[1]. Таким образом, можно сказать, что общая картина изучения и практического освоения на историческом, теоретическом и технологическом уровнях музыки в экранных искусствах выглядит весьма привлекательной и оптимистичной. Однако у парадного фасада, как часто бывает, есть и другая, теневая сторона.

Начнем с самых болевых точек проблемы. Первое из того, что сразу бросается в глаза, - отсутствие учебной литературы по данной дисциплине. Кроме изданной в 1964 году и уже давно морально устаревшей книги Т. Корганова и И. Фролова «Кино и музыка» [17] и переведенной с польского в 1970 году монографии З. Лиссы «Эстетика киномузыки» [16] [2] других изданий, которые соответствовали категории учебной литературы ни в СССР, ни в РФ выпущено не было в отличие от Запада, где почти каждый год издаются разные по своим

[1] Такое интенсивное внедрение в учебно-образовательные программы творческих вузов новой дисциплины имеет, на наш взгляд, весьма логичное объяснение, которое связано с попыткой «встроиться» в общий мировой тренд расширенного присутствия музыки в разных видовых и жанровых формах медиаискусств. В США, к примеру, с наступлением XXI века бóльшая часть университетов и консерваторий топового уровня (Университет Южной Калифорнии, Джульярдская школа, Институт киномузыки и современных медиа имени Джеффа Била, Консерватория Сан-Франциско, Колумбийский университет в Беркли, Нью-Йоркский университет Стейнхардта, Музыкальная школа Джейкобса Индианского университета и др.) предлагают разнообразные программы по истории и технологии сочинения музыки в кино и в других визуальных медиа для магистратуры и даже докторантуры . Аналогичная картина, хотя и в более скромных масштабах, наблюдается в высших творческих учебных заведениях Европы, Латинской Америки (Бразилия), Австралии.

[2] Отличие русского варианта от польского оригинала состояло в замене ряда не имевших в СССР проката польских фильмов на хорошо известные советским зрителям отечественные киноленты.

достоинствам университетские учебники и методические пособия, где помимо основных этапов исторического развития музыки кино (преимущественно американского и европейского происхождения) анализируются новые тенденции в использовании технологических приемов, инструментария и стилевых предпочтений, а также моделей драматургии музыки кино и специфика контактных взаимоотношений музыки с телевидением и мультимедиа.

Музыка, естественным образом перешагнувшая из звучавшего одновременно с демонстрацией немой киноленты внешнего сопровождения в полноправный внутриэкранный элемент звукового фильма, сумела сохранить свои уникальные ценностные характеристики как самодостаточного, суверенного вида искусства. Вместе с тем она сохраняла определенную независимость в интерпретации содержания кадра, что потребовало разработки классификации ее функционального применения, способов взаимодействия с другими компонентами аудиального и визуального ряда фильма.

Как известно, первыми, кто обозначил проблему «музыка кино» и начал активную дискуссию по этому вопросу, были кинорежиссеры, философы и киноведы[1], стремившиеся к постижению природы, художественной и социальной сущности, системы выразительных средств и языка нового вида искусства. К ним также присоединились практикующие музыканты-звукооформители, позднее – композиторы, музыковеды, звукорежиссеры, наконец, когнитивные психологи и продюсеры.

Отличительной чертой изучения проблем истории и теории музыки в кино в нашей стране (начиная с советского периода) стал выбор одного приоритетного ракурса исследования, а именно: музыковедческого, целью которого был либо на исторический, либо на теоретический анализ фильмов с акцентом на звучавшую в них музыку. Во второй половине прошлого века данный подход занял доминирующее положение в отечественной искусствоведческой науке, вытеснив на обочину или максимально приблизив к себе по методике анализа киноведческий, культурологический и философско-эстетический подходы к данной тематике.

Причина подобного ограничения, его мотивация, можно сказать, лежала на поверхности, ибо с первых шагов становления в практике

[1] На раннем этапе обсуждения проблем музыканты-практики, непосредственно соприкасавшееся с кинематографом, предпочитали ограничиваться составлением, пособий-рекомендаций и сборниками музыкальных компиляций с «таблицами настроений», которые вплоть до настоящего времени в модернизированном виде можно встретить в каталогах мировых медиатек.

отечественного кинематографа сложилась своего рода традиция приглашать для создания музыкального сопровождения к немому, а затем и звуковому фильму наиболее ярких, перспективных, отмеченных незаурядным талантом профессиональных композиторов. Впоследствии она прекрасно вписалась в декларировавшийся с 1930-х годов властями СССР ленинский лозунг – «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Результаты его практического применения оказались впечатляющими: за время существования советского кинематографа в титрах кинокартин зрители неоднократно встречали фамилии С. Прокофьева, Дм. Шостаковича, Г. Свиридова, К. Караева, Т. Хренникова, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, А. Шнитке, Н. Корндорфа, С. Губайдулиной, Э. Денисова, М. Таривердиева, А. Пярта, Н. Каретникова, Б. Чайковского, С. Слонимского, В. Гаврилина, Б. Тищенко, Г. Канчели, А. Петрова и др.

Раздвижение границ зоны профессиональной композиторской деятельности, освоение новых условий работы с учетом специфики взаимодействия музыки с захватившем лидирующие позиции в мировом искусстве XX века кинематографом не могли не привлечь внимание музыковедов. С 1960х годов они активно включились в изучение стилистических приемов, специфики функционирования музыки в кадре и достигаемого художественного результата при соединении с визуальным рядом, формированию особой системы средств выразительности, что позволяло не только раскрыть иные грани таланта композитора, но и, возможно, обнаружить следы прямого или опосредованного влияния технологии работы в кино на создаваемые в традиционных жанрах и формах произведения. Такой распространенный узкопрофильный подход отечественных музыковедов к изучению и анализу музыки кино прочно закрепил и распространил на XXI век отношение к ней, как к вспомогательной лаборатории для творческих экспериментов композитора. Сам же фильм, его авторский замысел, другие элементы кинематографического синтеза, режиссерская концепция, индивидуальность художественного мышления и духовная константа творчества постановщика, как правило, оказывались на периферии или вообще “за кадром” обсуждения.

Столь однобокий взгляд на музыку в кино и в более широком контексте – на музыку в медиаискусствах предопределен несколькими причинами. Основная из них состоит в том, что в подавляющем большинстве музыковеды, отметившиеся в последние два десятилетия публикацией статей, связанных с музыкой кино, как таковой этой темой в профессиональной деятельности не занимаются или занимаются эпизодически. Иными словами, для них написание подобной статьи

является по аналогии с “кантатой на случай”[1] своего рода “статьей по поводу” (научной конференции, планового тематического сборника и т.д.). Неудивительно, что практически никто из них не соприкасался с кинопроизводством, с технологическими и творческими процессами создания фильма, включая такие определяющие для композитора этапы, как *подготовительный* и *постпродакшн* – последний связан со студийной записью оригинальной музыки и сведением (перезаписью)[2]. Кроме того, в текстах музыковедческих статей часто встречаются неточности в применении киноведческой терминологии, знания истории и теории киноискусства, особенностей кинопроизводства (в первую очередь – современного), техники монтажа и специфики создания саундтреков. Неудивительно, что значительная часть авторов, пишущих о музыке кино, предпочитает не входить в зону современного кинематографа, в котором в настоящее время наблюдаются разительные изменения в области построения звуковой драматургии фильма, внедрения принципиально новых иммерсивных технологий, искусственного интеллекта, нейросетей, компьютерного моделирования “шумового саундтрека” (выражение Джеймса Вержбицки) в построении целостной виртуальной аудио-реальности фильма, что нуждается в более глубоком понимании природы и феномена современного кино.

Возникновение подобной ситуации нельзя считать сугубо российским фактором в исследовании проблем музыки кино. Известный историк кино, сценарист, режиссер и киномузыколог, автор нескольких монографий о кинотворчестве Джона Вильямса, доктор философии Эмилио Аудиссино в 2017 году открыто признал, что за последние пятнадцать лет произошло вытеснение предметов, связанных с изучением феномена музыки кино, с кинофакультетов университетов на музыкальные факультеты, что значительно сузило поле и ракурс исследования, сделало его узкопрофильным. Свое несогласие со сложившейся ситуацией он выразил в книге «Анализ музыки фильма: киноведческий подход» [18], где призвал изменить эту позицию и вернуть музыку в сферу *киноведения*, то есть рассматривать музыку кино как равнозначную другим элементам экранного образа, подразумевая в первую очередь изображение.

---

[1] Кантата, написанная специально по поводу какого-то события общественной, политической и пр. жизни.

[2] Именно в постпродакшн происходит соединение всех элементов аудиоряда фильма с изображением в соответствии с режиссерским замыслом и драматургической концепцией кинопроизведения. Этот процесс целиком находится в ведении звукорежиссера, режиссера и продюсера и, как правило, не предполагает участия в нем композитора

Последнее имеет особенно важное значение в виду активного внедрения в кинопроцесс достижений так называемой Индустрии 4.0, нацеленной на стирание граней между физической, цифровой и биологической реальностью, Она предполагает более органичное врастание музыки в звуковую ткань кинопроизведения и стиранию в восприятии зрителя как акустических, так и историко-временных границ реального и виртуального миров для понимания и психо-эмоционального сопереживания кинопроизведения. Таким образом, для современной киномузыкологии оказывается жизненно необходимым переход на качественно иной уровень научного осмысления и исследования проблемы музыки кино как междисциплинарной, находящейся в перманентном динамичном развитии и соотнесенной с режиссерской концепцией и другими средствами кинематографической образности фильма. В действительности, в современном российском кино помимо традиционных путей взаимодействия наблюдаются процессы интеграции музыки в вербально-шумовой трек фильма, благодаря чему возникают оригинальные образцы саундскейпа с иным типом звукообразного зрительского восприятия кадра, который уже не форматируется с традиционными технологиями музыкального анализа музыки кино прошлого столетия. Без перехода на новый уровень все рассуждения о музыке современного кино с проекцией на изображение будут выглядеть архаичными, и практическая ценность их будет минимальной.

В настоящий момент кинематограф, а вместе с ним и музыка кино находятся, с одной стороны, в состоянии динамичного развития и смелых творческих экспериментов, преодоления влияния клише голливудского кино, с другой - открыто заявляют о своей национальной аутентичности и преемственности связей с лучшими традициями советского кино. Особого внимания заслуживают идущие параллельно процессы поколенческой смены композиторов и замещение дипломированный музыкантов в работе над музыкой фильма людьми других, иногда даже не смежных, профессий – актерами, звукорежиссерами, сценаристами, продюсерами и т.п. В некотором роде указанием распространенности данного явления можно считать все чаще встречающийся в фильмах титр *автор музыки* (вместо привычного – *композитор*), что также подтверждает необходимость поиска более совершенных, отвечающих реалиям времени исторических и теоретических концепций изучения музыки кино, но главное – универсализма, использования комплексных методов междисциплинарного исследования феномена музыки

фильма, имеющих не только научную, но и производственно-эмпирическую ценность, способных поставить знак плюс между теорией и практикой музыки кино.

Список использованной литературы

1. Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис… канд. иск.: 17.00.02 / Калинина Е.А.– Москва, 2010. - 245 с.
2. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма: дисс...канд. иск.: 17.00.02 / Кононенко Н.Г. – Москва, 2008, - 166 с.
3. Корганов Т., Фролов И, Кино и музыка. – М.: Искусство, 1964. – 352 с.
4. Кускашев О.И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: дис… канд. иск.: 17.00.02 / Кускашев О.И. – Москва, 2022, - 163 с.
5. Лисса З. Эстетика киномузыки. – Москва: Музыка, 1970. – 495 с.
6. Мирошкина А.Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис… канд. иск.: 17.00.02 / Мирошкина А.Ф. – Оренбург, 2016. – 256 с.
7. Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дис… канд. иск.: 17.00.02 / Рычков К.Н. – Москва, 2013. – 375 с.
8. Тавризян А.В. Поэтика киномузыки Майкла Наймана: дис… канд. иск.: 17.00.02 / Тавризян А.В. – Москва, 2019. – 277 с.
9. Тараканова Е.М. Опера и мультимедиа: фильм-опера и мастера западноевропейской режиссуры. – М.; Государственный институт искусствознания, 2022. – 168 с.
10. Туева В.В. Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30-х – 40-х годов: феномен музыкальной комедии Григория Александрова: дис… канд. иск.: 17.00.03 / Туева В.В. – Москва, 2009. – 161 с.
11. Уваров С.А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова: дис… канд. иск.:Е 17.00.02 / Уваров С.А. – Москва, 2015. – 258 с.
12. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино: дисс…док. иск.: 17.00.02 / Шак Т.Ф. – Ростов-на-Дону, 2010. – 461 с.
13. Audissino E. Film/ Music Analysis: A Film Studies Approach. – Sprinder: Publisher Description. 2017. – 255 p.

Михеева Юлия Всеволодовна

Актуальные тенденции музыкально-звуковых концепций фильмов в современном российском кинематографе

Москва, Россия.

Аннотация. *Цель доклада - представить актуальные, востребованные в современном кинопроцессе направления разработки режиссерами и композиторами музыкально-звуковых концепций кинофильмов. Сенситивно-семантическая концепция предполагает эмоционально-чувственное переживание зрителем сюжетного развития киноистории и проникновение во внутренние смыслы киноэпизодов благодаря создаваемым звукозрительным образам. Минималистическая концепция отражает стремление авторов к более дистанцированному отношению к происходящему на экране действию. Музыкальный минимализм как композиторская техника или музыкальная минималистичность как принцип локального, количественно ограниченного и избирательного применения средств звуковой выразительности дают возможность остранения и высветления образов и смыслов визуального ряда для более глубокого проникновения зрителя в сложную семантику кинодраматургии. Экстенсивно-симбиотическая концепция отражает стремление авторов к расширению художественного пространства, открытию новых возможностей для эстетического переживания киноистории, вхождению в новые художественные миры. Этому способствует поиск необычных для зрительского слуха звуковых фактур, тембральных красок, в том числе через обращение к этнической музыке в соединении с привычным звучанием акустических и электронных музыкальных инструментов. .*

Ключевые слова: *музыка фильма, звуковое решение кинофильма, кинорежиссура, авторское кино, сенситивно-семантический изоморфизм, музыкальный минимализм, музыкальная этника в кино, многоканальные звуковые форматы.*

Mikheeva Julia Vsevolodovna

ACTUAL TRENDS IN MUSICAL- SOUND FILM CONCEPTS IN MODERN RUSSIAN CINEMA

Moscow, Russia.

Abstract. *The purpose of the article is to present relevant directions in the development of musical-sound concepts of films that are in demand in the current film process. The sensitive-semantic concept presupposes the viewer's emotional and sensory experience of the plot development of film story and penetration into the inner meanings of film episodes through the created visual images. The minimalist concept reflects the authors' desire for a more distant attitude to the action taking place on the screen. Musical minimalism as a compositional technique or musical minimalism as a*

principle of local, quantitatively limited and selective use of means of sound expressiveness make it possible to exclude and even highlight images and meanings of the visual series for a deeper penetration of the viewer into the complex psychological semantics of film drama. The extensive-symbiotic concept reflects the authors' intention to expand the artistic space, open up new opportunities for aesthetic experience of film history, and enter new artistic worlds. This is facilitated by the search for unusual sound textures and timbral colors for the audience, including through the appeal to ethnic music in combination with the familiar sound of acoustic and electronic musical instruments..

Keywords: *film music, film sound design, film directing, author's cinema, sensitive-semantic isomorphism, musical minimalism, ethnic music in cinema, multi-channel sound format.*

Кинематограф является одним из видов искусства, наиболее чутко и быстро откликающихся на веяния времени, его художественные новации и запросы своей аудитории. Этот факт касается и музыки, создающейся для кинофильмов. Соответственно, в контексте своего времени меняются и критерии ее оценки, а также подходы к теоретическому анализу киномузыки. Как подчеркивает известный музыковед Т.Ф. Шак: «…в отличие от традиционного анализа музыка кино требует особого, специального подхода и нового инструментария» [10, с.6] в процессе исследования. Но помимо актуализации подходов к теоретическому анализу музыки кино, не меньшую проблему составляет и сама разработка музыкально-звуковой концепции фильма. Связывание в одном определении звука фильма с музыкой неслучайно: в современном кинофильме, насыщенном разнообразными звуковыми (шумовыми, речевыми и пр.) фактурами, музыка составляет часть единой сложносоставной фоносферы кинокартины. В данном тексте предлагается вариант типологии музыкально-звуковых концепций, выявленной на основе анализа значимых музыкально-звуковых решений российских фильмов, снятых в первых двух десятилетиях XXI в.

Сенситивно-семантическая концепция

Большинство композиторов, создающих музыку к современным отечественным фильмам, прибегают к традиционному, но остающемуся наиболее распространенным подходу к разработке музыкальной концепции фильма. Этот подход связан с восполнением звуком чувственно-эмоционального и смыслового содержания экранного нарратива, другими словами – с созданием *сенситивно-семантического* изоморфизма экранного образа и сюжетного действия. В данном случае речь идет о применении в кинематографе приемов выра-

зительности, выработанных в парадигме европейской музыкальной культуры, наследованной и развитой, в свою очередь, североамериканской школой киномузыки.

Общеизвестно, что многие приемы, задействованные композиторами в начальном периоде звукового кино при создании кинопартитуры, были заимствованы ими из оперной и симфонической музыкальной драматургии (музыкальная увертюра на вступительных титрах, система лейтмотивов, ладовые и ритмико-мелодические приемы, семантика тембров музыкальных инструментов, жанровые признаки и пр.). Несомненно, композиторы используют эти музыкальные приемы, показавшие свою эффективность воздействия на зрительское восприятие, и в современном кинопроцессе, однако в художественном и технологическом контексте настоящего времени.

Звукозрительный сенситивно-семантический изоморфизм (т.е. *восполнение* визуального ряда музыкальным звучанием в процессе создания достоверной, *живой* звукозрительной образности) как концептуальный подход в создании музыки фильма выявляет свою актуальность в самых разных жанрах современного кинематографа. Более того, он представляется наиболее эффективным способом аудиовизуального решения киноэпизода, в котором требуется прямое и действенное воздействие на эмоции и чувства зрителей. Вопрос состоит лишь в профессионализме композитора, а также в наличии художественного вкуса и чувства меры авторов (режиссера, композитора, звукорежиссера) при использовании этого подхода.

В российском жанровом кино XXI века продолжают успешно функционировать приемы музыкальной выразительности, создающие предпосылки или непосредственно вызывающие определенные психологические реакции зрителя [4]. Так, в эпосе, как правило, применяется развернутая музыкальная драматургия с многообразными лейтмотивами и цитатами из музыкальной классики; в психологической драме музыка часто представлена в монотематическом фоновом виде; комедия – пространство для поп-музыки, легкого джаза, иронических музыкальных пародий и стилизаций; в хоррорах преобладает сонорное звучание с резкими диссонансами и динамическими «взрывами»; в мелодраме используются лирические лейтмотивы песенного или танцевального характера, главная тема в виде песни-хита в женском исполнении; музыкальное сопровождение боевика насыщено жестким ритмом и звуковыми спецэффектами и т.д.

В качестве примеров сенситивно-семантического подхода в создании музыки кинофильмов можно привести творчество ведущих российских композиторов: Ивана Бурляева («Мы из будущего» реж. А. Малюков, 2008; «Текст», реж. К. Шипенко, 2019; «Холоп», реж. К. Шипенко, 2019 и др.); Константина Шевелева («Белый тигр», реж. К. Шахназаров, 2012; «Гаражи», реж. А. Жигалкин, Ю. Кузьменко, А. Хван, 2010 и др.). Особо хотелось бы отметить творчество Юрия Анатольевича Потеенко, обладателя высших кинематографических наград в области музыки кино, написавшего музыку к более чем 80 картинам, среди которых: *«Ночной дозор»* (реж. Т. Бекмамбетов, 2004); *«Дневной дозор»* (реж. Т. Бекмамбетов, 2005); *«Ленинград»* (реж. Вл. Климов, 2007); *«Обитаемый остров»* (реж. Ф. Бондарчук, 2008); *«Поддубный»* (реж. Г. Орлов, 2012); *«Спасти Ленинград»* (реж. А. Козлов, 2019) и др. Следует обратить внимание на то, что, создавая очень современно звучащие кинопартитуры, причем в самых разных жанрах – от военной драмы до фантастики - Потеенко остается приверженцем традиционного подхода к музыкальному решению кинофильма и апологетом русской академической школы. В современной музыке фильма (отражающей, соответственно, особенности современного визуального языка кино) Ю. Потеенко отличает отход от «большого стиля» симфонической киномузыки в сторону синтетического, смешанного звучания – микса электронных, библиотечных, семплерных и оркестровых тембров [11]. Тем не менее, сам Ю. Потеенко, при всех технологических и эстетических новациях нашего времени, в своих партитурах к новейшим российским кинофильмам придерживается традиций, в том числе относительно приоритета акустического звука симфонического оркестра в создании впечатляющих по воздействию музыкальных образов на экране.

Музыкальный минимализм и музыкальная минималистичность

Музыкальный минимализм как явление художественной культуры второй половины XX – XXI вв. достаточно тщательно изучен как в зарубежном, так и в отечественном музыковедении [2, 5, 9]. Теоретики-музыковеды в своих статьях и монографиях, конечно, не могли обойти вниманием факт присутствия минималистской музыки и в кинематографе, однако эта область, как периферийная по отношению к собственно музыковедческой тематике, не подвергалась исследователями глубокому теоретическому анализу в аспекте влияния минимализма на эстетику фильма. Тем не менее, в качестве музыкального решения фильма минимализм, и, шире, минималистичность являют-

ся актуальными направлениями творческого мышления режиссеров и кинокомпозиторов.

Особенность функционирования музыкального минимализма в кинематографической форме состоит в том, что репетитивность минималистской композиции дает возможность режиссеру в художественно выстроенном внутрикадровом пространстве возможность демонстрации своей позиции внеоценочного «сверхнаблюдателя» (или, в отдельных случаях, постмодернистской иронической дистанции) – и передачи этого «вневременного» состояния зрителю в чувственном переживании.

В современном российском художественном пространстве концепцию музыкального минимализма воплощают такие композиторы как Алексей Айги, Антон Батагов, наиболее ярко и последовательно – Владимир Мартынов. О его философском и культурологическом подходе к минимализму свидетельствуют написанные им книги [6, 7, 8], а также участие в документальных фильмах о музыке в качестве героя повествования: *«После Баха»* (реж. О. Буряченко, 2010); *«Attacca»* (реж. А. Филиппова, 2018).

Безусловно, в качестве кинокомпозитора В. Мартынов не настолько свободен, как в своем автономном творчестве. Как соавтор кинопроизведения, композитор тонко чувствует художественный стиль режиссера, особенности жанра, характеристики внутрикадрового пространства при создании музыки фильма. Так, в психологической драме *«Остров»* (реж. П. Лунгин, 2006), трагической истории совершенного предательства и пожизненного покаяния главного героя, отца Анатолия (Петр Мамонов), музыка «встраивается» в суровый зимний ландшафт каменного острова, в звуки природы северного края (завывание холодного ветра и крики морских птиц), в строгий монастырский уклад, и главное – в психологические состояния главного героя, находящегося в постоянном молитвенном покаянии, искуплении совершенного много лет назад во время войны, греха. Протяжное звучание низких струнных настраивает на строгий лад, хоровой вокализ напоминает православный знаменный распев. В целом же, приемы создания музыки фильма «Остров» не вполне отвечают признакам репетитивного минимализма, но их можно охарактеризовать как *концептуально-минималистичные* в смысле их локального применения в структуре драматургии киноистории, использования композитором ограниченного набора музыкальных тембров и фактически одного лейтмотива (мелодия рояля), который можно назвать лейтмотивом искупления и прощения.

Музыкальная этника в экстенсивно-симбиотической звуковой концепции кинофильма

Проблематика функционирования этнической музыки в современном кинематографе достаточно обширна. Она распространяется не только на приемы и способы ее включения в пространство кадра, но и на особенности ее восприятия зрителем в процессе рецепции кинопроизведения как аудиовизуального контента. Эволюции взгляда на этническую музыку и ее роли в кинематографе способствовали происходившие на протяжении XX века процессы сближения наций и государств, преодоления принципа иерархичности в отношении разных культур.

Очевидно, что в случае включения этнических мотивов в пространство киноистории зритель, воспитанный в парадигме европейской музыкальной культуры, воспринимает, прежде всего, тембральное и ритмико-мелодическое своеобразие звучания музыки (как инструментальной, так и вокальной), отличной от той, к которой привык его слух. Этот факт можно распространить как на «пространственную горизонталь», если иметь в виду разнообразные, в том числе экзотические культурные традиции, существующие в современном мировом пространстве, так и на «временную вертикаль», если речь идет, например, о фольклоре народности, к которой принадлежит зритель, но от которой он «отчужден», отделен прошедшими веками, прервавшими связь поколений.

Безусловно, современный кинематограф далеко ушел от практики введения в фильмы квази-этнической музыки как иллюстрации «экзотических» киноэпизодов. В начале XXI века новый импульс для поиска и применения в кино новых звуко-музыкальных феноменов дало развитие новых технологий в звукорежиссуре, в частности, появление многоканальных звуковых форматов, позволяющих гармонично и художественно впечатляюще объединить в аудиальном пространстве фильма самые разнообразные по тембральным и динамическим характеристикам музыкальные фактуры.

В российском кинематографе отношение к этнической звуковой составляющей заметно меняется в соответствии с духом времени и, главное, в контексте эстетики, миропонимания, киноязыка режиссера. Этому процессу способствует развитие региональных кинематографий (в Бурятии, Чувашии, Татарстане и др.), в частности, появление в 2010-х гг. «феномена якутского кино», определяемого кинокритиками как «экранный постфольклор» [1] или «современные олонхо» (народные якутские былины).

Во многом подход к воплощению этнической специфики в фильмах самых разных жанров (независимо от национальной принадлежности их создателей) связан с кинематографическими приемами, с помощью которых на экране создается самобытное пространство. В этом смысле в последние десятилетия появляется все больше примеров использования этнических мотивов не в качестве поверхностной иллюстрации сюжетного хронотопа, а как ценного элемента в создании сложного художественного образа.

Введение в фильм элементов музыкальной этники может быть и достаточно локальным, «точечным» в отношении времени и места их появления в эпизоде, или ограниченным тембральным своеобразием звучания, монотематизмом музыкального оформления. Однако в контексте драматургии фильма и режиссерской концепции эти приемы играют очень важную роль в создании образа, атмосферы, «эстетической ауры» фильма (варган в драме *«Географ глобус пропил»*, реж. А. Велединский, 2013; варган и якутское пение в исторической киноэпопее *«Тыгын Дархан»*, реж. Н. Аржаков, 2020; якутская скрипка кырыымпа в фильме *«Пугало»*, реж. Дм. Давыдов, 2020; русский песенный фольклор в картине *«Сердце Пармы»*, реж. А. Мегердичев, 2022 и др.).

В контексте данной темы хотелось бы обратить особое внимание на сотрудничество кинорежиссера Алексея Федорченко с композитором Андреем Карасевым. Показательны три фильма, в которых режиссер обращается к культурным традициям финно-угорских народов меря и мари.

В фильме *«Овсянки»* (2010) созданию особой атмосферы затерянного мира меря способствовала музыка, созданная композитором Андреем Карасевым с использванием тембров редких этнических музыкальных инструментов: тибетских дунченов (большие медные трубы), диджириду (огромная полая труба, производящая единственный, но очень сильно воздействующий на психику низкий звук), шаманского барабанчика дамару и ритуальной тибетской флейты ганлин (изготавливаемой из бедренной или большеберцовой кости человеческой ноги). Кроме того, композитором были использованы в качестве «инструментов» велосипедные спицы, жестяные тазы, звук движущегося лифта и другие источники «конкретной музыки». Впрочем, в фонограмме фильма можно услышать и «привычные» музыкальные инструменты – например, скрипку, но здесь важна одна ремарка композитора: «Не было ни одного инструмента, кроме тибетских, которые звучали бы так, как должны звучать. Все

приходилось перестраивать, искажать. Потому что вся эта "корявость" в инструментах очень напоминала корявость положения меря, народа, от которого сейчас остались какие-то отзвуки, эхо» [3].

В двух других «этнических» картинах Алексея Федорченко, посвященных культуре марийцев – *«Шошо»* (2006) и *«Небесные жены луговых мари»* (2012) музыка также способствует погружению в «иное» пространство, вхождению в *мир других*. Но по сравнению с подходом к музыкальному решению в «Овсянках» в этих работах можно заметить много отличий. Важнейшим аспектом стала съемка на марийском языке, что относится как к речи персонажей, так и к текстам песен, звучащих во внутрикадровом и закадровом пространствах обеих картин. Музыкальное решение фильма *«Шошо»* (*«Весна»*, композитор и звукорежиссер Сергей Сидельников) строится на противопоставлении бытового марийского фольклора (напеваемые персонажами мотивы; народные гуляния с песнями под гармонь), марийских популярных песен и закадровой электронной эмбиентной музыки, создающей ощущение таинственного пространства, в том числе леса со священными деревьями, которым поклоняются марийцы. В картине *«Небесные жены луговых мари»* лейтмотивом может быть названа марийская песня, исполняемая женским голосом соло a capella. Музыкальный мир этой картины (композитором которой стал снова после *«Овсянок»* Андрей Карасев), по сравнению с *«Шошо»*, гораздо более разнообразен, многослоен, интересно «встроен» в драматургию фильма, фоносферу внутрикадрового пространства и в образы персонажей.

Заключение

Представленные звуко-музыкальные концепции можно обобщить в следующих тезисах. Сенситивно-семантическая концепция предполагает эмоционально-чувственное *переживание* зрителем сюжетного развития киноистории и проникновение во внутренние смыслы киноэпизодов благодаря создаваемым звукозрительным образам. Минималистическая концепция отражает стремление авторов к более дистанцированному отношению к происходящему на экране действию, однако эта установка не означает отсутствие эмоционально-чувственного отношения к героям или драматургическим событиям на экране. Музыкальный минимализм как композиторская техника или *минималистичность* как принцип локального, количественно ограниченного и избирательного применения средств звуковой выразительности дают возможность остранения и даже высветления образов и смыслов визуального ряда для более глубо-

кого *проникновения* зрителя в сложную семантику кинодраматургии. Экстенсивно-симбиотическая концепция отражает стремление авторов к расширению художественного пространства, *открытию* новых возможностей для эстетического переживания киноистории, вхождению в новые художественные миры. Этому способствует поиск необычных для зрительского слуха звуковых фактур, тембральных красок, в том числе через обращение к этническим музыкальным культурам в соединении с привычным (для аудитории, воспитанной в парадигме европейской музыкальной культуры) звучанием акустических и электронных музыкальных инструментов. Открытию и воплощению в художественной форме кинофильма элементов этой концепции способствует развитие многоканальных звуковых форматов, применяемых в современной звукорежиссуре, позволяющих погрузить зрителя в новое, впечатляющее своим объемом и разнонаправленностью динамики звукозрительное экранное пространство.

Список литературы

1. Анашкин С. В чем заключается феномен якутского кино. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://yakutmovie.ru/?p=1065 (дата обращения 28.11.2024)
2. Двужильная И.Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск: Издатель А.Н. Вараксин, 2010. 283 с.
3. Есть ли жизнь после дебюта? Интервью с Андреем Карасевым. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://filmmm.tmweb.ru/v-centre-kinomuzykalnogo-vnimaniya/744964/ (дата обращения 20.11.2024)
4. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 252 с.
5. Кром А.Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX в. Н. Новгород: Издательский салон, 2010. – 342 с.
6. Мартынов В.И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2008. 285 с.
7. Мартынов В.И. Казус Vita nova. М.: Классика-XXI, 2010. 157 с.
8. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 293 с.
9. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная Академия. 1992. №4. С.74-82.
10. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. 2-е изд., доп. – СПб.: Лань, 2017. 384 с.
11. Юрий Потеенко: «Киномузыка изменилась». [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://orpheusradio.ru/news/news/75203/yuriy-poteenko-kinomuzyka-izmenilas?ysclid=m5kqm803y3229192812 (дата обращения 28.11.2024)

Шак Татьяна Федоровна

Тембр как компонент музыки кино: аспекты изучения

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье на материале анализа нескольких зарубежных и отечественных фильмов («Кулук Хомус», «Охота на пиранью», «Любовь в городе», «Мусорщик», «Географ глобус пропил», «Угрюм-река», «Черная кошка белый кот», «Монолог») намечаются подходы к анализу роли музыкального тембра в воссоздании национального колорита, передаче эмоционального состояния персонажей, характеристики образов, жанровой специфики фильмов, лейттембровых функций, стилистики кинокомпозиторов. Намечаются перспективы дальнейшего исследования темы.*

Ключевые слова: *музыка кино, тембр, варган, валторна, стиль, драматургия, лейттембр.*

Shak Tatyana Fyodorovna

TIMBR AS A COMPONENT OF CINEMA MUSIC: STUDY ASPECTS

Moskov, Russia.

Abstract. *The article, based on the analysis of several foreign and domestic films (Kuluk Khomus, Piranha Hunt, Love in the City, Garbage Man, The Geographer Drank His Globe Away, Gloomy River, Black Cat White Cat, Monologue), outlines approaches to the analysis of the role of musical timbre in recreating national color, conveying the emotional state of characters, characterization of images, genre specifics of films, leitmotif functions, and the style of film composers. Prospects for further research on the topic are outlined.*

Keywords: *film music, timbre, harp, horn, style, dramaturgy, leittimbre.*

Категория музыкального тембра, глубоко изученная в музыкознании на материале академической музыки, не нашла на данном этапе достаточной разработки в аспекте музыки кино. В качестве исключения отметим монографию и серию статей Ю. Михеевой [5, 6, 7], диссертацию Е. Русиновой [8], рассматривающих тембр в ракурсе звукового пространства кинотекста в целом. Некоторые аспекты изучения тембровых приемов в киномузыке намечены в монографии Т. Шак [9] и статьях молодых исследователей [1,2,3].

Цель статьи – на материале анализа нескольких зарубежных и отечественных фильмов («Кулук Хомус», «Охота на пиранью», «Любовь в городе», «Мусорщик», «Географ глобус пропил», «Угрюм-река»,

«Черная кошка белый кот») рассмотреть роль тембра как выразительного средства в музыке кино с точки зрения создания национального колорита, характеристики образа, передачи эмоционального состояния, лейттембровых функций.

Кинематографический текст является вариантом медиатекста, под которым понимается: «Разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [9, с. 307]. Этот процесс схематично можно представить следующим образом (смотреть таблицу 1).

Таблица 1. Структура медиатекста

<table>
<tr><td colspan="4">Структурные составляющие медиатекста</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Визуальный ряд</td><td colspan="3">Звуковой ряд</td></tr>
<tr><td>Вербальный текст</td><td>Шумовые эффекты</td><td>Музыкальный тематизм</td></tr>
<tr><td colspan="3">Тембр</td></tr>
</table>

Как видно из определения, тембр проникает во все три уровня аудиальной части медиатекста: вербальную (тембр человеческого голоса как звуковая характеристика персонажа), шумовую (использование темброво-сонорных эффектов) и музыкальную, как тембр инструментов или их сочетания, формирующие музыкальный тематизм. Изучая функция тембра в фильме, З. Лисса отмечала, что тембр «ведет свое происхождение от романтической программной музыки и техники лейтмотивов: тембр звука должен характеризовать персонажей фильма, дополнять визуальную характеристику другой, музыкальной» [4, с.334]. Тембр стал репрезентантом темы, создавая ее своеобразие и узнаваемость. Особенно ярко эта тенденция проявляется в киномузыке, где синтетичность медийной формы текста приводит к своеобразной иллюстративности тембра с его колоритом звучания: «Специфика медиатекста визуализирует, персонифицирует тембр, который иногда начинает выступать в роли актера» [8, с. 117].

Таким образом, диапазон изучения тембра в киномузыке простирается от рассмотрения «амплуа» конкретного инструмента в звуковой палитре разножанрового кинематографа до выявления исторических, стилевых, драматургических, эмоционально-психологи-

ческих факторов воздействия темброформы на восприятие фильма в целом.

В рамках данной статьи акцентируется внимание на некоторых из предложенных параметров функционирования тембра в киномузыке.

Отдельного рассмотрения заслуживают экзотические тембры, к которым можно отнести тембр варгана – язычкового инструмента, бытующего у разных народов мира – Азия, Океания, Южная и Северная Америка, Россия (Алтай, Якутия, Поволжье, Татарстан), Киргизия, Эстония, Белорусия и т.д. В разных этнических группах существуют свои названия этого инструмента при инварианте его конструкции: колебание язычка, приводимого в движение пальцем или дерганьем за нитку. Народное происхождение данного инструмента способствует его введению в фильмы, сюжет которых связан с отображением национальной специфики.

«Кулук Хомус» («Проклятый хомус», 2018, Сахафильм, реж. П. Хики, комп. М. Кобяков) – якутский фильм ужасов, где хомус (якутский варган) выступает не просто как лейттембр, но и как действующее лицо. В якутскую деревню приезжает учительница. Посетив деревенский музей, она попадает под влияние старинного музыкального инструмента, обладающего магической силой. Ее начинают преследовать страшные видения. Атмосфера ужаса как звуковой образ фильма, создается шумовыми эффектами, где главным персонажем становится варган.

Этнический колорит загадочного образа тайги в фильме *«Охота на пиранью»* (Россия, 2006, реж. А. Кавун, комп. Д. Таравков, В.Артист) также создается тембром варгана в сочетании с горловым пением.

Однако тембр варгана имеет много иных амплуа. Так в итальянском фильме-альманахе 1953 г. *«Любовь в городе»*, состоящего из шести новелл и снятом разными режиссерами, обращает на себя внимание последняя шестая новелла «Мужчины оглядываются» (режиссер А. Латтуадо, композитор М. Насимбене). В ней отсутствует вербальный текст и сюжет как таковой. Все действие сосредоточено на типажах итальянских женщин, которые движутся по улицам города и вызывают восхищенные взгляды мужчин. Музыка сопровождает всю новеллу. Написанная для эстрадно-симфонического оркестра с введением солирующих тембров (труба, кларнет, барабан и пр.), именно музыка во многом создает комедийный подтекст происходящего. Музыкальная композиция по структуре напоминает форму рондо, где в качестве рефрена выступает вальсовая тема.

Несколько раз как солирующий инструмент появляется варган, звучащий явным диссонансом и к атмосфере шумного итальянского города, и к тембровому облику новеллы в целом. Это несоответствие и создает комический эффект и, как правило, связано с несбыточностью надежд мужчин, на которых женщины не обращают никакого внимания. Ощущение насмешки усугубляется и ритмикой варгана, имитирующей походку женщин.

В киномузыке тембр варгана достаточно часто используют в качестве средства передачи широко спектра эмоций и определенного психологического состояния.

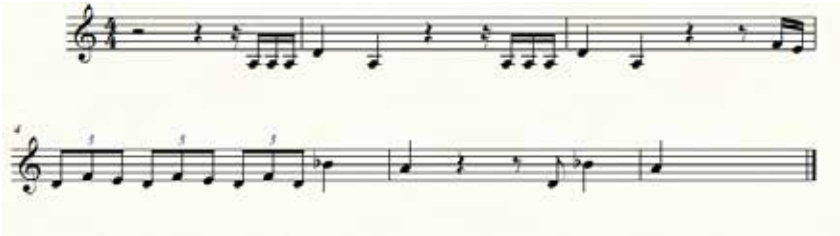
Фильм *«Мусорщик»* (Россия, 2002, реж. Г. Шенгелия, комп. А. Чайковский, А. Батурин) сочетает черты мелодрамы и детектива. Где главный персонаж, Николай, работающий днем обыкновенным мусорщиком, а вечером превращающийся в элегантного господина, несет в себе загадку. Профессия мусорщика для него существует в прямом и переносном смысле – он профессиональный киллер. Тембр варгана, на котором играет главный персонаж, появляется внутрикадрово в кульминации-эпилоге фильма: Николай отказался от заманчивого предложения, всю сложность своего психологического состояния и неопределенность дальнейшей жизни выражает в этой музыке.

Многозначную функцию – этнический колорит, ироничный подтекст, эмоциональное состояние – несет тембр варгана в фильме *«Географ глобус пропил»* (Россия, 2013, реж. В. Велединский, комп. А. Зубарев). Сложный и неоднозначный образ Виктора Служкина – школьного учителя географии, интеллигентного человека, который не может найти свое место как в личной жизни, так и на работе, поэтому ведет странный образ жизни, передан музыкально через несколько тем. Одна из них связана с лейттембром варгана. Это характеристика внутреннего мира персонажа, его раздумий о смысле жизни, иногда состояния отчаяния или безразличия. Тема не имеет мелодического и ритмического оформления. Это именно лейттембр. Учитель словно передает его своим ученикам. Звучание варгана неоднократно вводится, когда Виктор Сергеевич отправляется с группой старшеклассников в поход в тайгу. Здесь шутливое звучание варгана сопровождает рэп, читаемый отпетым хулиганом Градусовым, насмехающимся над учителем. Звук варгана солирует в напряженный момент фильма (школьники самостоятельно плывут на плоту по бурной реке через пороги, рискуя жизнью, учитель наблюдает за ними, но помочь не может). В этот момент варган передает и психологизм момента, и этнический колорит сибирской природы.

Двойственную функцию варган несет и в сериале *«Угрюм-река»* (Россия, 2021, реж. Ю. Мороз, комп. Ю. Потеенко). Кадры, в которых Прохор Громов в глубокой тайге обращается к духу шаманки Синильги и строит свои грандиозные планы по покорению Сибири, сопровождаются варганом. Эти кадры многократно повторяются в фильме по мере развития образа Прохора Громова, привнося определенные структурные закономерности в сериал. Тембр выражает этнический колорит иркутской тайги, загадочный образ Синильги и характеризует самого Громова.

Интересная работа с тембром продемонстрирована в фильме *«Монолог»* (Ленфильм, 1972, реж. И. Авербах, комп. О. Каравайчук). Отметим неординарный подход О. Каравайчука к написанию музыки фильма. Это проявляется в нескольких аспектах: контрапунктический метод построения звуковой канвы фильма, тяготение к лейттембрам и введение различных звуковых эффектов в звучание традиционных инструментов (например, приготовленное фортепиано), импровизационность в подаче музыкального материала фильма. Жанр фильма «Монолог» можно определить как психологическую драму. Это внутренний лирический монолог пожилого, умудренного опытом академика-интеллигента. Осознание его одиночества, несостоявшейся любви, непростых взаимоотношений с любимой внучкой и весьма странной дочкой. Поиск смысла жизни – основная идея фильма. Монологический характер высказывания проявляется и в музыке, где главенствует одна тема. В соответствии с взаимодействием с вербально-сюжетным рядом ее можно озаглавить как тему размышлений. Через нее выражается общее настроение и обобщающий фактор фильма. Тема импровизационного характера, неуловимая как мысль, постепенно формируется во вступлении к фильму (титры) и звучит у солирующего фортепиано. Вследствие своей импровизационности, она не оформлена в тематическом и структурном отношении. В ее звуковой канве выделяется восходящая квартовая интонация и щемящая ламентная секунда, взятая восходящим скачком на сексту. Полностью оформленная тема появляется в момент (00.10.40), когда Сретенский с дочерью подходит к старой гимназии и вспоминает детство (см. пример 1).

Особое своеобразие придает ей тембр солирующей валторны. Необычный звуковой эффект достигается акустическим приемом реверберации с постепенным затуханием звука. В фильме можно выделить три варианта этой темы: основной (у солирующей валторны),

Пример 1.
«Монолог», лейтмотив размышлений *О. Каравайчук*

лирический у фортепиано и маршевый. Когда Сретенский занимается своим любимым хобби – рассматривает оловянных солдатиков. При этом наиболее весомый вариант лейтмотива связан с лейттембром валторны.

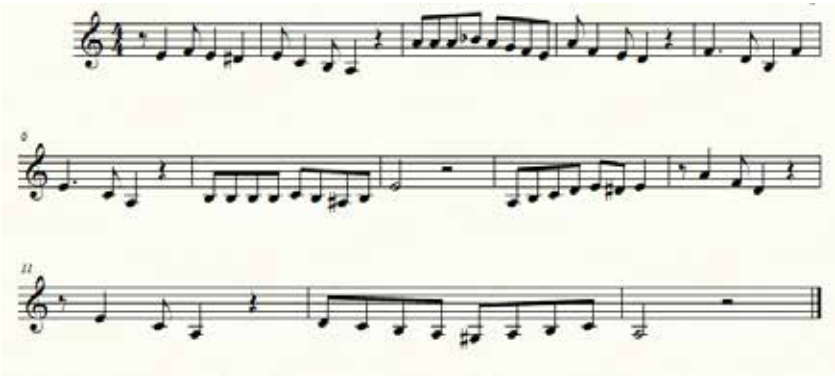
Обратимся к анализу фильма *«Черная кошка белый кот»* (1998, Франция, Германия, Югославия, реж. Э. Кустурица, комп. В. Аралица, Д. Спараволо). В этом комедийном фильме музыки настолько много, что его по праву можно назвать музыкальным фильмом. Именно музыка во многом способствует созданию яркого национального колорита и усугубляет комизм абсурдно-сюжетных ситуаций.

Сюжетная канва строится на переплетении череды авантюрных проделок Зарие Дестанова, его сына Матко, внука Заре, мафиози Дадана с лирической линией взаимоотношений двух молодых пар – Заре и Иды, Грга и Афродиты, заканчивающихся счастливыми свадьбами. Весь музыкальный тематизм фильма строится на мелодиях этнического характера (цыганских, сербских, хорватских), где ключевыми выразительными элементами становятся тембры-персонажи, определяющие облик тем.

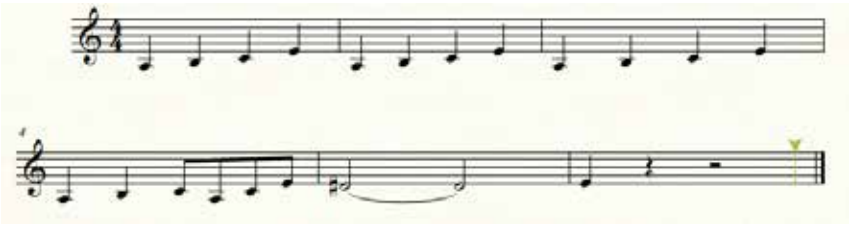
В музыкальной композиции выделяются три сквозных лейтмотива, которые можно озаглавить как «Национальный характер», «Авантюризм», «Комизм ситуаций». Все три темы даны в развитии. При достаточной простоте мелодической линии в них важен тембровый колорит.

Тема «Национального характера» песенно-плясовая, создает веселую атмосферу фильма (см. пример 2).

К характерным особенностям можно отнести куплетно-припевную форму, обилие синкоп, движение мелодии по звукам аккордов, отклонение в субдоминанту, альтерацию четвертой высокой ступени, привносящую национальный оттенок.

Пример 2.
«Черная кошка белый кот» *Лейтмотив «Национального характера»*

Тема проходит как закадрово, так и внутрикадрово. Сопровождает широкий диапазон сценических ситуаций, связанных с особенностями национального характера (веселость, непосредственность, открытость, лиризм). Звучит в вокальном и инструментальном варианте в разных аранжировках. При этом ключевыми инструментами становятся туба и варган, имеющие малое отношение к развертыванию мелодической линии, а скорее привносящие комический эффект.

Лейттема авантюризма сопровождает проделки, шалости, проказы, козни всех персонажей. В основе темы многократно повторяемое поступенное движение мелодии с остановкой на четвертой повышенной ступени. Медленный темп, равномерное движение четвертями имитируют крадущуюся походку, а квартовые интонации в аккомпанементе тубы, где чередуется тоника и доминанта, создают комический эффект (см. нотный пример 3).

Пример 3.
«Черная кошка белый кот» *Лейтмотив «Авантюризма»*

Третий лейтмотив – комической ситуации, имеет иллюстративный характер и сопровождает всякого рода погони, побеги, проезды. Мотив основан на движении по звукам аккордов в быстром темпе с захватом четвертой высокой ступени (см. пример 4).

Пример 4.
«Черная кошка белый кот» Лейтмотив «Комической ситуации»

Подобная альтерация присутствует во всех темах, создавая между ними интонационное единство и привнося национальный колорит.

Помимо основных лейтмотивов в фильме есть много музыки, связанной с цитатным материалом. Это вальс «Амурские волны» (М. Кюсс), доносящийся из музыкальной табакерки как характеристика цыганского барона; вальс И. Штрауса «Голубой Дунай» как символ мечты и белого парохода, на котором уплыли влюбленные Ида и Матко; песня из репертуара ансамбля «Абба» «Money, money», звучащая внутрикадрово и передающая алчную сущность Дадана.

Резюмируя материал по фильму «Черная кошка белый кот», отметим следующее:

1. Музыка звучит крупными блоками, объединяя разрозненные фрагменты с клиповым монтажом в единое целое.

2. Музыка является средством создания кульминаций.

3. В основных лейтмотивах ярко выражен национальный колорит, передаваемый ладовыми особенностями (использование четвертой повышенной ступени в миноре как элемент «цыганской гаммы»), песенно-танцевальной природой музыки, тембровым своеобразием (введение национальных духовых инструментов, инструментального ансамбля).

4. Использование лейттембров таких инструментов как варган, туба, кларнет, сопилка. Тембры этих инструментов разбросаны по разным лейттемам и создают общую звуковую атмосферу фильма, подчеркивая комедийность сюжета и ситуаций.

В данной статье представлены лишь некоторые аспекты изучения тембра как компонента музыки кино, темы перспективной для прикладного музыкознания в ракурсе современных тенденций развития киномузыки.

Список литературы

1. Еременко, М. В. О тембровых приемах в киномузыке В. Овчинникова /М.В. Еременко, Т.Ф. Шак – Текст: непосредственный // KANT: Social science & Humanities. – 2024. – №1 (17). – С. 120-127.
2. Еременко, М.В. Функции тембра в музыке кино: к постановке проблемы / М.В. Еременко. – Текст: непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции 15 апреля 2022 г. – Краснодар: КГИК, 2022. – С. 44-48.
3. Караева,, С. О. Лейттембр как выразительный прием в музыке кино / С.О. Караева. – Текст: непосредственный //Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник статей по материалам III Всероссийской научно-практической конференции (Краснодар, 17 марта 2021 г.) / Краснод. гос. ин-т культуры. – Краснодар, 2021. – С. 107-110.
4. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва: Музыка, 1970. – 494 с. – Текст: непосредственный.
5. Михеева, Ю. В. Молчание. Пауза. Тишина. Свет // Киноведческие записки. 2002. – № 57. – С. 286-291. – Текст: непосредственный.
6. Михеева, Ю. В. Тембр-фактор музыки фильма // Музыкальная академия. 2023. № 4. – С. 70–83. – Текст: непосредственный.
7. Михеева, Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. В. Михайлова. – Москва: ВГИК, 2016 – 241 с. – Текст: непосредственный.
8. Русинова, Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе. Автореф. дис. … докт. искусствоведения. Москва. – 57 с. – Текст: непосредственный.
9. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино / Т. Ф. Шак. – 2-е изд., доп. –Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. – 384 с. – Текст: непосредственный.

Вакурова Наталья Владимировна

Историческая правда и художественный вымысел в современном отечественном кинематографе

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье содержится ряд наблюдений и выводов на основе анализа отечественных исторических кинофильмов. Автор рассматривает соотношение исторической правды и художественного вымысла в игровом кинематографе и обосновывает положение о том, что наличие вымышленных событий и персонажей при условии их адекватной интерпретации не противоречит достоверности экранного образа.*

Ключевые слова: *историческая память, кинематограф, мифотворчество, реконструкция, символика, художественный вымысел, экранный образ.*

Vakurova Natalia Vladimirovna

HISTORICAL TRUTH AND FICTION IN MODERN RUSSIAN CINEMA

Moscow, Russia.

Abstract. *The article contains a number of observations and conclusions based on the analysis of domestic historical films. The author examines the relationship between historical truth and fiction in fiction cinema and substantiates the position that the presence of fictional events and characters, provided they are adequately interpreted, does not contradict the authenticity of the screen image.*

Keywords: *historical memory, cinema, myth-making, reconstruction, symbolism, fiction, screen image.*

Исторические фильмы составляют значительную часть всего объема игрового и документального кинематографа последнего десятилетия.

В экранных произведениях данного направления сложились два основных нарратива: повествование о значимых событиях прошлого и биографии исторических личностей. Главной проблемой остается вопрос исторической правды – насколько достоверно показаны люди и реальные события в экранном воплощении?

Художественный кинематограф, исходя из его названия, предполагает возможность определенного вымысла в отражении реальности, если только он не касается хрестоматийных исторических фактов [1].

Рассмотрим наиболее часто использующиеся виды обоснования достоверности в игровом кино, а также способы отхода от исторических реалий в пользу вымышленного сценарного или режиссерского решения.

Достоверность создается с помощью вербальных и аудиовизуальных средств, таких как речевая характеристика персонажей, показ надписей и вывесок со старинным правописанием, звуковой ряд, соответствующий эпохе (звон колоколов, крики уличных зазывал, конский топот и т.п.), музыка и песни данного времени, мода, одежда персонажей, включение кадров кинохроники, компьютерная графика [2].

Для того, чтобы не было претензий в плане нарушения исторической правды, сценаристы и режиссеры прибегают к различным вариантам соотношения исторической правды и художественного вымысла. Одним из них является изменение имен и фамилий известных личностей.

Так, в фильме 2024 года «Любовь Советского Союза» изменены имена всех персонажей, кроме Сталина. При этом мы понимаем, что в основу сюжета положена история актрисы Валентины Серовой и писателя Константина Симонова. На экране воссоздан парадный дух эпохи. Авторы не отступают от канвы исторических событий, избегая откровенного вымысла. Реконструкция главных персонажей исключает дефект речи и принятый в ту эпоху идеал красоты.

Задача авторов фильма двоякая: создать психологический портрет исторических персонажей и перечеркнуть страницу истории с навязанными извне оценками страны.

По утверждению доцента Санкт-Петербургского университета Ольги Кругликовой, историческая память общества основана на символах и образах. В докладе «Историческая память в современных российских медиа: конкурирующие образы будущего» автор подчеркивает, что все, обращенное к массовому сознанию, стремится к упрощению. Были названы три типа исторических нарративов: «Россия, которую мы потеряли»; «Путь, с которого зря свернули» и «Шанс, который мы опять упустили». Остается вопрос о роли государства в сохранении исторической памяти. Для ситуации политической турбулентности меры государства должны быть определенными и четко выраженными, так как в настоящее время идет «гражданская война за прошлое». Во многом выиграть эту войну помогает искусство, в том числе кинематограф.

Фильм «Любовь Советского Союза» порождает разногласия в связи с типичной для России антипатриотической деформацией сознания и отсутствием ответственности перед страной людей искусства, которые в своей популярности не имеют права ошибаться.

В текущей ситуации глобальной нестабильности обе хронические коллизии приходится разрешать, и не всем это нравится, а многим просто непонятно.

Вопрос сводится к тому, зачем зритель смотрит кино – для релаксации и отвлечения от реальности или его там воспитывают, чтобы вернуть в личную ситуацию вооруженным знаниями и силой духа для переживания социальных стрессов. Такую роль в позднесоветской эпохе безысходности сыграл фильм в жанре рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты».

Главный редактор RT Маргарита Симоньян взяла за отправную точку своего проекта «Литература и история» фильм «Звезда пленительного счастья». Показала ключевые кадры картины и беспристрастно, в то же время страстно, по-женски с эффектом участия, описала, как по-разному было на самом деле.

Документальная канва дела декабристов непривлекательна и в значительной степени скучна. Так она показана фильмом «Союз спасения».

Зритель имеет право ошибаться, люди искусства или науки нет. Тем более журналисты. Будущее человека не складывается самопроизвольно, оно формируется на основе реконструкции прошлого. Алгоритмами развития становятся фантастические проекции типа «Вторжение», «Вратарь Галактики», «Министерство всего хорошего», «Говорит Земля», а также «Высота», «Одиннадцать молчаливых мужчин», «Салют-7», «Время первых» «Непобедимый», «28 панфиловцев», «Калашников», «Девятаев», «Небо», «Первый Оскар». Последняя названная картина представляет собой специфический жанр – кино о том, как снимали кино. Правда, здесь показывается, как работали кинооператоры-документалисты, снимавшие хронику событий обороны Москвы 1941 года. Однако даже в неигровом кино может быть нарушена достоверность, когда реальность замещается постановочными кадрами. Эта мысль становится важной составляющей сюжета и, в том числе, противопоставления главных персонажей – молодых операторов, один из которых снимал, как все было на самом деле (по выражению Дзиги Вертова, «жизнь врасплох»), а другой использовал постановки и реконструкцию событий [3].

Большинство из названных фильмов, в том числе о спорте, таких, как «Легенда № 17», «Движение вверх», «Роднина» призваны воспитывать целеустремленность и волю к победе. Суть фильма «Чемпионы», основанного на реальных историях спортсменов-победителей, объяснила прототип персонажа Светланы Ходченковой, олимпийская чемпионка, депутат Светлана Журова. Сегодня это уже история, и нам важно найти в ней инвариантный радикал относительно современности.

Как бы документально ни выглядели игровые сцены, кинозрителю предоставляется редуцированная версия реальности. В качестве примера можно привести мифы об СССР, которые по-разному отражены в фильмах про эпоху 90-х: «1993» по роману Сергея Шаргунова, сериалы «Пацаны», «Лихие», «Дети перемен».

Подробнее следует сказать о новом сериале «Аутсорс» (2025). Действие происходит в маленьком северном городке, где расположена тюрьма. В ней содержатся осужденные, которые ожидают исполнения смертного приговора (события отнесены к 1996 году, так как мораторий на смертную казнь в России был введен в 1997 году). Главный персонаж в исполнении Ивана Янковского предлагает другим тюремщикам за деньги отдавать право на расстрел пожизненно заключенных родственникам их жертв. Один из наиболее жестоких вариантов справедливости по ходу сюжета оборачивается страшными последствиями для авторов чудовищного аутсорсинга.

Война за прошлое идет не только через учебники по истории, биологии и даже математики. Противоречивая и иногда заметно неадекватная кинокритика отражает глубинную турбулентность современного мира.

Параллельное сравнение с фильмами аналогичного художественного уровня возвращает зрителя к русскому миру, отраженному в англосаксонской традиции. Например, «Анора» или «Гражданская война». Возникает вопрос, откуда взялось название «Падение империи» в русском варианте и почему убитый президент США напоминает первого президента России, хотя сама история чисто эндемического характера.

Если бы это была оговорка, написали бы «по Фрейду».

Ключевым фактором русской истории с трансформацией Руси в Россию как империю считается Орда. На момент вершины своей сукцессии ее экспансия создала крупнейшую в истории экстраполитарную империю.

Фильм «Злой город» повествует об уникальной истории осады Батыем города Козельска в течение 49 дней. Картина реконструирует столкновение технологии оккупационного геноцида и, с другой стороны, умно-агрессивной защиты. Авторство ее приписано юному князю, предпочитавшему чтение исторических книг обучению боевым искусствам. В итоге принятых подростком решений Козельск продержался под осадой Орды беспрецедентно долго.

Реконструкция является, как известно, одним из важных методов изучения и воссоздания исторических событий [4]. Авторы картины решились на минимально дозированную демонстрацию жестокости. Побудили интерес зрителя искать в сети отражение тех

же событий при сравнении летописей с раскопками. Каких-то опровергающих расхождений не обнаруживается, хотя фильм игровой на самом высоком уровне художественности.

Фильм отличается от реальности, намного более страшной в виде чудовищного геноцида русских. Особенно пугает мрачная картина павшего Киева, наиболее неприступного и крупного на тот момент города, насчитывавшего 50 тысяч жителей. История на основе летописей показывает, насколько изменила лицо Руси Орда. Название «Злой город» отражает психологию хищника-оккупанта. По версии фильма «Орда» рецессия ее империи с условной столицей на территории современной Астраханской области произошла из-за кризиса власти на ее родине в нынешней Монголии.

Реальный эпизод из истории возрождения Российской империи советского формата Русского мира воспроизведен фильмом «Красный шелк». Китай в жестокой внутренней борьбе с помощью Москвы получил возможность национального возрождения после исторического провала, попыток расчленения, оккупации и наркотизации. Технологически и актерски картина сделана на очень высоком уровне, что способствует привлечению внимания молодого поколения.

Отечественный кинематограф внес большой вклад в освещение резонансных событий истории. Достаточно назвать такие фильмы, как «Александр Невский», «Броненосец «Потемкин», «Сталинград» и другие. Аналогичную роль играют экранизации, раскрывающие неизвестные исторические факты. К ним можно отнести фильмы «1993», «Тобольск», «Территория», а также советский фильм «Доживем до понедельника», в котором учитель истории рассказывает о судьбе морского офицера Петра Шмидта.

Экстраполяция на будущее за пределы французского фильма «Бал» показывает, что вслед за чередой викарируюших доминант германской, французской, латиноамериканской и англо-американской ожидалась экспансия русской культуры. Однако незавершенная предыдущая фаза была искусственно пролонгирована. Мир оказался в состоянии системной деформации. В данных условиях русское кино имеет особую ценность в качестве окна истины и инструмента формирования культурно-исторического кода.

Погружение в мир русского кино порождает запрос на еще более полное освещение истории. Приведенные примеры отражают степень достижимости документальной достоверности в художественном кинематографе.

Формирование патриотического сознания и сохранение исторической памяти особенно важно сегодня в процессе воспитания молодого поколения. Современный кинематограф вносит в этот процесс

важную эмоциональную составляющую, так как экранный образ сам по себе является интерпретацией, без которой невозможно понимание взаимосвязи прошлого и настоящего.

Список литературы

1. Базен Анри. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. С. 26-34.
2. Вакурова Н.В., Лебедева Е.Г. Журналистика и культура. Учебное пособие. – М.: Институт современного искусства, 2022. С. 45-57.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. С. 24-32.
4. Чайковский Ю.В. Иваны Васильевичи, государи Арктики. – М.: Товарищество научных изданий КМК, 2021. С. 85..

Агафонова Наталья Анатольевна

Игровой фильм в формате сериала: повествовательные конструкции и жанровые доминанты

Минск, Республика Беларусь.

Аннотация. *В статье репрезентируется процесс структурной трансформации потенциально бесконечного сериального нарратива, в том числе на примере российско-белорусских и белорусских экранных артефактов. Проводится различие между сериалом и сериальным циклом. Соответственно рассматриваются горизонтальный, веерный и вертикально-горизонтальный типы нарративной конструкции. Также обозначается жанровый спектр (мелодрама, авантюрный фильм, ситком) белорусских игровых сериалов, снятых в 1990–2020-е годы.*

Ключевые слова: *сериал, сериальный цикл, авантюрный фильм, мелодрама, ситком.*

Ahafonava Natalia Anatolyevna

A FEATURE FILM IN SERIAL FORMAT: NARRATIVE CONSTRUCTIONS AND GENRE DOMINANTS

Minsk, Republic of Belarus.

Abstract. *The article presents the process of structural transformation of a potentially infinite serial narrative on the example of artifacts of the Russian-Belarusian and Belarusian screen. A distinction is made between serialized and cyclic series. Accordingly, horizontal, fan-shaped and vertical-horizontal types of narrative construction are considered. It also outlines the genre spectrum (melodrama, adventure film, sitcom) of Belarusian feature series produced in the 1990–2020s.*

Keywords: *series, cyclic series, adventure movie, melodrama, sitcom.*

В середине XX века игровой (в просторечии – художественный) фильм вышел за пределы кинотеатрального проката. Технология телевизионного вещания позволила не только транслировать его прямо у зрителя на дому, но, что более существенно, – отменила ограничения протяженности экранного рассказывания. Темп, ритм и длительность такого повествования, его стилистическая характеристика в корне отличались от кинематографического. И прежде всего, нейтрализацией выраженного авторского начала, поскольку «телевидение – “не режиссерская среда”» [2, с. 177]. Так возник фильм в

сериальном формате, потребляемый порционно гигантской (но при этом расщепленной в пространстве) аудиторией.

Новый импульс производство сериалов получило к началу 1990-х, стартовав в США. Обусловило этот скачок распространение кабельного телевидения, которое, в силу ограничительных механизмов потребления контента, отменило предметные и содержательные регламентации, установленные для общедоступного (в т. ч. и для детей) телевидения. Изменившиеся технологические и коммуникативные условия обеспечили усложнение сериального повествования, как по содержанию, так и по драматургии. Сериалы стали «слишком "реалистичными" и слишком тематически важными» [2, с. 176].

XXI столетие открыло новую среду Интернета, где возникли специализированные стриминговые платформы для размещения и производства сериалов. Это не только увеличило объем сериального продукта, но превратило зрителя в пользователя, оставляющего свой след лайками и комментариями.

Итак, сериальность – дискретное ведение аудиовизуального повествования посредством стандартных по протяженности сегментов (серий). По мегаструктуре игровой фильм в сериальном формате можно разделить на сериал и сериальный цикл.

Сериал предполагает *горизонтальную модель повествования* (линеарное дробление экранного изложения): первые серии сопряжены с завязкой базового конфликта, дальнейшие – с его разработкой на различных сюжетных параллелях. Главные и второстепенные персонажи остаются в орбите единого сюжета от первого до заключительного сегмента-серии. Соответственно и зритель вынужден смотреть серии последовательно от исходной до финализирующей. Такая линеарная фильмическая структура (в советском киноведении она определялась как многосерийный телефильм [1]) доминировала в сериальном производстве до середины 1990-х годов: американская «Санта-Барбара», бразильская «Рабыня Изаура», мексиканская «Просто Мария» и пр. В российской и белорусской медиасреде изначально сформировалась ограничительная модель линеарного изложения экранного повествования, не превышающая, как правило, четырнадцати серий: «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, 1973, 12 серий); «Ликвидация» (2007, 14 серий), «Жизнь и судьба» (2012, 12 серий), «Тихий Дон» (2015, 14 серий – все реж. С. Урсуляк); российско-белорусские «Охота на гауляйтера» (реж. О. Базилов, 2012, 10 серий), «Волчье солнце» (реж. С. Гинзбург, 2014, 12 серий), «За полчаса до весны» (реж. К. Папакуль, О. Барковская, С. Коршунов, 2021, 9 серий) и пр., белорусские «Плач перепелки» (реж. И.

Добролюбов,1991, 9 серий); «Автошкола» (реж. С. Гиргель, 2016, 8 серий), «Пламя под пеплом» (реж. И. Павлов, 2022, 8 серий).

Сериальный цикл основан *на веерной кооперации автономных сегментов* (сюжетов-модулей) как завершенных историй. Каждая история получает собственное название на «фамильном древе» цикла. Объединены они сквозным (константным) протагонистом или группой персонажей, что обеспечивает базовый для циклической формы эффект повторяемости. Классический образец – «Коломбо» (1968–1978; 1989–2003) с Питером Фальком как сквозным действующим лицом. В белорусском кино пример подобного рода нарративного построения – восьмисерийный фильм «Держись за облака» (реж. А. Анисимов, Р. Гапанюк, 2018), где сквозным протагонистом является бригада монтажников ЛЭП (линий электропередач).

Однако в 1980-е появились отчетливые признаки объединения этих привычных повествовательных конструкций, а именно – встраивание линеарности в циклическую форму. Стартовой точкой считаются американские сериалы «Блюз Хилл Стрит» (1981–1987) и «Твин Пикс» (1990–1991), где сюжетосложение строится по принципу *вертикально-горизонтального соподчинения* нарративного потока. Устойчивость данная тенденция приобрела в американской экранной индустрии с середины 1990-х гг.: «Скорая помощь» (1994–2009), «Клан Сопрано» (1999–2007), «Шесть футов под землей» (2001–2005), «Прослушка» (2002–2008) и др. [3]. На смену бесконечной линеарности пришла конструкция сезона.

«До 1999 года <…> телевизионный сезон признавался только как система производства. Он еще не являлся единицей повествования. Но после выхода “Сопрано” <…> сезоны стали намного короче», получив статус новой меры повествовательного времени [2, с. 178].

В этот тренд встроилось и российское сериальное производство: «Каменская» (1999–2011, 6 сезонов), «Склифосовский» (2012–2025, 12 сезонов) и др. Белорусское же осталось, фактически, безучастным.

Сезон – совокупность ограниченного числа серий, представляющих завершенную историю. Количество сезонов не нормировано и они, как правило, объединены сквозными персонажами. По сути, это циклическая структура, модули которой разрослись от минимального (вспомним «Коломбо», где каждая серия – новый сюжет) до среднего объема (6–12 серий), а ее драматургическая архитектоника уподобилась анфиладе. Последовательное горизонтальное (линеарное) сцепление повествовательных линий переросло в *вертикально-горизонтальное соподчинение* повествовательных слоев: вертикали «се-

зонных» историй размещаются на горизонтально растущих линиях взаимодействия сквозных персонажей. Такое «перпендикулярное» расширение экранного рассказывания уравновешивает центробежные и центростремительные силы сюжетного развертывания, обеспечивает динамизм кумулятивного эффекта за счет более интенсивного нарастания событий-«отклонений» и свободной рокировки действующих лиц.

Зачастую, «вертикали» и «горизонтали» экранного изложения маркированы жанровой доминантой. В первом случае, преобладает авантюрный «уклон» во всей широте его спектра. Во втором – мелодраматический (драматический).

Сериальное производство нацелено на максимально широкого потребителя. Соответственно, оформился жанровый триумвират из авантюрного (приключенческого), мелодрамы и ситкома (ситуационной комедии).

Адресованный массовой аудитории, жанровый фильм базируется на элементарном противопоставлении: доброе – злое, статичное – динамичное и т.п., ранжируясь по степени занимательности рассказываемой истории. Сегодня жанровый фильм не подразумевает абсолютной чистоты, указывая лишь на жанровое ядро – приключение, мелодрама, комедия.

Принимаясь за создание мелодрамы, комедии, детектива и пр., постановщик обязан следовать каноническим правилам. Ибо жанровый фильм, по меткому определению датского медиа-психолога Ed S.Tan, – машина эмоций [4]. Жанр определяет диапазон зрительского ожидания, которое нельзя обмануть.

В Беларуси производство сериалов активизировалось к началу 2000-х. Изначально приоритетом была мелодрама: «Подружка осень» (реж. К. Капица, 2002), «Нежная зима» (реж. А. Пармас, И. Волох, 2005), «Тихий центр» (реж. Р. Грицкова, 2010), «Все, что нам нужно» (реж. И. Павлов, 2011) и др. Их сюжеты замыкаются в камерном пространстве, а происходящие события «подсвечиваются» переживаниями главной героини. Основным «зрелищем» служат лица на крупных планах. Как правило, градус сентимента в повествовательной атмосфере повышает специально написанная лирическая песня.

К 2007 году мелодраму потеснил приключенческий (авантюрный) жанр (боевик, шпионский детектив), составивший около 64% (цифры представлены из расчета до 2020 года включительно). Подавляющее большинство сериалов этого толка (85%) снято в копродукции киностудии «Беларусьфильм» с российскими частными ком-

паниями: «Майор Ветров» (2007), «В июне 41-го» (2008) и «Черный пес» (2018) (все – реж. А. Лайе), «Снайпер. Оружие возмездия» и «Покушение» (оба – 2009, оба – реж. А. Ефремов), «Снайпер 2. Тунгус» (реж. О. Фесенко, 2011), «Волчье солнце» (реж. С. Гинзбург, 2014) и др. Тут основа – акционизм: насыщенность происшествиями (погони, перестрелки, агентурные игры, рукопашные схватки и пр.), быстрая смена которых тонизирует общий зрительский интерес. «Боевую» сюжетную линию сопровождает побочная лирическая тема (любовь главного героя), иссякающая к финальной серии.

Собственно белорусское производство приключенческих сериалов, в том числе при участии белорусских независимых кинокомпаний не столь масштабно: «Талаш» (реж. С. Шульга, 2011), «Следы апостолов» (реж. С. Талыбов, 2013), «Пламя под пеплом» (реж. И. Павлов, 2022). Лишь иногда фильммейкеры пытаются обходить драматургические шаблоны за счет нетипичного сюжетосложения – например, квест для героев в «Десяти жизнях Медведя» (реж. А. Кудиненко, 2022).

Комедия – сложный и трудно экспортируемый жанр. Утонченный мягкий юмор дракомеди (грустной комедии) не согласуется с остротами сатирического интонирования, которое, в свою очередь, отступает перед максимализмом эксцентрики.

В экранной культуре Беларуси комедийный сериал – явление фрагментарное: ироничный детектив «Тень самурая» (реж. И. Четвериков, 2009), экранный комикс «Украсть Бельмондо» (реж. Н. Князев, 2012). Декларированные в процессе создания как ситком (ситуационная комедия) «Автошкола» (реж. С. Гиргель, 2016) и «Иллюзии» (реж. И. Павлов, 2019), заявленному жанру по результату не отвечают. Формат ситкома максимально приближен к театральной художественно-коммуникативной модели: краткая протяженность серии (около 22 минут), скетчевая драматургия, ограниченное число локаций, закадровый «консервированный смех», акцентирующий юмористические кульбиты в диалогах персонажей.

Единственный пример жанрового соответствия – ситком «Ускоренная помощь» (1999, 2000; два сезона по 12 серий), который снимался в Минске телекомпанией ФИТ по заказу российского телеканала ОРТ. Концепт данного сериала – травестирование драматического американского сериала «ER» («Скорая помощь»), привлекшего миллионы российских и белорусских зрителей во второй половине 1990-х гг. Сюжетный каркас «Ускоренной помощи» собирается на идее модернизации рядовой российской больницы по стандартам американской клиники. Эксцентризм заложен и на общем смысловом

уровне (ускоренная перестройка плохого в лучшее), и на ситуативном (сцены), и на типажном (персонажи).

«Ускоренная помощь» – не только уникальный жанровый образчик ситкома в белорусском сериальном производстве, но и первый пример циклического сериала с его членением на сезоны.

Другим приближением к «сезонной» модели (вертикально-горизонтальной повествовательной конструкции) является сериал «Ой, ма-моч-ки!..» (реж. И. Павлов, 2013 – первый сезон; 2017 – второй сезон). Смыслообразующей здесь является тема материнства. Действие сосредоточено в специализированной клинике (фильм снимался на базе Белорусского республиканского научно-практического центра «Мать и дитя»). Общая мелодраматическая тональность разбавляется юмором – миниатюры, скетчи с будущими папашами.

Драматургическую вертикаль складывают серии-новеллы (история вновь прибывшей пациентки – будущей мамочки). И каждая серия-новелла имеет собственное название: «ЧП», «Плюс-минус один день», «Солнце в городе», «Развод и девичья фамилия», «Мать-и-мачеха», «Елена Прекрасная» и др., обыгрывающее привычные массовому слуху идиомы. Сюжетной горизонталью, скрепляющей все серии-новеллы, служат взаимоотношения персонажей-врачей. Для персонажей-медиков каждая серия – новый рабочий день. Но собственно врачебные манипуляции в фильме минимизированы: короткие обходы палат, несложные назначения, редкие операции. Действие сосредоточено преимущественно в ординаторской, где доктора обсуждают собственные проблемы.

В белорусском сериальном производстве приоритетным остается анахроничный формат циклового сериала «телевизионной эпохи», когда сюжет-модуль раскладывается на 2, но чаще на 4 серии и обслуживает жанр детектива: «Поцелуй Сократа» (2011), «Смерть шпионам» (2012), «Участок лейтенанта Качуры» (2010 – 2015), «Государственная граница» (2013 – 2015).

И сериал, и сериальный цикл потенциально не ограничен в протяженности, но устойчивый белорусский формат – четырехсерийный фильм (в моем определении – кватрос).

Итак, Национальная киностудия «Беларусьфильм» с 2002 г. ориентировалась на создание сериальной продукции, которая (за редким исключением) создавалась совместно с частными российскими и белорусскими фильммейкерскими компаниями. Начав с мелодрам, «Беларусьфильм» довольно скоро избрал приоритетом приключенческий жанр. Это была верная стратегия: в Интернете количество про-

смотров авантюрных фильмов намного превышает «потребление» мелодраматических историй – соответственно от миллионных значений до десятков тысяч. Сами по себе эти количественные индикаторы мало о чем говорят, но в сравнении обнаруживают характерную особенность: после просмотра первой серии зрительский интерес к белорусскому сериалу, как правило, обрушивается вдвое. Между тем, стимулирование потребления экранного продукта как можно дольше – коммерческая сверхзадача сериальной индустрии.

Парадоксально, но от производства сериалов дистанцируется белорусское телевидение. Его опыт здесь пока единичен и профессионально неубедителен.

Таким образом, экранная медийная сфера (телевидение и позже Интернет) с ее потенциально безграничным вещательным континуумом обеспечила органичное существование и масштабное развитие сериальному формату изложения сюжетов. Одновременно менялся тип нарративного конструкта – от линеарно-горизонтального и веерного к преобладанию вертикально-горизонтального. А пока кинематограф 1980-х – 2000-х переживал очередной виток аттракционизма (фильм как захватывающее аудиовизуальное шоу), сериальное кино наращивало художественный потенциал.

Список литературы

1. Нечай, О. Ф. Становление художественного телефильма. – Минск: Наука и техника, 1976. 195 с.
2. Melodrama Unbound Across History, Media, and National Cultures // edited by Christine Gledhill and Linda Williams. – New York: Columbia University Press, 2018. 440 p.
3. Mittell, Jason Narrative Complexity in Contemporary American Television [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://pdfs.semanticscholar.org/f954/a8f5837462a7538b8aad91f3ad8be4053d56.pdf?_ga=2.17103609.1938773410.1562491525-783774444.1562491525 (дата обращения: 11.09.2023).
4. Tan, E. Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine / transl. by B. Fasting. – New York: London: Routledge Taylor & Francis Group, 1995. 201 p.

Рафальская Анна Витальевна

Значение фоносферы в белорусском неигровом кино (на примере жанров интервью, обзорного и монтажного фильмов)

Минск, Республика Беларусь.

Аннотация. *Статья посвящена исследованию роли фоносферы в жанрах документального интервью, обзорного и монтажного фильмов. Рассматривается специфика взаимодействия музыкальных, речевых и шумовых элементов на примере белорусских неигровых лент.*

Ключевые слова: *фоносфера, киноречь, шумы, музыка кино, ассоциативность, внутрикадровые и закадровые элементы, плановость.*

Rafalskaya Anna Vitalievna

THE IMPORTANCE OF THE PHONOSPHERE IN BELARUSIAN NON-FICTION CINEMA (USING THE EXAMPLE OF INTERVIEW, REVIEW AND EDITING FILM GENRES)

Minsk, Republic of Belarus.

Abstract. *The article is devoted to the study of the role of the phonosphere in the genres of documentary interviews, review and montage films. The specifics of the interaction of musical, speech and noise elements are considered using the example of Belarusian non-fiction films.*

Keywords: *phonosphere, film speech, noises, film music, associativity, in-frame and off-screen elements, planning.*

В неигровом киноискусстве звук является постоянной константой, создающей естественную акустическую атмосферу. Его значение достаточно изучено в контексте выразительных возможностей речи, музыки и шумов в фильме. Коррелирование внутрикадровых и закадровых звуковых элементов различно, и именно автор фильма определяет вектор развития фонического решения, отличающий его индивидуальный стиль. В силу режиссерского подхода формируются индивидуальные экранные формы отражения реальности: монтажные, обзорные, фильмы-интервью и другие комплексные разновидности кинопроизведений.

Фоносфера документального кино представляет собой сложную систему компонентов: это речь, музыка, шумы, тишина и звуковые

эффекты. Каждый отдельно рассматриваемый элемент имеет многоаспектное строение, а в контексте фильма происходит их взаимопересечение и взаимоналожение [1, с. 80], что чрезвычайно актуально для современного неигрового фильма.

Концепция фоносферы как музыкально-знакового проявления ноосферы введена музыковедом М. Тараканом и рассматривает звуковую среду обитания человека и общества [4]. Развитие идеи, предложенной Тараканом, продолжено в монографии «Фоносфера – сфера музыки, слова и звука» Е. Таракановой [3]. В исследовании обнаружены связь идей фоносферы и гармонии мира, есть анализ триады «тишина – акустическое пространство – звуковой ландшафт».

Канадский композитор, ученый М. Шейфер понимал под звуковым ландшафтом «окружающую нас акустическую среду» [5, с. 5]. При этом он уточнял, что звуковой ландшафт часто представляется величественной музыкальной композицией, беспрерывно раскрывающей все новые и новые звучания. Шумовая фоносфера способствует созданию уникальной звуковой среды, обогащая визуальный ряд и погружая зрителя в воссоздаваемое на экране пространство и время. Составляющие шумовой фоносферы определенным образом влияют на поэтику документальной киноленты, выступают как формообразующий и структурно-семантический фактор, а также обладают огромной силой воздействия на зрителя/слушателя.

В связи с вышесказанным целью статьи является определение особенностей фоносферы белорусского документального кино на примере жанров интервью, обзорного и монтажного фильмов.

Фоносфера кинокартин жанра интервью имеет свои особенности. Во-первых, существенную роль играет понятие плановости – инструмента, позволяющего решить вопросы не только оптических и акустических перспектив, но и драматургической основы. Обладающая мощным художественным потенциалом, звуковая плановость основывается на принципе эстетического и чувственного воздействия на слушателя. Во-вторых, выбор тех или иных внутрикадровых и закадровых элементов звуковой партитуры кинофильма – фонетики человеческой речи, музыкального фона, шумовых компонентов, выполняющих различные функции, – позволяет выразить авторскую мысль. И в-третьих, выбор аудиальных комбинаций в синхронном или асинхронном варианте способен «укрупнить» аудиовизуальный продукт. Как в совокупности, так и по отдельности, все три аспекта служат подтверждением достоверности экранного материала, подчеркивают глубину и масштаб звучания.

Реализуя вышеописанные аудиальные концепции, белорусские режиссеры-документалисты в своих *фильмах-интервью* стремятся к сложному построению фонограммы. В киноленте «Наши дети» (2018, реж. Г. Адамович, звукореж. Д. Петрусенко) перед зрителями открывается мир глазами родителей детей-аутистов. Сами представители семей открыто признают, что процесс понимания и принятия своих необычных детей сопряжен с существенными трудностями, однако именно такие дети становятся для них источником важного опыта, раскрывающего ценность доброты, человеческой теплоты и безусловной любви. Киноповествование объединяет в себя переплетение эпизодов, включающих интервью с матерями и отцами, а также документальные фрагменты, отражающие род деятельности и развитие детей с особенностями, при этом звуковое решение картины, насыщенное эмоциональными акцентами и тщательно выверенным балансом, придает динамику даже статичным визуальным элементам. Структурированность повествовательной линии фильма обеспечивает полноту эмоционального воздействия: спокойный тембр голосов родителей, представленный в крупном звуковом плане, создает эффект умиротворения и служит смысловым пояснением к импульсивному поведению ребенка с аутизмом. Синхронно записанные экспрессивные реакции детей могут появляться и затухать, нарастать и растворяться, а также контрапунктически солировать в экранной фоносфере. Речь, преимущественно внутрикадровая и адресованная зрителю, выполняет функцию смыслового акцента, передавая ключевой посыл кинопроизведения: несмотря на многочисленные трудности, связанные с воспитанием детей с особенностями, они воплощают в себе образец искренности, бескорыстия и чистоты, что делает их уникальными созданиями человеческого сообщества. Песни белорусских музыкальных групп «Дети детей» и «Сундук» проходят сквозными лейттемами на протяжении всего фильма. Музыка становится определенным эмоционально-смысловым контрапунктом к общему содержанию картины, выполняя две драматургические задачи. Во-первых, она создает контраст с проблематикой, поднимаемой родителями в их монологах, и наполнена позитивным настроем, направленным на эмоциональную поддержку и вдохновение как детей, так и их родителей. Во-вторых, она раскрывает одну из ключевых идей кинокартины: важность восприятия детей с особенностями не как испытания или наказания, а как дара, обладающего глубоким смыслом и ценностью. В целом, фоносфера фильма выстроена по принципу музыкальной партитуры, где шумо-

вые элементы, внутрикадровая речь и музыкальное сопровождение образуют единый гармоничный ансамбль, подчеркивающий целостность аудиовизуального повествования.

Принципы аудиальных концепций закадрового и внутрикадрового текста лежат в основе фильма-интервью «Распределение. Неизвестная Беларусь» (2020, реж. Л. Земцова, Ю. Шатун, В. Михайловский, звукореж. Д. Петрусенко), повествование в котором идет об обязательном распределении студентов, обучающихся за счет госбюджета. Лучших выпускников национальных вузов, прошедших строгий конкурсный отбор и доказавших высокий уровень знаний, направляют в регионы с экстремальными условиями труда и ограниченной инфраструктурой, куда большинство специалистов отказываются ехать. Героями данной серии становятся выпускница факультета журналистики и ветеринарный фельдшер, которые отправляются в отдаленные районы для отработки распределения, сталкиваясь с вызовами профессиональной и социальной адаптации.

В повествовании, раскрывающем особенности жизни главных героев, их образовательный путь и профессиональные ожидания, речевая составляющая представлена в чередовании закадрового и внутрикадрового видов. Поскольку персонажи киноленты являются реальными людьми, их речь в кадре содержит естественные запинки и вербальные неточности, что отличает ее от «идеального» дикторского текста. Несмотря на отсутствие объемного звучания, речь подвергается микшированию, так как выполняет ключевую роль в передаче смысловой и эмоциональной нагрузки, являясь доминантой аудиального ряда. Восприятие внутрикадрового текста, сопровождаемое визуальным контактом с героем, позволяет зрителю сформировать представление о личности и создать ее образ. При переходе внутрикадровой речи в закадровую нарративная линия не прерывается, а визуально подкрепляется соответствующими кадрами, что усиливает достоверность фактов, озвученных персонажем. Информация, представленная текстовыми вставками, дополняется фоновыми шумами, способствуя более глубокому погружению зрителя в содержание и проблематику заявленной темы. Несмотря на кажущуюся простоту кинокартины, ее фоносфера, организованная через взаимодействие внутрикадровых и закадровых текстов, обеспечивает концентрацию внимания и способствует осмыслению актуальной социальной проблемы.

Отдельным и значимым аспектом в аудиальном решении является работа над крупностью звучащего слова. *Фильм-обзор* пред-

ставляет собой повествование об определенных событиях, сопровождаемое комментариями и пояснениями. Семантический аспект является определяющим фактором при создании аудиального ряда в данном жанре. В этом случае важна не столько постановка, сколько осмысление представляемых событий или явлений. Таким образом, в фильме-обзоре (нередко с вкраплением интервью) определяющим компонентом является речевое звено, отвечающее за повышенную концентрацию подаваемой информации.

Закадровый текст рассказчика в фоносфере произведения может быть реализован не только как однородный непрерывный звучащий пласт, но и как сложный аудиальный образ, отражающий специфику события или места в соответствии с визуальным повествованием. В фильме «Спадчына (Наследие)» (2022, реж. Л. Клинцова, звукореж. Д. Петрусенко), посвященном вопросам сохранения и воссоздания белорусского культурного наследия, используется комплексный подход к звуковому оформлению. Кинокартина, представляющая панорамный обзор богатейшего культурного достояния, включает постановочные сцены (например, летний отдых детей в деревне), сопровождаемые этнической музыкой, а также эпизоды, снятые методом наблюдения, что создает эффект аутентичности и погружения в культурный контекст. Закадровая речь в данном случае интегрируется с внутрикадровым аудиальным рельефом, где в паузах между текстом вплетаются звуки, – такие как соприкосновение кисти с холстом, нанесение краски художницей или перелистывание страниц книги сотрудником архива. Фоносфера этой киноленты ориентирована на создание у зрителя полного ощущения реальности происходящего, трансформируя его из стороннего наблюдателя в активного участника событий, что достигается через чувственное вовлечение и погружение в кинематографическое пространство. В дополнение к синхронным шумам, в фонопартитуру фильма включены студийно записанные звуки (например, шум пленки архивных кадров), что позволяет зрителю четко разграничивать события настоящего и прошлого, опираясь исключительно на аудиальную среду. Музыкальный элемент, преимущественно иллюстративный и включающий звучание белорусских народных инструментов, формирует эмоциональный настрой и задает темпоритм кинокартины, а в ключевые моменты выполняет функцию смыслового разделения, подводя к следующему нарративному блоку. Фонограмма ленты отличается разнохарактерностью речевых дорожек: закадровый текст, обладающий плотной структурой и обработанный звуковыми эффек-

тами, контрастирует с синхронно записанной речью в интервью, используемой в чистовой версии. В результате возникает расширенная фоносфера, которая способствует формированию целостного аудиовизуального образа Беларуси, отличающегося эстетическим своеобразием и отражающего авторскую позицию.

В свою очередь монтажный фильм зачастую строится на ассоциативных связях в визуальном и аудиальном рядах. Эти связи могут быть направленными и многонаправленными, прямыми и косвенными [2, с. 71]. Корреляция между отдельными фрагментами возникает на основе определенной детали, которая актуализируется только при проведении параллелей с ее прототипом, что привлекает к ней внимание. Такая деталь может быть связана с различными аспектами киноповествования, включая ситуативный, сюжетный, ритмический, драматургический и другие уровни. В итоге, развитая ассоциативность способствует динамике звуковых образов и позволяет выйти за рамки стереотипных моделей восприятия, обогащая интерпретацию аудиовизуального произведения.

Так, лента «Гуд-бай, СССР!» (1991, реж. А. Рудерман) отличается созданием специфической атмосферы аэропорта, которая служит ключевым элементом нарратива. Визуальный ряд построен на монтажной «нарезке» разнообразных эпизодов, изображающих граждан, покидающих страну для переезда на постоянное место жительства за границу. В кадре представлены взрослые, ожидающие рейса, и маленькие дети, находящиеся в состоянии полусна или плача. По мере развития кинематографического повествования становится очевидным, что подобное состояние ожидания длится на протяжении многих часов, а в некоторых случаях – нескольких дней, что подчеркивает эмоциональную напряженность ситуации. Фоносфера кинокартины формируется преимущественно за счет музыкальной составляющей, которая выполняет двойную функцию: с одной стороны, она передает акустическую среду локации, а с другой – выражает эмоциональное состояние персонажей и режиссера, обусловленное восприятием ситуации. Метод организации визуального и звукового рядов интегрирует как смысловой (когнитивный) аспект, воздействующий на сознательное восприятие зрителя, так и эмоционально-чувственный (аффективный) аспект, направленный на активизацию подсознательных процессов в его мыслительной деятельности. Таким образом, у реципиента формируются ассоциативные связи: на основе визуально представленных, порой незначительных деталей, в сочетании с музыкальной партитурой возникает эффект семан-

тической сопряженности, что привлекает внимание к аудиальному элементу как к значимому компоненту повествования. В данном контексте представляет интерес режиссерский прием: музыкальное сопровождение, синхронизированное с кадрами спящих детей, постепенно «растворяется» в последующем эпизоде, где акцент смещается на телевизор, транслирующий новостной обзор, что создает эффект смыслового и эмоционального перехода. Название телепередачи «Время» в сочетании с известной музыкальной композицией Р. Джадзотто «Адажио Альбинони» интенсифицирует процесс ассоциативного мышления у зрителя. Синтез звуковых и визуальных элементов формирует в восприятии реципиента новую информационную конфигурацию, в которой течение времени осмысливается в расширенном, философском контексте. Ассоциативный ряд прерывается голосом диктора, объявляющего о посадках и предстоящих рейсах, что возвращает зрителя к реальности, дополнительно подкрепляемой фоновыми шумами аэропорта. Таким образом, развитая ассоциативность звукового оформления способствует созданию сложных монтажных структур и многомерных кинообразов, обогащающих восприятие и интерпретацию фильма.

В фильме «Перезвон» (2021, реж. Е. Сетько, звукореж. Д. Петрусенко), посвященном трагедии геноцида белорусского народа во время Великой Отечественной войны, процесс ассоциативного мышления состоит в том, что разные кадры соединяются в представлении зрителя в новую эмоционально-смысловую конфигурацию. Так, при монтажном соединении фрагментов известных фильмов «Женщина из убитой деревни» (1975, реж. В. Дашук), «Могилы не молчат» (1964, реж. С. Сплошнов, П. Шамшур), «Хатынские колокола» (1969, реж. И. Коловский), «Горсть песка» (1975, реж. В. Дашук), «Иди и смотри» (1985, реж. Э. Климов), «Свидетель» (1986, реж. В. Рыбарев) и др., а также современных съемок удается осуществить определенную связь и смену аудиовизуальных образов. Фоносфера киноленты характеризуется наличием музыкального фона в совокупности с закадровым шумом ветра. В результате образуется лейтмотив произведения, создающий особое ощущение времени, деформацию его естественного хода, дробность и прерывистость действия. Одиночные удары колокола в начале картины намечают драматургический ритм фильма и одновременно акцентируют переход к музыкальному материалу, подчеркивают момент «склейки» кадров. Кинолента открывается и завершается идентичными визуальными и аудиальными элементами, формируя тем самым кольцевую композицию, что

подчеркивает циклический характер насилия и смерти как неизбежных и повторяющихся феноменов в человеческой жизни.

На основании вышеизложенного можно сказать, что ассоциативность звуковизуального оформления в монтажных фильмах повышает выразительность кинообразов. В фильме-интервью главными инструментами в выстраивании фоносферы являются плановость (соотношение детали, крупного, среднего и общего планов), чередование внутрикадровых и закадровых элементов, синхронно или асинхронно записанные аудиальные комбинации. Фоносфера фильма-обзора отличается созданием многопланового звучания речи. Таким образом, в рамках данных жанров неигрового кино фоносфера формируется как сложный комплекс звуковых элементов. Основной акустической концепцией современного белорусского документального кинематографа является создание многомерного звукового образа, который характеризуется полифоничностью структуры, отражающей как личность человека, так и окружающую его среду.

Список литературы

1. Карпилова А.А. Фоносфера природы и цивилизации в белорусском экранном искусстве // Окружающая среда и безопасность: материалы V Международного кинотелефорума «Экомир – 2009». – Минск, 2009. С. 80–85.
2. Синельникова О.В. Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, N. 2 (2007): – Кемерово, 2007. С. 61–78.
3. Тараканова Е.М. Фоносфера – сфера музыки, слова и звука. – М.: 2020. 120 с.
4. Тараканов М.Е. Звуковая среда современности // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 42. – М.: 2002. С. 72–84.
5. Шейфер М. Исследования современного звукового ландшафта // Курьер ЮНЕСКО. –1976. № 12.

Праченко Мария Сергеевна

Классификация фильмов о танго в документалистике

Таганрог, Россия.

Аннотация. *В статье на основе анализа ряда наиболее значимых документальных фильмов, посвященных танго, определяется его роль в контексте основных этапов становления данного жанра и его влияния на мировую культуру. Предлагается классификация фильмов о танго в ракурсе раздела документалистики, актуализирующего музыкальную тематику. Доказывается влияние музыки танго на жанр документальных фильмов, отличающихся образным строем и стилем повествования.*

Ключевые слова: *танго, документальное кино, классификация, жанр, мировая музыкальная культура, киномузыка, режиссер.*

Prachenko Maria Sergeevna

CLASSIFICATION OF TANGO FILMS IN DOCUMENTARIES

Taganrog, Russia.

Abstract. *Based on the analysis of a number of the most significant documentaries on tango, the article defines its role in the context of the main stages of the formation of this genre and its influence on world culture. The classification of films about tango in the perspective of the documentary section, which actualizes the musical theme, is proposed. The influence of tango music on the genre of documentaries, characterized by their imaginative structure and storytelling style, is proved.*

Keywords: *tango, documentary, classification, genre, world music culture, film music, director.*

Область музыковедения предлагает аналитический подход, раскрывающий уникальные особенности, принципы взаимодействия музыки и искусства кино. Значимость музыки в повествовательной основе документирования происходящего на экране трудно переоценить Она влияет на драматургию картины, на ход событий фильма. Тем не менее жанровую природу документальных фильмов о музыке точно установить весьма непросто.

Цель данной статьи, основываясь на анализе документальных картин, определить влияние жанровой музыки, в частности жанра танго, на формирование концепции музыкальной документалистики.

Раскрытие данной проблемы требует обращения к терминологии документального кино. И. Романовский предлагает следующее опре-

деление: «Документальное кино – это вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц» [5, с. 101]. В свою очередь З. Лисса отмечает, что «… в документальных фильмах отношение зрителя к изображаемому пространству и к показываемым предметам иное: кадры с экрана он воспринимает как реальное пространство и реальные предметы, показываемые средствами кино; он принимает их «всерьез» [2, с. 93]. Рассматривая некоторые тенденции в развитии теории, можно сделать вывод, что в настоящее время нет четкой жанровой классификации документального кино. Г. Прожига, подробно исследуя историю и теорию отечественной кинодокументалистики, выделяет основные жанровые направления в документальном кино именно в 60-е годы: очерковые формы, информационные жанры, художественно-документальные жанры, фильмы-эссе. Однако автор отмечает, что данное жанровое деление условно и «носит конкретно-исторический характер» [4, с. 294].

К. Шергова пишет о том, что «… подход к исследованию эволюции жанров телевизионного документального кино должен включать в себя рассмотрение феномена времени и феномена «человеческого измерения» искусства, культуры повседневности, в пространстве которой в каждом историческом моменте находятся и автор, и зритель» [8, с.19]. В своей работе автор дает характеристику жанрам документального телевизионного кино СССР конца 1960-х- середины 1980-х гг. и выделяет жанры эпохи «застоя»: фильмы-репортажи, или «отчетные» фильмы, учебные и научно-познавательные фильмы, рекламно-пропагандистские, и фильмы постсоветской эпохи: фильмы-расследования, фильмы-портреты, научно-популярные фильмы. Автор приходит к выводу, что «новые жанры, возникающие в сегодняшней документалистике, – это хорошо забытые старые» [8, с.125].

В отдельный самостоятельный жанр документального кино можно отнести фильмы о музыке. Это уникальный жанр кинематографии, ориентированный на исследование и описание различных аспектов музыкальной сферы. Он является одним из самых актуальных источников для создания документальных фильмов, представляющий зрителям возможность не только услышать и увидеть музыку, но и глубже понять ее историю, контекст и влияние на социальные процессы. Документальное кино о музыке позволяет раскрывать возможности творческого процесса композиторов, исполнителей и артистов, а также эмоции, которые музыка способна вызвать у слушателей. Документалистика представляет собой значимый источник

информации для музыковедов и простых любителей. Анализ исторического контекста, исследование архивных материалов, а также интервью со специалистами, формируют полноценную картину, помогая зрителю погрузиться в атмосферу времени, мест и событий, формируя эмоциональную проницательность моментов. В результате фильмы о музыке оказывают значительное влияние на формирование представлений о культуре и исполнителях, сохраняя и передавая их будущим поколениям.

Среди многих жанров документального кино выделяются фильмы о танго. Несмотря на то, что уровень популярности танго в мире сегодня огромный, жанр танго недостаточно изучен. «Будучи типологизированной областью музыкального творчества, образованной общими законами бытования, жанр формирует и хранит некую определенную (свою) область музыкального содержания» [1, с.94].

В исследовательских работах зарубежных и отечественных авторов множество расхождений в отношении вопросов этимологии термина, истории и географическом происхождении, а также этапов развития танго. Благодаря документальным фильмам приоткрывается завеса тайны возникновения и формирования танго. Здесь нужно определить, что танго в документальном кино звучит как внутрикадрово, так и закадрово, являясь непосредственным участником событий, происходящих на экране. Вот что об этом пишет Т. Шак: «С приходом звука в кинофильм произошло разделение музыки фильма на два основных вида по принципу введения ее в текст: *внутрикадровая*, то есть музыка реально мотивированная, оправданная в ходе действия показом инструмента на экране, пением, звуками радио, и *закадровая*, своего рода «комментарий от автора» [7, с. 93].

Теория документального фильма о танго на данном этапе еще не имеет четкой концепции в аспекте жанровой классификации. Поэтому условно мы предложим свою стилевую жанровую классификацию документальных фильмов.

1. *Исторические* – фильмы, рассказывающие о этапах развития жанра танго, этимологии, формировании в отдельный музыкальный жанр и его влиянии на мировую музыкальную культуру.

2. *Биографические* – картины о композиторах и исполнителях танго.

3. *Фильмы-спектакли* – запись танцевального конкурса, концерта.

Согласно этой классификации, далее приведена таблица документальных фильмов о танго (см. таблицу 1).

Таблица 1

Название	***Страна, год создания***	***Режиссер***	***Жанровая классификация***
«Yo no sé qué me han hecho tus ojos»	*2003, Аргентина*	*Лорена Муньос, Серхио Вольф*	*Биографический*
12 Tangos - Adios Buenos Aires	*2005, Аргентина, Германия*	*Арне Биркеншток*	*Фильм-спектакль*
El último bandoneón	*2005, Венесуэла, Аргентина*	*Алехандро Садерман*	*Фильм-спектакль*
mittsommernachts-tango	*2013, Германия, Аргентина, Финляндия*	*Вивиан Блюменшайн*	*Фильм-спектакль*
Танго Суоми	*2016, Аргентина*	*Габриэла Апаричи*	*Исторический*
Piazzolla, los años del tiburón	*Аргентина, Франция, 2018*	*Даниэль Розенфельд*	*Биографический*
Tango, un giro extraño	*Аргентина, 2005*	*Мерседес Гарсия Гевара*	*Биографический*
Si sos brujo: una historia de tango	*Аргентина 2005*	*Кэролайн Нил*	*Исторический*
Pichuco	*Аргентина, 2014*	*Мартин Турнес*	*Биографический*
Tango salón, confitería La Ideal	*2004, Аргентина,*	*Яна Бокова*	*Биографический*
Танго. Жар Буэнос-Айреса	*2014, Россия*	*Игорь Макаров*	*Исторический*

Рассмотрим данную классификацию на некоторых примерах документальных фильмов.

К историческому жанру документального кино танго относится картина «Танго Негро, африканские корни танго» (Франция, реж. Дом Педро, 2013). Автор раскрывает глубину влияния африканской музыки на формирование танго. В фильме искусно соединены исполнения музыки танго с рассказами историков и многочисленных поклонников танго, в том числе известного аргентинского пианиста Хуана Карлоса Касереса. В освещении данного вопроса автором использовались разнообразные источники информации, включая архивные

документы и видеозаписи. Автор доказывает одну из основных теорий о миграции танго на латиноамериканский континент из Африки в Аргентину, а затем в Европу. Факты и события, описывающиеся в фильме, говорят о том, что несмотря на то, что 90% населения Аргентины – белые люди, во время переноса рабовладельческого строя из Африки Бразилия была населена чернокожими людьми. Африканцы переселялись в Америку через Рио-де-ла Плата. Факт влияния африканского танца «конго», возникшего в Конго в VI веке, на ритм танго приводит музыковед Дон Фэбел, рассказывая о специфике исполнения танца, при котором мужчина и женщина касались друг друга пупками. В фильме представлены картины и репродукции, на которых изображен губернатор Буэнос-Айреса, участвовавший в церемонии *кандомбе*[1]. Сложный ритм африканского танца до сих пор присутствует в музыке танго. Благодаря описанию политической и социальной ситуации в стране и истории рабства формируется картина становления музыкальной культуры Аргентины, что доказывает влияние африканской культуры на музыкальную жизнь Аргентины XIX века.

Документальный фильм «Танго. Аргентинская страсть» (Испания, реж. Даниэль Галимберти, 2013) является одной из самых масштабных работ, посвященных истории танго. Это многосерийная картина, рассказывающая о явлении танго в мировой и аргентинской культуре, начиная от рождения танго и до формирования в отдельный жанр, глубоко вошедший в разные области современной музыкальной культуры. Фильм можно рассматривать как летопись жизни танго с его взлетами и падениями. В нем сплелись исторические события Аргентины, человеческие судьбы и конечно танго, сопровождающее вербально-сюжетный ряд от начала до конца как главный герой картины. Фильм примечателен тем, что собрал исполнителей Аргентины. Иллюстрируя рассказ ведущего, аргентинского исполнителя танго Чино Лаборде, в фильме звучит музыка танго в исполнении лучших коллективов Аргентины – ансамбля «La Cyicano», квартета Дипи Квитко, оркестра Ариэля Ардита. Многие вокальные произведения исполняет сам ведущий и певец Чино Лаборде. Фильм состоит из тринадцати серий, в которых в хронологическом порядке рассматриваются определенные этапы становления танго от истоков до современности, освещая наиболее заметные фигуры и вехи в истории жанра. Эта документальная картина вызывает наиболь-

[1] **Кандомбе** — это стиль музыки и танца, зародившийся в Уругвае среди потомков освобожденных африканских рабов [1]

ший интерес обилием значимых исполнителей и коллективов, которые бережно хранят и развивают традиции исполнительства музыки танго. В ней не открывается завеса тайны происхождения танго, не ставятся вопросы, требующие внимания, а отдается дань танцу, который стал визитной карточкой страны и ее культурной достопримечательностью, его сердцем.

Биографический документальны фильм «Наше последнее танго» (Германия, Аргентина, Италия, реж. Херман Краль, 2015) – история жизни и творческого пути знаменитой пары танцоров танго Марии Ньевес Рего и Хуана Карлоса Риза. Она началась благодаря увлечению танцами в юном возрасте и продлилась на протяжении пятидесяти лет. Как и танец танго, их отношения были полны страсти, драматизма, любви и ненависти друг к другу. В фильме Мария и Хуан раскрывают свою непростую историю группе молодых танцоров и хореографов, которые передают с помощью танго-танца все чувства и эмоции их взаимоотношений. В данной документальной работе танго берет на себя иллюстративную функцию, дополняя и раскрывая все этапы личных и творческих взаимоотношений главных героев. Автор фильма уделил должное внимание этическому аспекту, со всей деликатностью и уважением выявляя детали личной жизни главных героев. Зритель непроизвольно становиться свидетелем непростых отношений главных героев, их душевных переживаний. Исполнение танго молодыми артистами, а также концертные выступления самих главных героев, подчеркивают драматизм истории длинною в жизнь.

Документальная картина «Женщина эпохи танго» (Россия, реж. П. Мирзоев, 2012) по жанровой классификации, предложенной выше, можно отнести к биографической работе. Этот фильм посвящен отношениям Владимира Маяковского и Вероники Полонской. В основу фильма легли записи интервью 1993 года, в которых Вероника Витольдовна делится воспоминаниями из своей жизни, связанными с непростыми отношениями с поэтом и последним днем его жизни. Несмотря на то, что главная героиня картины не имеет отношения к музыке, режиссер вводит танго не только в название фильма, но и как закадровую и внутрикадровую музыку, таким образом отводя ему значимую роль в картине. В интервью, на вопрос журналиста о необычном названии картины, П. Мирзоев ответил: «Вероника Витольдовна танцевала внутри отношений с Маяковским. А для Маяковского встреча с Полонской была последней верой и надеждой в возможность счастья, тепла, понимания…» [3]. Необходимо заметить, что творчество Владимира Маяковского созвучно музыки танго. Ему

присуща воля, борьба, драматизм и невероятная энергия. Вся жизнь поэта – это борьба за любовь публики, читателей и женщин. Как и в музыке танго, в его жизни соединились любовь и боль, страсть и ненависть.

Завоевывая сердца слушателей и зрителей всего мира, танго становится одним из любимых музыкальных жанров советских и российских исполнителей не только на концертных и танцевальных, но и ледовых площадках. Фильм-спектакль «Танго, танго, танго...» (Россия, реж. Элеонора Нечаева, 1987) является одним из новаторских в истории российского документального кино. Участником программы стал ледовый ансамбль «Все звезды», под руководством заслуженного тренера СССР Т. Тарасовой. Спектакль о человеческих чувствах: ненависти, страсти, одиночестве и ревности, рассказанных языком танца на музыку знаменитых танго А. Пьяццоллы. Отметим, что это не единичный случай введения музыки танго на ледовую сцену. Авторы статьи «Формы интерпретации поэзии серебряного века в жанрах массовой музыки» [6] приводят пример реинтерпретации композиции Земфиры «Я полюбила Вас», в основе которой лежит жанр танго, представленный в номере фигуристов А. Денковой и М. Шабалина (постановщик А. Жулин) ледового шоу «Ледниковый период» на первом канале. Данные факты еще раз подтверждают: танго стало частью мировой культуры. Из небольших концертных площадок Буэнос-Айреса оно превратилось в феномен, расширив границы своей географии и своих возможностей.

Еще одной примечательной работой российский актеров и режиссеров, посвященной танго, является фильм-концерт «Двенадцать месяцев танго» (Россия, реж. В. Смехов, Г. Аксенова, 2010). Создатели документального фильма назвали свое творение – спектакль-воспоминание. В картине история аргентинского и польского танго переплетается с калейдоскопом танго с комментариями В. Смехова и музыкальными клипами-ассоциациями, как из современности, так и из кинолент 1920–1930-х годов. Создатели фильма смогли показать свое видение формирования русского и польского танго, сквозь призму исторических фактов и воспоминаний из жизни ведущего артиста Театра наций и Театра на Таганке В. Смехова. История рассказывается по дороге из Москвы в Санкт-Петербург, куда отправилась творческая группа актеров и музыкантов, где прозвучат «Двенадцать месяцев танго» на сцене театра «Эрмитаж». В финале фильма зрители увидят отрывок из концерта в Эрмитажном театре, который прошел в Санкт-Петербурге 28 ноября 2010 года. Для нас этот фильм

интересен как новый жанр документального киноконцерта о музыке русского и польского танго, преподнесенного зрителю в необычном формате, где переплелись авторские неизвестные танго с музыкой известных композиторов Карлоса Гарделя, Ежи Петерсбурского, Якуба Кагана и других.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что на классификацию документального кино о танго воздействует не только историческое и эволюционное развитие самого жанра, но форма его передачи зрителю через отношение и восприятие автора. Картины являются источником для изучения и формирования новых знаний в области музыкознания, в связи с чем мы предполагаем, что жанр документального кино о танго находится в стадии становления, не имея четких критериев классификации и требует дальнейшей детальной разработки.

Список литературы

1. Казанцева Л.П. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 4 С. 90-94. [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zhanr-i-ego-soderzhanie (дата обращения: 04.12.2024г.).
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. — М.: 1970. — 495 с.
3. Москва. Безформата [Электронныйресурс]. — URL: https://moskva.bezformata.com/listnews/pavel-mirzoev-muzej-mayakovskogo/22209416/ (дата обращения 10.03.2025)
4. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
5. Романовский И.И. Масс-медиа // Словарь терминов и понятий. М.: Social Science, 2004. – 480 с.
6. Тугаева М.А., Шак Т.Ф. Формы интерпретации поэзии Серебряного века в жанрах массовой музыки // Ежеквартальный рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ». Выпуск 1 (232) 2019 [Электронный ресурс]. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formy-interpretatsii-poezii-serebryanogo-veka-v-zhanrah-massovoy-muzyki/viewer (дата обращения: 09.03.2025г.).
7. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. — 2-е издание, дополненное. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 384 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
8. Шергова К.А. Становление жанра документального кино (1960-е – начало 2000-х гг.): моногр. Москва, 2016 г. 127 с.

Бабенко Елена Владимировна

Художественный фильм «Три орешка для Золушки»: музыковедческий аспект

Краснодар, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена анализу музыкального компонента одной из широко известных экранных интерпретаций сказочного сюжета про Золушку. Подробно рассматриваются основные лейттемы картины (тема главной героини, тема любви). Отмечаются их интонационные и композиционные особенности. Содержится описание музыкальных характеристик отдельных персонажей фильма-сказки (Мачехи, учителя Принца). Прослеживаются способы варьирования музыкального материала. Отмечается наличие лейттембров, свойственных некоторым героям и предметам. Характеристика тематизма осуществляется в контексте взаимодействия звукового и визуального рядов медиатекста. В ходе исследования выявляются иллюстративная, характеристичная и драматургическая функции музыки. Прослеживается существенная роль музыкального компонента в воссоздании исторического колорита действия, а также общей сказочно-романтической атмосферы фильма.*

Ключевые слова: *Золушка, лейттема, лейттембр, лейтгармония, интерпретация.*

Babenko Elena Vladimirovna

FEATURE FILM "THREE NUTS FOR CINDERELLA": MUSICOLOGICAL ASPECT

Krasnodar, Russia.

Abstract. *The article is devoted to the analysis of the musical component of one of the widely known screen interpretations of the fairy tale story about Cinderella. The main leitmotifs of the film (the theme of the main character, the theme of love) are considered in detail. Their intonation and compositional features are noted. The musical characteristics of individual characters of the fairy tale film (Stepmother, Prince's teacher) are described. The methods of varying the musical material are traced. The presence of leitmotifs inherent in some characters and objects is noted. The characteristics of the thematics are carried out in the context of the interaction of the sound and visual series of the media text. The study reveals the illustrative, characteristic and dramatic functions of music. The significant role of the musical component in recreating the historical flavor of the action, as well as the general fairy-tale-romantic atmosphere of the film is traced.*

Keywords: *Cinderella, leitmotif, leittimbre, leitharmony, interpretation.*

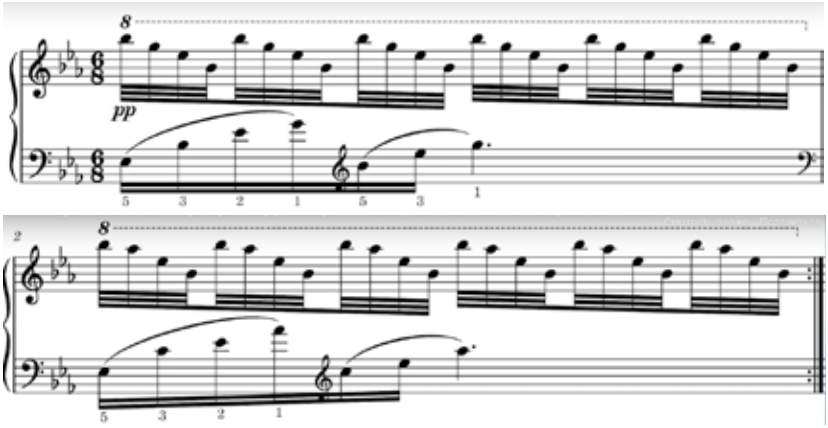
История Золушки принадлежит к числу всемирно известных и популярных сюжетов. В разные эпохи к ней обращались композиторы, сценаристы, режиссеры. Сказка получила воплощение в жанрах

оперы и балета [2, 4, 5], многочисленных театральных постановках, анимационном и художественном кино [1, 3].

Существующие сценические и медийные интерпретации по разному раскрывают сюжет сказки. При этом особое значение в воплощении сказочного замысла принадлежит музыкальной составляющей. Она задает общий тон художественного высказывания, помогает глубже и многограннее охарактеризовать персонажей.

Цель статьи – раскрыть роль музыкального компонента в экранной версии сказки – «Три орешка для Золушки», снятой по мотивам сюжета братьев Гримм в 1973 году (режиссер В. Ворличек, композитор К. Свобода)[1]. В отличие от сказочной истории Ш. Перро, в данной экранизации главной героине помогает не Фея Крестная, а волшебные орешки.

Особое очарование картины во многом обусловлено ее музыкальным оформлением. Своего рода «визитной карточкой» фильма является лейттема главной героини – наиболее известная и любимая многими поколениями зрителей. Ее светлый, нежный и одновременно радостный характер обусловлен мелодичностью и ярким тембровым воплощением. Написанная в жанре вальса, в простой двухчастной безрепризной форме с повторением частей, тема открывается вступлением, имитирующим звучание колокольчиков: в верхнем регистре, на фоне чередующихся гармоний T–S 6/4, в партии фортепиано звучат нисходящие, гармонические фигурации по звукам тоники, с «украшающими» трелями флейт (см. нотный пример).

Вступление к основной теме фильма.

1 В роли Золушки снялась Л. Шафранкова, роль принца исполнил П. Травничек

Начало темы звучит на фоне продолжающихся гармонических фигураций в партии флейты. Характерным признаком темы является начальный мотив, основанный на повторении одного звука (V ступени), создающего эффект «парения» (определение Э. Курта). Общий кантиленный характер звучания складывается за счет преобладающего поступенного движения, секвенций, повторов фраз, наличия терцовых дублировок мелодии. Выразительность второй части основана на поступенном движении мелодии с вершины-источника (I ступени) с последующим секвенционным повторением фразы.

При повторениях тема не только «расцвечивается» новыми инструментальными красками (фортепиано, струнные, духовые, колокольчики, домры), но и преображается фактурно (музыкальная ткань дополняется подголосками, что способствует наполненности звучания). Впервые появившись в увертюре, она закадрово «сопровождает» визуальный ряд, сочетающий титры и картину имения, в котором проживают Золушка и ее Мачеха с дочерью. Кадры отображают подготовку к приезду короля и связанную с этим событием суету прислуги. Одновременно зритель «знакомится» с главной героиней, ее Мачехой и сестрой. Каждый из них на протяжении увертюры получает краткую, но емкую характеристику: добрый нрав Золушки отражают кадры, где героиня, выполняя домашнюю работу, успевает приласкать домашних животных; грубая и властная Мачеха кричит на прислугу и отдает всем распоряжения; ее дочь показана избалованной и неуклюжей особой (о чем свидетельствует комичный эпизод, в котором героиня роняет еду). С первых кадров фильма музыка погружает в атмосферу радостного ожидания разворачивающихся событий, предчувствия счастливого завершения сказочной истории.

Тема Золушки неоднократно проводится в картине. При этом она постоянно варьируется. Изменения затрагивают как мелодическую, фактурную, так и тембровую стороны. Полностью она звучит в сцене бала (внутрикадрово), совпадая с лирической кульминацией фильма (1:05:08). Красочные тембры (деревянные духовые, струнные, клавесин) усиливают романтическую атмосферу сцены.

В своем наиболее полном виде тема также звучит в заключительной части фильма (1:19:16), в сцене счастливой развязки сказочной истории: Принц, отчаявшийся найти сказочную незнакомку, сбежавшую с бала, видит Золушку в свадебном наряде, выезжающей верхом на коне Юрашике. Закадровое звучание темы

сопровождает финальный диалог героев (Принц отгадывает загадки Золушки) и весть о предстоящей свадьбе.

На проведении первой части лейттемы построена сцена, где Золушка отправляется верхом на коне в лес (14:38). В данном эпизоде тема исполняется со вступлением и дублируется закадровым звучанием голоса героини. Красота зимней природы, чувство свободы, которое испытывает Золушка, органично сочетается с музыкальным рядом: «переливающимися» красочными тембрами колокольчиков, фортепиано, звучанием флейтовых трелей. Лейттема звучит в и в сцене, показывающей Золушку за стиркой белья на речке (26:01).

Изменения темы связаны также с ладовыми преобразованиями. Дважды ее начальный мотив проходит в миноре, в медленном темпе. Оба проведения связаны с сюжетом картины: Мачеха нагружает Золушку работой и лишает возможности поехать на бал (7:59; 47:37). Здесь музыка раскрывает состояние – печаль героини.

Лейттема Золушки звучит в эпизодах, в которых героине помогают справиться с кропотливой работой ее верные друзья голуби. В первой сцене (08: 21), начинаясь с незначительными мелодическими изменениями, тема получает новое продолжение. Музыкальный материал имитирует птичьи трели и интонационно близок с лейттемой вступления. Второй подобный эпизод полностью построен на материале, имитирующем птичьи трели (48:50).

Интересно преобразована тема в сцене встречи Золушки с Принцем в лесу. Убегая и дразня Принца и его друзей, Золушка прячется за деревьями. Музыка, выполняя иллюстративную функцию, приобретает игривый, задорный характер. От темы остается начальный мотив, основанный на повторяющемся звуке. Также периодически в ее звучание «встраивается» «чужеродный» элемент (в исполнении медных духовых инструментов), напористый, основанный на восходящем поступенном движении по целым тонам в объеме сексты и олицетворяющим «противоборствующую» сторону – Принца и его друзей.

Важной темой фильма является финальная песня, прозвучавшая в исполнении певца К. Готта. Она может быть обозначена как тема любви. Кроме заключительных кадров, на которых счастливые влюбленные Золушка и Принц мчатся по заснеженным просторам[1] (1:20:44), вокальная композиция звучит в сцене бегства

1 Тема любви в иносказательной форме воплощена в тексте песни: это обращение к птичке, которую герой стремится защитить от невзгод.

главной героини из замка Короля (1:06:53), органично передавая романтические чувства героев. Первый раз она появляется в сцене охоты (38:22), также фрагментарно проводится в эпизоде, где Золушка разбивает первый орешек (37:33), предвосхищая неминуемую встречу героев и дальнейшее развитие событий.

Для мелодики песни (написанной в запевно-припевной форме) характерно сочетание поступенного движения с широкими ходами, опевания, секвенции. Показательны начальные фразы запева и припева. Открывается песня неспешной мелодической фразой, широкого дыхания, основанной на восходящем движении по звукам T6/4. На протяжении двух первых тактов захватывается широкий диапазон ундецимы с последующей остановкой на V ступени лада. Особая выразительность темы рождается из сочетания, с одной стороны, преимущественно ровных длительностей, неспешного темпа, способствующих утвердительности музыкального высказывания, с другой стороны, ее первоначального «устремленного» восходящего мелодического контура, в совокупности с восходящими фигурациями аккомпанемента, создающими эффект «полетности». Ярко и, вместе с тем, проникновенно воспринимается припев песни, основанный на мелодическом нисходящем движении с вершины-источника.

Отметим, что в сцене охоты (38:22) данная тема звучит в инструментальном варианте. Мелодия поручена трубе. В контексте сцены мелодия органично дополняется «репликами» медных духовых, имитирующих роговые охотничьи сигналы, а завершает музыкальный фрагмент «золотой ход валторн». В эпизоде, где Золушка раскрывает первый орешек, звучит только начальная фраза темы. Воплощая волшебство происходящего, музыка поручена «мерцающему» и «переливающемуся» тембру вибрафона, перекликающемуся в диалоге с флейтой на фоне гармонических фигураций арфы. Таким образом, звуча в картине только закадрово, тема выполняет, как иллюстративную (в сцене охоты), так и драматургическую функции, участвуя в развитии сюжетной линии.

Наряду с рассмотренными основными лейттемами картины, в фильме присутствует ряд лейтмотивов, имеющих не менее существенное значение для полного и многостороннего раскрытия содержания сказочной истории. К таковым принадлежит лейтмотив орешков. Для него характерен тембр арфы. С точки зрения музыкального тематизма данный лейтмотив построен на гармонических фигурациях по звукам мажорного трезвучия, что позволяет

охарактеризовать его как лейтмотив-гармонию. Быстрые переборы струн арфы создают эффект сказочности и ожидания волшебства. Именно так воспринимается лейтмотив в сцене в лесу, когда орешки сваливаются на нос конюху Винцеку (33:04), а также в эпизодах, в которых Золушка разбивает орешки (37:10; 49:34; 1:18:10). Последние дополняются голосом совы Розарки, звоном колокольчиков и челесты, изображающей звук падающего волшебного орешка.

Образу Мачехи соответствует тема, построенная на интонации тритона (5:45). В развернутом виде она появляется в финале картины (1:11:55), олицетворяя попытку Мачехи обмануть Принца (выдав за Золушку свою дочь). Здесь звучание дополняется многократно повторяющимся мотивом в диапазоне терции, построенном на стремительном поступенном нисходящем движении мелодии мелкими длительностями. Музыкальный образ «зла» усиливает присутствие «искусственных» тембров синтезатора. В сцене погони Принца за Мачехой и ее дочерью к теме добавляются новые элементы – глиссандирующие нисходящие мотивы струнных, стремительные тираты ксилофона, подчеркивающие нарастание эмоционального напряжения (1:14:51).

Значительную роль в создании звуковой атмосферы картины принадлежит музыке, сопровождающей сцену посещения Королем имения Мачехи (13:51). Фанфарная маршеобразная тема в исполнении медных духовых инструментов звучит величественно и торжественно. При повторном проведении (отъезд Короля) она варьируется, дополняясь украшающими трелями деревянных духовых инструментов и перекличками групп духовых инструментов, что отсылает зрителя к образам королевского двора и его неотъемлемого атрибута – царской охоты. Примечательно, что сцена отъезда Короля довольна продолжительная в трехчастной форме. Крайние части в ней представляют проведение фанфарной темы (22:33; 24:51). Средняя часть (23:27) содержит замедление темпа (что соответствует неспешным диалогам Короля с Принцем, его друзьями и Королевой), построена на чередовании фанфарной темы с «договаривающими» фразами клавесина. Обрамляется середина темой учителя Принца и его друзей.

Комичность образа учителя на вербально-сюжетном и визуальном уровнях обнаруживается через взаимодействие с подопечными (Принцем и его друзьями), которые постоянно убегают от медлительного и неповоротливого наставника, предпочитая скуч-

ным урокам охоту. Тонкий юмор просвечивает и сквозь призму музыкальной характеристики учителя. Для этого композитором картины выбрана мажорная гамма в восходящем и нисходящем движении, неизменно вызывающая ассоциации с бесконечными упражнениями и повторениями материала. Дважды появляясь в фильме, музыкальная тема учителя неизменно исполняется фаготом (что позволяет говорить о лейттембре) и предстает в различных ритмических вариантах. В сцене отъезда Короля, в контексте видеоряда, мажорная гамма изложена не ровными длительностями (как в следующем эпизоде - 31:36), а пунктирным ритмом (22:33).

Заметная роль музыкальному оформлению отведена в сцене бала. Кроме упомянутого танца Золушки и Принца, в интерьерах дворца звучит музыка, стилизованная под старинные танцы (53:56). Так, характерными чертами танца-шествия, открывающего бал, являются бурдонные квинты, лидийский лад, звучание деревянных духовых тембров, переклички струнных и духовых инструментов, четырехдольный размер. Барочная семантика ярко проявляется во втором трехдольном танце (56:11). Неспешный темп, изящная мелизматика, солирующие деревянные духовые инструменты на фоне клавесина сопровождают размеренные движения и поклоны. Музыкальной основой третьего танца (58:33) является лейттема отъезда Короля. Тема утрачивает фанфарный характер, модифицируясь в чинный благородный танец-шествие.

В сцене бала музыка звучит внутри кадра и выполняет, прежде всего, иллюстративную функцию. Вместе с тем музыкальный ряд ярко и красочно передает атмосферу королевского замка.

Наряду с рассмотренными примерами, звуковой ряд картины наполнен многочисленными выразительными штрихами, делающими визуальные образы более рельефными и многогранными. К таковым принадлежит эпизод, в котором Принц во время бала вынужденно выбирает партнершу для танца (53:37). Ощущение головокружения, возникающего у героя, подчеркнуто музыкой. Звуковой ряд построен на постепенно нарастающем звучании струнных, образующих сонорное «пятно», иллюстрирующее эмоции и «ужас» положения Принца.

Примером не менее яркого музыкального штриха является звуковое оформление диалога Принца с Королевой. Осознание молодым человеком неизбежности женитьбы выражено исключительно через музыкальный ряд, основанный на последователь-

ном звучании нескольких диссонирующих малых секунд в партии клавесина (24:46). В свою очередь ощущение волшебства дарит зрителям серебристый тембр челесты, «озвучивающий» потерянную Золушкой туфельку (1:06:28; 1:06:45). Органично дополняют общий фон картины шумы: звон бубенцов, цокот лошадей, голоса и звуки птиц и животных.

Подводя итог, отметим, что в данной интерпретации сказки музыке отводится существенная роль. Преобладающий принцип функционирования музыкального компонента – закадровый. Наряду с иллюстративной и характеристичной функциями, музыка выполняет драматургическую роль, участвуя в развитии сюжета картины. Совместно с визуальным рядом музыка участвует в создании исторического колорита действия. При этом музыкальное оформление не только украшает, добавляет сказочности и атмосферу романтики, но, по праву, является «лицом» фильма. Во многом, благодаря музыке кинокартина «Три орешка для Золушки» любима зрителями разных поколений и является одним из лучших образцов экранизации сказочного сюжета.

Список литературы:

1. Бабенко, Е. В., Нискогуз Е.З. Музыка анимационного фильма «Золушка» режиссера И. Аксенчука, композитора И. Цветкова: особенности тематизма и тембровых характеристик персонажей // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 2. – С. 80-88.
2. Никифорова, Е. А. Драматургические трансформации балета С. С. Прокофьева «Золушка» // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. – №3 (38). [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskie-transformatsii-baleta-s-s-prokofieva-zolushka (дата обращения: 22.02.2023).
3. Нискогуз, Е. З. Анимационный фильм «Золушка» У. Диснея: музыковедческий аспект //Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции, 13 марта 2024 г. – Краснодар: КГИК, 2024. – С. 108-113.
4. Покладова, Е. В. Особенности интерпретации музыки балета С.С. Прокофьева «Золушка» в постановочных решениях современных хореографов / Е. В. Покладова // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года. – Краснодар: КГИК, 2023. – С. 120-128.
5. Фраккароли, А. Россини: жизнь замечательных людей. – М.: Молодая Гвардия, 1987. – 352 с.

Стенин Евгений Александрович

Мобильное кино как феномен современного медиапространства

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье представлены основные этапы формирования и развития нового направления экранного искусства и феномена медиапространства XXI века мобильного кино, а также его характерные особенности, творческий потенциал и ограничения. Название этого направления, формально отсылающее к средству его производства – мобильному телефону (смартфону), может трактоваться и в других ракурсах, имеющих искусствоведческое и культурологическое значения. Мобильность может пониматься не только как компактность и легкость съемочного аппарата, но и как свобода и подвижность художественного языка режиссера, техническая и финансовая независимость в съемочном процессе, отражение художественного и социального контекста своего времени. Мобильное кино, имеющее предысторию (в техническом и творческом отношениях) своего появления и развития в конце XX века, само способствовало постепенной выработке новых выразительных приемов в языке современных экранных искусств, появлению новых экранных форматов и жанров. Мобильное кино, безусловно, не заменит киностудии в производстве блокбастеров, т.е. кинофильмов, требующих больших постановочных затрат (декораций, компьютерной графики, визуальных и звуковых эффектов и пр.), однако оно может стать стартовой площадкой для начинающих кинематографистов, а также областью творческих экспериментов профессиональных режиссеров.*

Ключевые слова: *мобильное кино, медиапространство, современный кинематограф, экранные искусства XXI века, кинорежиссура, киноязык, кинофестивали.*

Stenin Evgeniy Aleksandrovich

MOBILE CINEMA AS A PHENOMENON OF MODERN MEDIA SPACE

Moscow, Russia.

Abstract. *The article presents the main stages of the formation and development of a new field of screen art and the phenomenon of the media space of the 21st century mobile cinema, as well as its characteristic features, creative potential and limitations. The name of this direction, formally referring to the means of its production – a mobile phone (smartphone), can be interpreted from other angles that have art and cultural significance. Mobility can be understood not only as the compactness and lightness of the camera, but also as the freedom and mobility of the artistic language of the director, technical and financial independence in the filming process, a reflection of the artistic and social*

context of his time. Mobile cinema, which has a prehistory (in technical and creative terms) of its appearance and development at the end of the twentieth century, itself contributed to the gradual development of new expressive techniques in the language of modern screen arts, the emergence of new screen formats and genres. Mobile cinema, of course, will not replace film studios in the production of blockbusters, i.e. films that require high production costs (decorations, computer graphics, visual and sound effects, etc.), however, it can become a launching pad for novice cinematographers, as well as an area of creative experimentation for professional directors.

Keywords: *mobile cinema, media space, modern cinema, screen arts of the 21st century, filmmaking, film language, film festivals.*

Развитие художественного языка кинематографа на протяжении XX века во многом зависело от технической составляющей кинопроцесса, прежде всего от возможностей съемочной киноаппаратуры. Статичные (т.е. требующие установки на штатив) тяжелые кинокамеры конца XIX-го – начала XX вв. предопределяли композицию внутрикадрового пространства, снимавшегося с одной точки, и диапазон пластической выразительности актера. Быстрое совершенствование киноаппаратуры оказывало существенное воздействие на развитие киноязыка: появлялись возможности для более сложных внутрикадровых визуальных и монтажных решений, «лексикон» художественного языка кинематографа пополнялся новыми терминами (крупный, средний, общий планы; ракурс; проезд; панорамирование и т.д.). Важнейшие изменения в киноязыке произошли во второй половине XX века, благодаря изобретению и распространению в кинопроизводстве ручной кинокамеры, предоставившей операторам и актерам большую свободу выразительности в кадре. Эти возможности повлияли на развитие киноязыка, способствовали развитию новых направлений киноискусства. Так, важнейший фильм французской «новой волны» – *«На последнем дыхании»* (1960) был снят Жан-Люком Годаром на портативный киносъемочный аппарат «Cameflex», давший большую свободу для съемок вне павильона киностудии, и, тем самым, для выражения импровизационной стилистики режиссуры Годара, новаторской для своего времени.

Важным этапом в развитии современного киноязыка стал манифест «Догма-95», связанный, прежде всего, с именем датского режиссера Ларса фон Триера (опубликованный текст был подписан также Томасом Винтербергом). Радикальные тезисы этого манифеста, выдвинутые как принципы режиссуры его авторов, были напрямую связаны с возможностями ручной кинокамеры, и противопоставля-

лись, словами авторов, «натиску технологий», приведшему к упадку киноискусства, к «возведению лакировки в ранг Божественного». В документе «догматиков» было заявлено: «Сегодня свирепствует технологическая буря, что ведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой» [4, с.204]. Но эта демократизация, по мнению авторов, уничтожит «последние следы правды» в кино, уничтожит его в «удушливых объятиях сенсационности». Авторы «Догмы» выступали против такого рода индивидуалистической анархии в процессе создания фильма, призывая к «дисциплине» в этом деле. Сами авторы назвали свод выработанных ими правил «обетом целомудрия». Среди этих правил было прописано: «Камера должна быть ручной. Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки» [4, с.206].

Следует подчеркнуть, что в 1995 году, когда был опубликован манифест «Догма-95», еще не было ни цифрового кинематографа, ни мобильных смартфонов. Поэтому авторы этого документа, выдвигая даже такие радикальные положения (воспринятые киносообществом, в целом, скептически), не могли предвидеть ту степень демократизации кинопроцесса, которая была достигнута с появлением современных мобильных устройств, не просто доступных, но реально имеющихся практически у каждого человека. И, безусловно, далеко не каждый обладатель мобильного устройства, желающий воспользоваться заложенными в нем возможностями видео(кино) съемки, будет основываться в своей деятельности на эстетических принципах искусства кино, в частности, выработанных авторами «Догмы» (впрочем, и так уже ушедшими в историю по объективным причинам). Тем не менее, влияние «Догмы-95» на развитие киноязыка и появление новых экранных форматов – неоспоримо [7, с.83-118].

В 1999 г. был выпущен первый мобильный телефон с фотокамерой Kyocera VisualPhone VP-210, годом позже появился Sharp J-SH04 со встроенной камерой на 0,1 мегапиксель. А уже в 2005 г. появились «мобильные» фильмы, претендующие на значение художественных произведений. Одним из первых примеров такого рода стала работа итальянских режиссеров Марчелло Менкарини и Барбары Сегенци *«New Love Meetings»* («Новые разговоры о любви») своего рода сиквел документального фильма Пьера Паоло Пазолини 1965 года «Разговоры о любви». В первом мобильном кинофильме, снятом на телефон Nokia 90, были смонтированы и показаны около 100 человек, давших, по мнению авторов, лучшие, по результатам опроса более 700 человек, ответы на вопросы о любви и сексуальных отно-

шениях. Уже в этом первом опыте были очевидны как недостатки (в основном, технического свойства), так и преимущества нового вида съемки, даже по сравнению с «документальной» камерой (т.е. с профессиональной камерой, снимающей документальный материал): люди легче шли на общение, были более доверительны и откровенны перед маленькой камерой телефона. Полуторачасовой фильм был показан на самых престижных арт-площадках, от Музея современного искусства (MOMA) в Нью-Йорке до фестиваля неигрового кино IDFA в Амстердаме. Таким образом, формат мобильного кино показал свою перспективность не только в плане доступности, но и в отношении развития киноязыка, во всяком случае в направлении документального кинематографа.

Безусловно, появлению полноценного мобильного кино предшествовали многочисленные пробы в виде экспериментальных короткометражных работ, рекламных и музыкальных видеоклипов и т.п. На тот же Nokia известный британский актер и режиссер Гэри Олдман в 2006 г. снял короткометражный фильм в абстрактной стилистике *«Пончик»* («Donat»). Технологические возможности компании Apple, представившей в 2000-х новый продукт – iPhone, позволили достичь новых высот в развитии «мобильного кино». На новый гаджет обратили внимание профессиональные кинорежиссеры, и некоторые их работы были достаточно высоко оценены профессионалами киноиндустрии: так, 30-минутный фантастический триллер южнокорейского режиссера Пак Чхан Ука *«Ночная рыбалка»,* полностью снятый на Apple iPhone 4, был удостоен приза «Золотой медведь» как лучшая короткометражная картина на 61-м Берлинском международном кинофестивале 2011 г.

В 2015 г. на фестивале независимого кино Sundance был представлен уже полнометражный игровой фильм, снятый на iPhone, американского режиссера Шона Бейкера *«Tangerin»* («Мандарин»), который критики отметили не только в технологическом, но и в художественно-эстетическом отношении, впечатлившись драматургией истории о секс работнике-трансгендере (фильм победил на международном кинофестивале в Карловых Варах в том же 2015 г. в номинации «Независимая камера»). Порой решение снимать на мобильный телефон бывает вынужденным для режиссеров (главным образом, по финансовым причинам), однако может приводить к новым художественным решениям. Так, французский режиссер Малик Бенджеллуль был вынужден доснимать свой документальный фильм *«В поисках Сахарного Человека»* («Searching For Sugar Man») на мобиль-

ный телефон, однако это не снизило качество картины – фильм о талантливом музыканте, всю жизнь проработавшем чернорабочим на стройке в Детройте, получил большой положительный отклик в зрительской аудитории и завоевал «Оскар» как лучшая документальная картина 2012 года.

Достижения коллег по цеху вдохновили именитого американского режиссера Стивена Содерберга на создание в 2018 г. своего «мобильного фильма» им стал психологический триллер *«Не в себе»* («Unsane»), снятый на iPhone 7 Plus. По словам самого режиссера, съемка на смартфон позволяла мгновенно менять ракурс, и это было «по-настоящему захватывающе… съемочный процесс резко упростился, будто камера – это ручка, которой можно написать все что угодно» [8]. Фактически, в этом высказывании Содерберга можно увидеть воплощение мечты французского режиссера, идейного вдохновителя теории «авторского кино» и французской «новой волны» Александра Астрюка, высказанной им еще в 1948 г. в программной статье «Рождение нового авангарда: камера-перо». В ней говорится о новом кинематографе, который должен заговорить своим «языком как формой, в которой и посредством которой автор может выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была, или передать свою одержимость точно так же, как это делают сегодня авторы эссе или романов. Поэтому я называю этот новый век кинематографа веком *камеры-пера* или *камеры-авторучки*» [1]. Как заметил киновед В.В. Виноградов: «Более чем за десятилетие [Астрюк] предсказывает массовый приход ручных камер, позволяющих режиссеру работать так, как работает в одиночестве писатель» [2, с. 216]. А в XXI веке мобильный смартфон действительно стал писательским «гибким пером» в руках кинорежиссера. Об этом же прямым текстом говорит продюсер Максим Муссель, активно продвигающий мобильное кино в России, в том числе с помощью основанного им интернет-сайта mobilefilmmaker.ru и международного кинофестиваля мобильного кино Mobilefilmmaker International Fest, а также издания книг-пособий для начинающих мобильных фильм-мейкеров [5, 6]: «Ничего с момента появления ручки, пера и чернил не было столь революционным. Ты можешь взять и начать создавать произведение искусства» [3].

В настоящее время развитие мобильного киноформата приобрело большой размах: сегодня в мире уже существуют фестивали «мобильного кино» (в США, Швейцарии, Австралии, России и др.), создаются специальные интернет-платформы для поддержки и продвижения молодых режиссеров, работающих в этом направлении; фильмы мобиль-

ного формата участвуют в престижных кинофестивалях и получают высшие кинонаграды. В российском кинопространстве поддержку, помимо государственной, «мобильному кино» оказывают такие кинокомпании как «Централ Партнершип», «Vega Film», а также Московская школа кино. Знаковым событием стало присуждение на кинофестивале «Окно в Европу» в 2019 г. главного приза в номинации «Игровое кино» фильму *«Смерть нам к лицу»*, снятого режиссером Борисом Гуцем на мобильный смартфон (также этот фильм номинировался на премию «Ника» за лучший монтаж). Все большее внимание «мобильное кино» привлекает в теоретическом дискурсе современного киноведения и других гуманитарных направлений [7, 9].

Справедливости ради надо сказать, что художественно качественные «мобильные» фильмы снимаются не только с помощью смартфона: в процессе, как правило, задействовано еще множество дополнительных приспособлений (Steadycam, микрофоны, видеокарта и т.д.); требуется профессиональное звуковое оборудование и работа звукорежиссера как на съемочной площадке, так и на этапе пост-продакшн. Тем не менее, пришествие смартфонов значительно изменило кино- и медиапространство. При всей неоднозначности «мобильного кино» в художественно-эстетическом отношении, невозможно игнорировать то, что повсеместное распространение мобильных смартфонов – это не только результат развития современных технологий и связанных с ними коммуникаций, но и важный фактор индивидуального и коллективного творчества, стимулирующий появление новых экранных форматов, а также новых приемов и элементов художественной выразительности.

Дополнительные импульсы к развитию «мобильного кино» дают геополитические и социальные изменения, происходящие в мировом пространстве в последние годы. Так, пандемия коронавируса Covid-19, заставившая людей по всему миру, изолированных друг от друга, по-иному взглянуть на многие аспекты своей жизни, в то же время породила и новое течение «мобильного кино», не только фиксировавшего происходящие события, но и осмыслявшего их порой на философском уровне. В этом отношении характерен трехминутный фильм немецкого режиссера Филипа Мануэля Роткопфа *«Чума 2020»* («Die Pest 2020»), отсылающий к роману французского философа-экзистенциалиста Альбера Камю «Чума» (1947). Смартфон автора запечатлел безжизненные реалии опустевшего немецкого городка в разгар пандемии в 2019 г. и сопровождался закадровым озвучиванием фрагментов романа Камю.

Таким образом, «мобильное кино» как феномен современного социума и медиапространства несет в себе достаточно большой потенциал развития не только в технологическом, но, главное, в художественно-эстетическом и смысловом отношениях. Доступность мобильных устройств, оснащенных функциями видеосъемки, дает возможность начинающим кинематографистам попробовать свои творческие силы в режиссуре, а все более расширяющаяся инфраструктура мобильного кино (интернет-платформы, кинофестивали, кинокомпании, информационно-аналитические ресурсы и пр.) может помочь в продвижении нового направления кинотворчества и, тем самым, способствовать развитию художественного языка экранных искусств XXI века.

Список литературы

1. Александр Астрюк. Рождение нового авангарда: камера-перо / Пер. с фр. А. Фукса. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cineticle.com/la-camera-stylo/ (дата обращения 30.01.2025)
2. Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2010. 384 с.
3. Камера в штанах: Почему мобильное кино не приживается в России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/2829420/?ysclid=m6m4n2pwo358415494 (дата обращения 01.02.2025).
4. Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 352 с.
5. Муссель М., Кононова О. Мобильное кино: 100 шагов к созданию фильма. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 224 с.
6. Муссель М. Все грани мобильного. Как профессионально снимать кино на смартфон. – М.: Бомбора, 2022. 128 с.
7. Смолев Д.Д. Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма. – М.: Государственный институт искусствознания, 2022. 164 с.
8. Стивен Содерберг – о съемке на айфон, будущем кинематографа и Netflix. Интервью Егора Беликова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://daily.afisha.ru/cinema/8500-stiven-soderberg-o-semke-na-ayfon-buduschem-kinematografa-i-netflix/ (дата обращения 30.01.2025)
9. Шаройко Е.Н. Краткий обзор фестивалей мобильного кино // Культура. Наука. Творчество. XI Международная научно-практическая конференция: сборник статей. 2017. С.598-603.

Михайлец Александра Сергеевна

Образ космоса в игровом кинематографе: степень научности, жанровая специфика

Санкт-Петербург, Россия.

Аннотация. *В статье проводится ретроспектива фильмов, посвященных космосу. Сравнивается жанровая принадлежность киноработ, использованные в них технические решения. Выясняется, как научные знания о космосе влияют на организацию художественного пространства фильма. На взгляд автора наиболее успешными являются произведения, в которых космос и научные знания о космосе становятся источником новых аудиовизуальных решений, но при этом, сохраняются значимые для конкретного жанра черты.*

Ключевые слова: *экранная культура, космос, киножанры, эволюция СМИ, история экранных искусств, телевидение, кино..*

Mikhailets Alexandra Sergeevna

THE IMAGE OF SPACE IN FEATURE FILMS: THE DEGREE OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE, GENRE SPECIFICS

Saint Petersburg, Russia.

Abstract. *The article presents a retrospective of films dedicated to space. The genre of the films and the technical solutions used are compared. It turns out how scientific knowledge about space affects the organization of the artistic space of the film. In the author's opinion, the most successful works are those in which space and scientific knowledge about space become a source of new audiovisual solutions, while retaining significant features for a particular genre.*

Keywords: *screen culture, space, film genres, media evolution, history of screen arts, television, cinema.*

XX век называют Эпохой Великих космических открытий: в 1961 году состоялся первый полет человека в космос, в 1965 - выход человека в открытый космос, были сделаны значительные открытия в астрономии и астрофизике. Начиная с 1960-х годов тема космоса становится одной из постоянных тем кинематографа. К космосу как объекту изображения, месту действия обращались режиссеры, работающие в разных жанрах и ставящие разные художественные задачи. Несмотря на все многообразие киноработ, посвященных космической тематике, можно отметить следующую закономерность: на каждом новом этапе развития кинотехнологий выходят фильмы, посвященные космосу,

при этом авторы фильмов опираются на современные им научные представления о космосе, а также гуманитарные идеи, созвучные эпохе. Рассмотрим наиболее значимые на наш взгляд фильмы, посвященные космосу.

Одним из первых фильмов на космическую тематику является комедийный немой фильм **«Путешествие на Луну»** Жоржа Мельеса (1902 г.). «Путешествие на Луну» на момент создания был технологически самой сложной кинокартиной. В фильме применялись специальные эффекты, например, «волшебное превращение» или «исчезновение» предметов, появляющихся или заменяющих друг друга в кадре. Использовались декорации, оснащенные механизмами, сценическая техника и пиротехника. При работе над фильмом Жоржу Мельесу пригодились его знания технологии фотографии – двойная экспозиция, мультиплицирование либо наложение изображений. «Некоторые декорации фильма были нарисованы художниками прямо на пленке. Помимо художественных эффектов, Мельес часто практиковал трюк с ускорением и замедлением протяжки ленты» [3, с.50].

Жорж Мельес черпал вдохновение в романах Жюля Верна «С Земли на Луну прямым путем за 97 часов 20 минут» и «Вокруг Луны». Он рассматривал космические путешествия не как что-то реально возможное, а как сказку, выдумку, поэтому его фильм носит характер шутки, фантазии. В дальнейшем многие фильмы, местом действия которых является космос, привлекали зрительскую аудиторию потрясающими воображение визуальными эффектами, захватывающими дух космическими пейзажами, высоко технологичными космическими кораблями. Фильм Мельеса «Путешествие на Луну» стал первым в этом ряду.

Фильм Стенли Кубрика **«2001: Космическая одиссея»** (1968 г.) относится к жанру научной фантастики. При этом в нем присутствуют элементы драмы и приключения. В основу сценария лег рассказ Артура Кларка «Часовой». Действие фильма охватывает миллионы лет развития человечества.

Стенли Кубрик тщательно готовился к съемкам, собирая информацию, консультируясь со специалистами в научной сфере, в частности, с сотрудниками NASA, лабораторией Белла (Bell Laboratories) [1, с. 112]. В фильме достаточно точно переданы конструктивные решения, используемые в дизайне космических кораблей, применены научные данные из таких областей, как астрономия, антропология, кибернетика, телекоммуникация и др.

Режиссер стремился максимально достоверно визуализировать космические явления, передать особенности движения человека в условиях «невесомости» с помощью актерской игры (каскадер Билл Уэстон, имитировавший движение в невесомости) и механизмов (риг, стабилизаторов и тросов, центрифуг).

Среди рассматриваемых примеров, фильм «2001: Космическая одиссея» наиболее точно отвечает запросу зрительской аудитории на ожидание чуда. Неизведанность и необъятность вселенной, тайны космоса и удивительные открытия свойственны атмосфере фильма. Одной из самых эффектных сцен фильма является сцена прохода через звездные врата, которая создавалась по технологии slit-scan, предполагающей использование разноцветных движущихся шаблонов с геометрическими фигурами, и многократной экспозиции.

При этом Кубрик хотел создать фильм об отношениях человека со Вселенной. Фильм затрагивает такие вопросы, как взаимодействие между технологиями и людьми, опасность развития искусственного интеллекта и возможность существования внеземной жизни. «2001: Космическая одиссея не только являлась прорывом в технологии киносъемок, поражала новыми визуальными решениями, но и заставляла задуматься над сложными философскими вопросами.

Фильм Андрея Тарковского **«Солярис»** вышел в 1972 году. Тарковский должен был снять по предложению руководства «Мосфильма» научно-фантастическую ленту на основе одноименного романа Станислава Лема. Однако режиссер сделал акцент на проблемах этики, человеческих взаимоотношениях, связи человека с обществом и с самим собой, поэтому жанр картины можно определить как психологический научно-фантастический фильм.

В заявке на съемку «Соляриса» Андрей Тарковский писал: «…Сейчас, когда мы пробили дорогу в космос, мы начинаем понимать, что можем столкнуться там с особыми и непривычными формами существования материи. И для того, чтобы эта встреча не застала нас врасплох, к ней нужно быть готовым…» [4, с. 301-302].

Над изображением фильма трудился оператор комбинированных съемок Борис Травкин, известный изобретением техники ФОКАЖ (форма, образованная контактом активных жидкостей), позволяющей создавать абстрактные картины с помощью химических смесей. В фильме ее использовали для визуализации космического пейзажа.

Фильм **«Интерстеллар»** (реж. К. Нолан, 2014 г.) был снят по сценарию лауреата Нобелевской премии физика и астронома Кипа Торна, что уже предполагало опору сценария на научные теории. В книге, на-

писанной по итогам работы над фильмом, Торн вспоминает: «…больше всего меня привлекала сама задумка фильма-блокбастера, построенного на положениях истинной науки. Науки на границах человеческих познаний и отчасти — за этими границами» [6, с. 120]. Кип Торн определил два правила, по которым будет создаваться произведение: «Первое – ничто в фильме не должно противоречить общепринятым законам физики или достоверным знаниям о Вселенной, и второе – домыслы по поводу устройства Вселенной и малоизученных физических явлений должны быть научно подкреплены, то есть основаны на идеях, которые принимают хотя бы некоторые из уважаемых ученых» [6, с. 124]. Можно утверждать, что на сегодня «Интерстеллар» является примером наиболее точного использования научного знания о космосе в кинематографе.

Среди научных концепций, отраженных в фильме, можно назвать следующие:

- теория относительности Эйнштейна и связанное с ней предположение что экстремальная гравитация вызывает замедление времени;
- концепция черных дыр Гаргантюа. Нужно отметить, что создатели фильма впервые визуализировали феномен искривления света вокруг черной дыры, что является не только художественным, но в какой-то мере научным достижением;
- в фильме использована концепция «Червоточины» – кратчайшего пути через пространство-время. С помощью червоточин персонажи фильма путешествуют во вселенной;
- современные представления о пространстве и времени [2].

Режиссер фильма Кристофер Нолан сумел увлечь зрителей романтикой космического путешествия, эмоциональным рассказом о судьбах персонажей.

В центре повествования фильма находится бывший пилот, отец двоих детей Купер (в исполнении актера Мэттью Макконахи), отправившийся в космос со своей командой, оставив семью на Земле. В фильме пересекаются несколько тем, среди которых можно выделить: необходимость сотрудничества людей ради выживания человечества, необходимость жертвовать личными интересами, этические вопросы о воспроизводстве и выживании человека, связанные с клонированием и биоинженерией и другие.

Фильм «Интерстеллар» оказал значительное влияние на массовую культуру, его успех был обеспечен актуальностью космической тематики, атмосферой увлекательного исследования, погружения в

неизведанное, глубиной эмоциональных переживаний персонажей, выразительным изобразительным рядом, в котором с помощью новых технологий удалось воплотить научные представления о космических процессах [7].

Драматический фильм **«Вызов»**, снятый в 2023 году режиссером Климом Шипенко – единственный в мире игровой фильм, снятый на борту космической станции. Фильм повествует о девушке Евгении (актриса Юлия Пересильд), торакальном хирурге, перед которой стоит сложная задача: пройти ускоренный курс подготовки к космическим путешествиям и отправиться на МКС для спасения жизни одного из космонавтов.

И актрисе, и режиссеру пришлось пройти подготовку к космическим полетам в Центре подготовки космонавтов имени Ю.А. Гагарина. В тренировки входили испытания в барокамере и на центрифуге, отправка сигналов «SOS» с помощью солнечных датчиков, изучение конструкции и оборудования МКС и корабля «Союз МС». Съемочная группа провела в космосе двенадцать дней, отсняв более семидесяти восьми часов материала.

В отличие от предыдущих примеров, фильм «Вызов» отличает достоверность и реалистичность передачи космического окружения. Уникальность фильма в том, что местом действия ряда сцен является настоящая космическая станция, являющаяся и домом, и международной исследовательской лабораторией. Авторам не пришлось использовать специальные эффекты и механизмы для показа полета объектов или космонавтов под вилянием невесомости.

В фильме впервые показан реальный старт корабля и возвращение космонавтов на землю с точки зрения участников полета. Показаны настоящие системы жизнеобеспечения, устройства связи. Несмотря на уникальность условий съемок, основной задачей режиссера была не популяризация знаний о космосе, а рассказ о стойкости человеческого духа, причем немалое мужество и настойчивость пришлось проявить и самой съемочной группе, так как помимо непростой адаптации условиям МКС, существовали трудности с проведением съемок. Например, каждые сорок пять минут менялись условия освещения, заставляя группу подолгу ждать только для того, чтобы доснять нужные кадры при одинаковом освещении. В специфических условиях съемки режиссеру приходилось вносить изменения в сценарий и в построение мизансцены прямо на площадке МКС [5].

Исторический обзор фильмов на космическую тематику показывает следующее: с новыми научными открытиями у нас появилось

больше понимания процессов, происходящих в космосе, расширились возможности создания изображения (компьютерная графика, специальные эффекты, съемка в условиях космической станции), что позволяет показать зрителю ранее не доступные визуализации объекты, процессы, детали. Тема космоса раскрывается режиссерами в разном ключе и в ракурсе разных жанров, в зависимости как от личных предпочтений, так и развития мировой культуры, эстетики, философии в целом.

Список литературы

1. Бенсон М. Космическая Одиссея 2001. Как Стэнли Кубрик и Артур Кларк создавали культовый фильм. – М.: Эксмо, 2019. 384 с.
2. Двинина С. Ю. Реализация категорий времени и пространства в кинодискурсе (на примере фильма "Интерстеллар") // Челябинский гуманитарий. – 2018. – № 2 (43). С. 19-23.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1 (Изобретение кино 1832-1897, Пионеры кино 1897-1909). – М.: Изд-во Искусство, 1958. 524 с.
4. Салынский Д.А. Фильм Андрея Тарковского Солярис. Материалы и документы. – М: Астрея, 2012. 416 с.
5. Тейлор С. «Я уже по этому скучаю» [режиссер Клим Шипенко о впечатлениях от космоса и сложностях съемки на МКС, Москва] // Russia Today. 2021. – 29 октября. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://russian.rt.com/nopolitics/article/922669-klim-shipenko-kosmos (дата обращения: 28.02.2025).
6. Торн К. Интерстеллар: наука за кадром. – М.: Миф. 2024. 336 с.
7. Югай И.И. Новое медиаискусство: тенденции, специфика // Научное мнение. 2015. № 11-1. С. 35-38.

Александрова Диана Александровна

Музыкальное воплощение романа Л. Толстого «Анна Каренина» в зарубежном и отечественном кинематографе: сравнительный анализ

Москва, Россия

Аннотация. *В статье приводится сравнительный анализ киноинтерпретаций романа Л. Толстого «Анна Каренина», избранных по принципу наличия авторского музыкального компонента. Выделены общие черты киноверсий и индивидуальность в выборе музыкальных решений. Автор определяет особенности функционирования музыки в данных фильмах и ее влияние на восприятие зрителем событий и персонажей.*

Ключевые слова: *«Анна Каренина», киноинтерпретация, музыка, режиссер, композитор, фильм.*

Aleksandrova Diana Alexandrovna

THE MUSICAL EMBODIMENT OF LEO TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA" IN FOREIGN AND DOMESTIC CINEMA: COMPARATIVE ANALYSIS

Moscow, Russia.

Abstract. *The article provides a comparative analysis of the film interpretations of Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina", selected on the basis of the author's musical component. The general features of the film versions and the individuality in the choice of musical solutions are highlighted. The author defines the features of the functioning of music in these films and its influence on the viewer's perception of events and characters.*

Keywords: *"Anna Karenina", film interpretation, music, director, composer, film.*

Роман Л. Толстого «Анна Каренина» – один из наиболее экранизируемых произведений отечественной литературы. Его неизменная популярность во многом связана с перечнем тем и проблем, близких людям в разные эпохи. Человек любой национальности и вероисповедания может найти в романе описание собственных чувств, желаний и страхов, что обуславливает произведению непреходящую актуальность. К тому же, в «Анне Карениной» есть все составляющие для успешного фильма: яркие персонажи, глубокие чувства, любовный треугольник, конфликт «общество – личность», трагическая развяз-

ка. Помимо отечественных киноверсий, по роману «Анна Каренина» в Европе и Америке создано немало фильмов, которые несмотря на единый первоисточник, весьма различны. Сюжет «Анны Карениной» также вдохновил на создание киноинтерпретаций режиссеров Африки, Азии, Австралии, Южной Америки. Таким образом, создатели фильмов обращались роману Л. Толстого на пяти материках Земли.

Создавая киноинтерпретации литературного произведения, вместе с пересказом событий, режиссеры выражают свое отношение к сюжету, персонажам и их действиям, зачастую пытаясь найти новые грани, разрушить стереотипы или, напротив, выделяя и высмеивая их. В выражении режиссерского замысла важным компонентом выступает музыка, которая призвана не только передавать соответствующее настроение в фильме, стиль эпохи, но и характеризовать действующих лиц, раскрывать их скрытые помыслы и чувства. Потому она становится отражением режиссерской интерпретации романа.

Функционированию музыки в кино посвящены работы таких музыковедов, как Т. Егорова [1], Н. Ефимова [2], З. Лисса [3], Ю. Михеева [4], К. Рычков [5], Ю. Цицишвили [6], Т. Шак [7]. На основе их исследований в данной статье будет проведен анализ музыкального воплощения романа «Анна Каренина» в различных киноверсиях.

Для сравнительного анализа избраны киноинтерпретации с авторской музыкой, представляющей интерес для рассмотрения: «Река любви» (Египет, 1960 г., реж. Э. Зульфикар, комп. А. Райдер), «Анна Каренина» (СССР, 1967 г., реж. А. Зархи, комп. Р. Щедрин), «Анна Каренина» (США, 1985 г., реж. С. Лэнгтон, комп. П. Говерс), «Анна Каренина» (Великобритания, 2000 г., реж. Д. Блэр, комп. Дж. Е. Кин), «Анна Каренина» (Россия, 2009 г., реж. С. Соловьев, комп. А. Соловьева), «Анна Каренина» (Великобритания, 2012 г., реж. Дж. Райт, комп. Д. Марианелли), «Анна Каренина» (Италия, 2013 г., реж. К. Дюге, комп. А. Фрулио), «Анна Каренина» (Россия, 2017 г., реж. К. Шахназаров, комп. Ю. Потеенко).

Экранизируя роман «Анна Каренина», режиссеры использовали разные подходы. Один из них – интерпретация сюжета как воспоминания одного из главных героев. Это помогает режиссеру расставить акценты сквозь призму своей трактовки сюжета и сделать историю более личной, пронзительной, в отличие от бесстрастного авторского повествования. Этот подход наблюдается в киноинтерпретациях Э. Зульфикара («Река любви», Египет, 1960 г., комп. А. Райдер) и К. Шахназарова («Анна Каренина. История Вронского», Россия, 2017 г., комп. Ю. Потеенко). Рассмотрим данные фильмы с точки зрения осо-

бенностей режиссерского прочтения романа и роли музыки в передаче режиссерского замысла.

Фильм Э. Зульфикара «Река любви» иллюстрирован музыкой А. Райдера, отражающей восточный колорит и специфичность данной киноинтерпретации. Помимо прочего, фильм отличается от европейских экранизаций перестановкой акцентов и особым прочтением сюжета. Обрамленной древнеегипетской легендой о реке любви, сюжет приобретает черты восточной притчи. Анна (в фильме – Наваль) предстает жертвой своего благородного поступка, в результате которого ей приходится стать женой бесчувственного и высокомерного деспота Каренина (в фильме – Тахера). Она чувствует свое одиночество и подсознательно мечтает о любви. Вронский (в фильме – Халед) становится ее спасением и любовью. По сюжету он трагически гибнет на войне раньше самоубийства Анны (Наваль).

По канонам легенд и притч, конфликт добра и зла в фильме обострен. Добро в лице Наваль и Халеда противопоставляется абсолютному злу – Тахеру, что находит отражение в музыке: каждое появление Тахера обозначается устрашающей музыкой в исполнении медных духовых инструментов, мелодически напоминающей «Марш Черномора» из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила». Действия и беседы Наваль и Халеда сопровождаются нежной и романтичной вальсовой музыкой скрипок, флейт. Так как большая часть фильма представляет собой воспоминания одинокой Наваль, потерявшей Халеда и разлученной с сыном, даже счастливые события для нее омрачены грустью будущей потери, что отражено в меланхоличной однообразной музыке, исполняемой на старинном арабском инструменте – уде.

Начало и конец фильма практически идентичны: в начале Наваль снится сон, в котором она погибает под поездом (как предчувствие беды), а в конце это случается наяву. В обоих случаях сцена максимально насыщена музыкой и шумовыми эффектами (шум поезда, пронзительные крики Наваль), что эмоционально воздействует на зрителя и заставляет его чувствовать эти моменты как участника события.

И в фильме Э. Зульфикара, и в киноинтерпретации К. Шахназарова события происходят не в настоящем времени, а в воспоминаниях персонажей. Отметим также, что фильм К. Шахназарова основывается не только на романе Л. Толстого «Анна Каренина», но и на произведениях В. Вересаева: повести «На японской войне», цикле «Рассказы о японской войне». Данная экранизация отличается тем, что история ведется от лица Вронского. Впервые за всю историю киноинтерпрета-

ций «Анны Карениной» зритель может лучше понять этого персонажа, которому даже в романе не уделяется достаточно внимания и его чувства как бы мало заботят автора. Слушателем выступает выросший сын Анны Сергей. Тихая грусть и светлая трактовка прошлых событий накладывают отпечаток на восприятие сюжета зрителем.

Повествовательность действия сглаживает конфликтность, придавая ему оттенок ностальгии. Музыка композитора Ю. Потеенко, звучащая в фильме, имеет ностальгическую окраску, влияя на общий характер истории. Кульминационные моменты сглажены, перенесены в финал и относятся исключительно к судьбе Вронского.

Примечательно, что, в обоих киноинтерпретациях музыка выражает меланхолию, но с тем отличием, что рассказ Наваль наполнен восточным колоритом (в лейтмотиве рассказа Наваль мелодия практически отсутствует. Тихие наигрыши на уде выполняют роль лейттембра), а Вронского – тоской (тихая и медленная лирическая мелодия с тритоновыми интонациями, оканчивающаяся на неустое как знаке вопроса).

Можно провести параллель между киноинтерпретациями А. Зархи («Анна Каренина», СССР, 1967 г., комп. Р. Щедрин) и С. Лэнгтона («Анна Каренина», США, 1985 г., комп. П. Говерс). В обоих фильмах музыкальный компонент отражает трагедию. Основным отличием в музыке являются стили композиторов Р. Щедрина и П. Говерса. Экспрессивная музыка Р. Щедрина с обилием диссонансов во многом определила характер фильма, подчеркнула и выразила душевное состояние главных героев. Изначально музыкальный компонент вступает в конфликт со стилизованным под XIX век визуальным рядом, усугубляя психологический конфликт драматического действия. Музыка в фильме А. Зархи «работает» на главную героиню: отображает ее эмоции и чувства, противоречивость, порывы мятущейся души, а также «предсказывает» ее судьбу, выступает судьей и, в некоторой степени, заменяет рассказчика-автора.

Музыка киноинтерпретации С. Лэнгтона, созданная П. Говерсом, стилистически приближена к симфоническим произведениям П. Чайковского. Она исключительно трагична, драматична и психологична. Драматичной истории соответствует музыка, нагнетающая динамические кульминации до более высокого уровня трагизма. Отметим, что трагедия в данной киноверсии удвоена, так как Анна погибает на глазах Вронского, который не успевает остановить ее.

Существуют киноинтерпретации, в которых зритель ощущает снисходительное отношение режиссера к сюжету и персонажам.

Сложный сюжет романа предстает бутафорским и морально устаревшим. К данной категории экранизаций «Анны Карениной» можно отнести фильм Дж. Райта («Анна Каренина», Великобритания, 2012 г., комп. Д. Марианелли) и, в некоторой степени, фильм С. Соловьева («Анна Каренина», Россия, 2009 г., комп. А. Соловьева).

В киноинтерпретации Дж. Райта, в музыке Д. Марианелли чувствуется насмешка над русской культурой, укладом жизни. Многократно повторяется тема русской народной песни «Во поле березка стояла», которую можно обозначить как лейтмотив России. Лейтмотив звучит у оркестра, у солирующих инструментов, у вокала. Музыка, которая создает атмосферу российского быта – комическая, тяжеловесная, «кабацкая». Чувства героев характеризуются незатейливым сентиментальным вальсом, который можно обозначить как лейтмотив любви. Только во второй половине фильма музыкальный компонент выражает красоту искреннего чувства и трагедию Анны Карениной, но в пределах заурядной мелодрамы о «любовном треугольнике». Герои предстают в утрированно-карикатурном свете, действие происходит в театре, в сценах немало шутовства, гротеска, подкрепленного соответствующим музыкальным компонентом.

Если в фильме Дж. Райта несерьезность музыки лишь подчеркивает бутафорский вербально-сюжетный ряд, то отношение С. Соловьева к роману выражено исключительно в музыке. Его киноинтерпретация отличается несколько обрывочным повествованием и потому сглаженным драматизмом, Композитор А. Соловьева создала музыкальный компонент, основная тема которого – насмешливый вальс. Множество диссонансной и экспрессивной музыки привносят в действие нервозность и порывистость, отражая состояние души Анны. Широко используется тембр фортепиано, деревянных духовых инструментов в качестве солирующих. Но все же возникает ощущение, что в музыке отражены не истинные чувства Анны, а оценка автора ее чувств и действий.

Роль Левина в значительном числе фильмов минимизирована, но есть развернутые киноверсии, в которых он, не являясь рассказчиком или пристрастным наблюдателем за жизнью Анны, имеет немалое количество экранного времени. В таких фильмах история Левина рассказана параллельно с историей Анны Карениной. Среди подобных киноинтерпретаций романа – фильмы Д. Блэра («Анна Каренина», Великобритания, 2000 г., комп. Дж. Е. Кин) и К. Дюге («Анна Каренина», Италия, 2013 г., комп. А. Фрулио).

Киноинтерпретация Д. Блэра отличается весьма зловещей, роковой трактовкой образа Анны Карениной, которой, однако, в контексте

фильма с его гнетущей атмосферой, тревожной музыкой и преимущественно темными красками, смотрится гармонично. Это нашло отражение в музыке, больше подходящей к триллеру, чем к драме. Композитор Дж. Е. Кин широко использует тембры электронных музыкальных инструментов, придающих мелодиям безжизненный и холодный характер. Основная тема, интонации которой присутствуют в практически всей звучащей музыке, характеризует историю Анны. Это монотонная мелодия, звучащая у кларнета, в паузах которой проходит зловещий мотив, исполняемый на синтезаторе (тембр расстроенного фортепиано). Мрачная история Анны противопоставляется светлой истории Левина, характеризуемой лирической мажорной темой у электронных музыкальных инструментов. История этого персонажа несколько домыслена, но, в отличие от других киноинтерпретаций, Левин здесь показан далеко не идеальным человеком, с пороками и слабостями, но, при этом, стремящимся к добру и справедливости.

Левин в киноинтерпретации К. Дюге представлен как интеллигентный и тонко чувствующий человек. Музыка, которая характеризует его чувства к Кити – нежная и тихая, лирическая, с узнаваемой начальной интонацией восходящей малой септимы, модуляционным движением. Она противопоставлена основной музыкальной теме, характеризующей любовь Анны – печальной и порывистой, в классическом стиле, с выразительной мелодией. Следовательно, у зрителя возникает ассоциация, что любовь Левина – это счастье, а любовь Анны – страдание.

Таким образом, киноинтерпретации «Анны Карениной», хотя и весьма различны между собой и являются отражением не только режиссерского видения, но и тенденций современности в кинематографе, все же имеют общие черты. Наблюдается преемственность и опора на предыдущие киноинтерпретации.

Фильмы, анализируемые в данной статье, стали воплощением удачного синтеза музыки и видеоряда. Их музыкальный компонент – важный драматургический элемент, усиливающий и обостряющий действие. Музыка созвучна своему времени и отражает традиции современных композиторских техник и музыкальных направлений. Она оказывает непосредственное влияние на восприятие фильма в целом, героев и событий в частности. «Мы можем осознавать ее вторичность, прерывность, контекстность, но она остается музыкой, обладающей огромной силой воздействия и большим потенциалом развития, вследствие чего требует к себе особого внимания» [7, с. 313]. Удачно

подобранный или созданный музыкальный компонент во многом определяет успех фильма, влияя на эмоциональную оценку зрителя, выражая общее настроение киноинтерпретации, помогая формированию общего впечатления.

Список литературы

1. Егорова Т. К. Музыка советского фильма: дис. … доктора искусствоведения. М.: 1998. 468 с.
2. Ефимова Н. Н. Звук в эфире. М.: Академия медиаиндустрии, 2015. 146 с.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
4. Михеева Ю. В. Тембр-фактор музыки фильма // Музыкальная академия. 2023. № 4. – С. 70–83.
5. Рычков К. Н. Классическая музыка в голливудском кино: автореф. дис. … канд. искусств. М.: 2013. 31 с.
6. Цицишвили Ю. Г. Музыка как драматургический фактор в киноинтерпретациях романов Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. искусств. Ростов н/Д.: 2013. 208 с.
7. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 384 с.

Сиян Марина Валерьевна

Психологические особенности командной работы в киносъемочной группе

Москва, Россия.

Аннотация. *В данной работе исследуется специфика формирования взаимоотношений в киносъемочных группах, которые представляют собой временные творческие коллективы с высокой степенью интенсивности взаимодействий. На основе социометрических и психодиагностических данных представителей съемочных коллективов из пяти различных проектов выявлены ключевые личностные черты профессиональных, житейских и организационных лидеров группы. Полученные данные могут быть полезны для более эффективной организации работы съемочных групп, формирования благоприятной психологической атмосферы и повышения продуктивности совместной деятельности.*

Ключевые слова: *киносъемочная группа, проектная группа, социометрия, личность, лидерство.*

Siyan Marina Valerievna

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF TEAMWORK IN A FILM CREW

Moscow, Russia

Abstract. *This paper examines the specifics of relationship formation in film crews, which are temporary creative teams with a high degree of interaction intensity. Based on sociometric and psychodiagnostic data of film crew representatives from five different projects, key personality traits of professional, social and organizational leaders were identified. The data obtained can be useful for more efficient organization of film crew work, formation of a favorable psychological atmosphere and increase in the productivity of collaborative efforts.*

Keywords: *film crew, project team, sociometry, personality, leadership.*

Введение. Современное кинопроизводство в России характеризуется большим количеством независимых студий, работающих по проектному принципу. Проектные группы представляют особый интерес для социальных и организационных психологов, так как представляют собой уникальный тип малых групп, основанный на интенсивной совместной деятельности по решению некоторой уникальной задачи в ограниченный период времени [2]. В случае съемочной команды ситуация осложняется творческой спецификой работы, что делает ее еще более непредсказуемой. В таких условиях формирование спло-

ченных съемочных групп представляет собой сложный процесс: так как команды набираются заново для каждого проекта, участникам необходимо в короткие сроки адаптироваться к новой групповой динамике, что может негативно влиять на сработанность команды и результат ее работы.

Это ставит перед нами вопрос: какими психологическими характеристиками должны обладать члены съемочных групп для того, чтобы наиболее успешно адаптироваться к проектным условиям и эффективно взаимодействовать друг с другом? Для ответа мы попробуем воспользоваться социометрическим подходом, позволяющим разложить внутреннюю динамику группы на элементы, отражающие конкретные взаимоотношения между коллегами.

Таким образом, целью данной работы является изучение психологических аспектов командной работы в группе. Результаты исследования могут помочь разработать практические рекомендации для формирования съемочных групп, направленные на оптимизацию подбора новых членов и их командной работы.

Выборка. Выборка исследования включала 60 представителей киносъемочных групп из пяти проектов одной продюсерской компании. Некоторые респонденты (например, продюсеры, режиссер, второй режиссер) принимали участие в нескольких проектах одновременно. Размер выборки отражает количество уникальных респондентов.

Методы. Для анализа структуры лидерства каждому респонденту было предложено заполнить две методики:

1. 16-факторный личностный опросник Кеттелла (16PF) для оценки индивидуально-психологических характеристик. Данный инструмент является популярной методикой исследования личностного профиля респондентов, представляющего собой комбинацию 16 характеристик: A «Замкнутость – открытость», B «Ограниченное мышление – развитое мышление», C «Эмоциональная неустойчивость – эмоциональная стабильность», E «Податливость – независимость», F «Озабоченность – беспечность», G «Беспринципность – сознательность», H «Застенчивость – смелость», I «Жесткость – чувственность», L «Доверчивость – подозрительность», M «Практичность – мечтательность», N «Простота – утонченность», O «Спокойная самоуверенность – склонность к чувству вины», Q1 «Консерватизм – радикализм», Q2 «Зависимость от группы – самостоятельность», Q3 «Недостаток самоконтроля, индифферентность – самоконтроль, сильная воля», Q4 «Внутренняя расслабленность – внутренняя напряженность».

2. Социометрическая карточка, состоящая из списка вопросов для выявления лидеров среди участников каждой из пяти групп по трем сферам:

• Профессиональная деятельность: с данным человеком большинство участников группы готовы продолжать совместную творческую деятельность. Они высоко оценивают его профессиональные качества и готовы обратиться к нему за советом в связи с профессиональной деятельностью (Пример вопроса: «С кем из ваших коллег в группе вы продолжили бы профессиональное сотрудничество?»)

• Межличностное (житейское) общение: с таким человеком большинству участников группы комфортно в различных бытовых ситуациях, к нему готовы обратиться за советом в связи с личными обстоятельствами, с ним готовы проводить свободное время. (Пример вопроса: «К кому из ваших коллег в группе вы могли бы обратиться за помощью, советом в связи с жизненными трудностями?»)

• Организационные качества: данный человек, по мнению большинства, лучше других умеет ставить задачи, принимать решения и нести за них ответственность («Кто, по вашему мнению, в настоящей съемочной группе обладает организаторскими способностями?»

Результаты и обсуждение. После агрегации данных социометрии были выявлены лидеры по трем сферам в каждой из пяти съемочных групп (табл. 1).

Таблица. 1. Профессиональные, житейские и организационные лидеры в пяти съемочных группах

Проект А	
Профессиональное, житейское, организационное	*Продюсер 1*
Профессиональное, житейское, организационное	*Продюсер 2*
Организационное	*Директор 1*
Профессиональное, житейское	*Креативный продюсер*
Профессиональное, житейское, организационное	*Режиссер*
Организационное	*Гафер 1*
Проект В	
Организационное	*Продюсер 2*
Житейское, организационное	*Директор 1*
Профессиональное, организационное	*Режиссер*
Профессиональное	*Оператор*

Профессиональное, житейское, организационное	*Гафер 1*
Профессиональное	*Художник по костюму*
Профессиональное, житейское	*Художник по гриму*
Организационное	*Второй режиссер*
Проект C	
Организационное	*Продюсер 1*
Профессиональное, житейское, организационное	*Продюсер 2*
Житейское	*Креативный продюсер*
Профессиональное, житейское, организационное	*Режиссер*
Профессиональное	*Художник-постановщик 1*
Профессиональное, житейское	*Художник по костюму*
Проект D	
Организационное	*Продюсер 1*
Профессиональное, житейское, организационное	*Продюсер 2*
Организационное	*Второй Режиссер*
Профессиональное	*Оператор*
Профессиональное	*Гафер 2*
Профессиональное, организационное	*Директор 2*
Проект E	
Профессиональное, житейское, организационное	*Продюсер 2*
Профессиональное, житейское, организационное	*Второй режиссер*
Профессиональное, житейское	*Оператор*
Житейское	*Креативный продюсер*

Стоит отметить, что в разных коллективах один и тот же человек может проявлять себя по-разному: например, гафер 1 в проекте А был оценен группой как организационный лидер, а в проекте В – как лидер во всех трех сферах; некоторые специалисты, участвовавшие сразу в нескольких проектах, в одних могли быть отмечены как лидеры, а в других остаться незамеченными группой.

Далее была подсчитана объединенная статистика количества выборов по социометрическим сферам во всех пяти съемочных группах (табл. 2).

Табл. 2. Количество и процент выборов для каждой категории.

Тип лидерства	*Количество выборов*
Профессиональное	*5*
Житейское	*2*
Организационное	*7*
Все	*9*
Профессиональное и житейское	*4*
Профессиональное и организационное	*2*
Житейское и организационное	*1*

Можно заметить, что наибольшее количество «лидеров» — это «абсолютные» лидеры по трем категориям, т. е. члены группы, которых их коллеги отмечали и как отличных профессионалов, и как хороших приятелей, и как отличных организаторов. Это демонстрирует одно из наиболее типичных социально-психологических когнитивных искажений, именуемое эффектом ореола: если человек проявил какое-то одно свое хорошее качество, люди вокруг него будут склонны думать, что этот человек будет хорош и в остальном [1].

Среди «смешанных» лидеров чаще всего встречаются профессионально-житейские лидеры: по всей видимости, именно люди, обладающие как профессиональной компетентностью, так и приятными для житейского общения личными качествами, но не владеющие при этом организационными качествами, облают наиболее распространенной комбинацией качеств в любой группе. К такой категории будут отнесены люди, ставшие для членов группы одновременно коллегами и приятелями, находящимися на едином с ними уровне иерархии.

При рассмотрении «чистых» типов лидерства можно заметить, что профессионалы своего дела и хорошие организаторы встречаются относительно одинаково часто, в то время как встретить в рамках работы в проектной группе кого-то, кто проявил себя именно в качестве хорошего друга и советчика по личным вопросам, может быть сложно. Скорее всего это является одним из побочных эффектов работы в проектной группе, в которой члены команды чаще всего расстаются после завершения проекта, а потому не спешат включать друг друга в обсуждение личных вопросов.

Далее была выявлена специфика усредненных личностных профилей лидеров различных типов по сравнению с нормами. Итоговые средние баллы по всем шкалам представлены в таблице 3. В строке

«профессиональные» учтены данные всех респондентов, отмеченных в данной сфере, даже если они лидируют и в сфере житейского и/или организационного взаимодействия. Аналогично для других строк.

Табл. 3. Средние баллы лидеров в различных сферах по первичным шкалам 16PF (в стенах)

	A	B	C	E	F	G	H	I	L	M	N	O	Q1	Q2	Q3	Q4
Профессиональное	6,2	6,6	5,5	6,7	4,4	4,2	7,1	8,7	5,8	5,8	5,0	5,6	5,3	6,1	7,7	4,9
Житейское	7,1	6,5	4,9	7,2	4,8	4,3	7,8	8,5	5,7	5,7	4,8	6,3	5,3	5,5	7,3	5,4
Организационное	7,1	5,8	5,0	6,9	4,0	5,2	7,9	8,4	5,8	5,4	5,6	5,6	5,1	6,2	8,3	4,7
Все	7,0	6,2	5,0	7,0	3,6	4,4	8,0	8,9	5,9	5,0	5,6	5,3	4,9	6,4	8,3	4,3

Помимо первоначальных 16 факторов, можно выделить четыре фактора второго порядка, представляющие собой обобщение первичных факторов: «Тревожность», «Интроверсия – экстраверсия», «Чувствительность» и «Конформность» (табл. 4).

Табл. 4. Средние баллы лидеров в различных сферах по вторичным шкалам 16PF (в стенах)

	F1	F2	F3	F4
Профессиональное	4,6	6,3	3,1	6,3
Житейское	5,0	7,2	2,9	5,9
Организационное	4,3	6,7	3,0	5,7
Все	4,0	6,5	2,8	5,8

Как можно заметить из таблиц 3 и 4, личностные профили трех типов лидерства сходятся к различным комбинациям высоких значений (в соответствии с нормами - более 7 стенов) следующих шкал: A «Замкнутость – открытость», E «Податливость – Независимость», I «Жесткость – Чувствительность», H «Робость – смелость», Q3 «Низкий самоконтроль – Высокий самоконтроль».

В частности, для профессионального лидерства ключевое значение имеют шкалы H, I и Q3, для житейского лидерства - шкалы A, E, H, I, Q3 и F2, для организационного лидерства наиболее важны шкалы A, H, I и Q3, а лидеры во всех трех сферах отличаются повышенными баллами по шкалам A, E, H, I и Q3.

Все типы лидерства объединяют три ключевых качества – смелость, чувствительность и высокий самоконтроль. Именно они играют ключевую роль в способности человека налаживать отношения в группе: фактор I отвечает за эмпатическое сопереживание другим людям, фактор H – за готовность сотрудничать с малознакомыми людьми, а фактор Q3 – за точное выполнение социальных требований группы. Помимо этого, организационные лидеры отличаются открытостью, а житейские – открытостью, независимостью и экстраверсией.

Заключение. Таким образом, можно сказать, что люди, к которым члены съемочных групп были бы готовы, обратится за профессиональным советом или помощью (т. е. лидеры в профессиональной сфере) обладают «необходимым минимумом» качеств, которые требуются, чтобы их воспринимали позитивно: высокой эмпатией, готовностью к сотрудничеству с малознакомыми людьми, а также самоконтролем. Если к данным качествам прибавляется общительность, внимание к людям, способность разрешать конфликты – то подобного человека члены съемочных групп будут считать достойным организатором. Наконец, если уже к качествам организатора прибавляются независимость и экстраверсия – такого человека начнут считать житейским лидером, которого члены группы готовы посвятить в личные дела и проблемы.

Таким образом, необходимый минимум качеств для успешной коллективной работы в проектной творческой группе – социальная смелость, эмпатия и самоконтроль. Отсутствие каких-то из данных трех качеств не указывает на непригодность специалиста, но их присутствие значительно увеличивает шансы на его быструю адаптацию к ритму работы в группе, что серьезно повысит эффективность совместной деятельности.

Список литературы

1. Андреева Г.М. Социальная психология: Учебник для высших учебных заведений. М.: Аспект Пресс, 2008. 362 с.
2. Демушкина О.С. Проектные команды как особый тип малых групп: психологические аспекты // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2022. Т. 11. № 2А. С. 325-330. DOI: 10.34670/AR.2022.66.88.050.

Терехова Ольга Анатольевна

Кинокомпозитор и дизайнеры-графики

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье рассматривается опыт сотрудничества музыканта Антона Силаева с магистрантами программы Института современного искусства «Арт-диджитал дизайн» в 2023-2025 учебных годах*

Ключевые слова: *Антон Силаев, экспериментальная музыка, арт-диджитал дизайн, визуальный язык, генеративная графика, творческая коллаборация.*

Terekhova Olga Anatolyevna

FILM COMPOSER AND GRAPHIC DESIGNERS

Moscow, Russia

Abstract. *The article examines the experience of film composer Anton Silayev's collaboration with undergraduates of the Art-Digital Design Institute of Contemporary Art in the 2023-2025 academic years.*

Keywords: *Anton Silaev, experimental music, art-digital design, visual language, generative graphics, creative collaboration.*

Новая магистерская программа «Арт-диджитал дизайн» кафедры графического дизайна имени Владимира Чайки Института современного искусства предполагает самые непредвиденные коллаборации. Одним из таких опытов стало соединение цифрового дизайна с видео-артом и экспериментами в музыкальной сфере.

Начиная с 2023 года, кафедра сотрудничает с известным российским музыкантом Антоном Силаевым, играющим на различных духовых инструментах и модульных синтезаторах, работающим в стилях техноджаза, минимализма, этники, экспериментальной музыки, автором саундтреков к нескольким десяткам фильмов и сериалов, членом Союза композиторов и Союза кинематографистов России.

На первое же занятие Антон Силаев принес несколько модулей синтезаторов и датчики звука. Магистранты цепляли друг на друга звукочувствительные прищепки и подсоединяли провода к синтезатору. Неслышимые уху звуки тела проходили через сенсоры, путешествовали по звуковым платам, смешивались с эффектами программы Ableton Live и превращались… в музыку небесных сфер.

Невозможно было представить, что язык саунд-дизайна окажется столь похожим на язык графики. Магистранты творческой мастерской «Штиль», а затем мастерской «Шатл» записывали на диктофон шумы, синтезировали звуковые фразы, рисовали миди-дорожки и генерировали звуковые фоны.

В программе Ableton Live можно изобразить звуки на сетке, где по вертикали выстроена тональность, а по горизонтали отмечена длина такта. Это рисование квадратиков, палочек и полосок похоже на то, как в 1930-х годах канадский абстрактный аниматор Норман Макларен рисовал черной тушью орнаменты на чистой кинопленке, а затем проигрывал эти рисунки как ритм.

Магистранты создавали многослойные звуковые композиции подобно тому, как собирают композицию плаката. Для каждого звука создается своя дорожка, подобная графическому слою. К каждому звуку можно применить аудио или миди-эффекты, которые меняют текстуру звука: делают его шершавым и зернистым, прозрачным и тонким, густым и плотным… Это подобно процессам, которые художники используют в графике.

Дизайнеры привыкли работать с визуальными образами. На занятиях Антон Силаев предлагал собирать звуковые образы среды, в которой мы обитаем, и складывать их в аудиоколлажи. Документальные аудио записи были сырым материалом, который магистранты загружали в Ableton, нарезали на фрагменты, меняли местами, растягивали, сжимали, проигрывали задом наперед, делали петли и пускали звук по нарисованным кривым. Получались зашифрованные образы, которые звучали как совершенно иные предметы или явления, но ни одного привычного звука не оставалось.

Антон познакомил дизайнеров с синтезом звука и формой звуковых волн. Мы не можем видеть звуковую волну, но у каждого типа волн есть своя графическая форма: синусоида, квадрат, пила, треугольник. С такой визуализацией волн легко представить, каким получится звук. Привычный дизайнеру визуальный язык помогал чувствовать язык и материю звука.

Магистранты научились играть с цифровыми инструментами, зашифровывать внутри музыки картинки, осуществлять «спектральный синтез». Можно взять любую мелодию и посмотреть, как выглядят гармоники слоев в спектрограмме. А можно, наоборот, нарисовать графику на пустой спектрограмме и услышать, как она звучит. Это еще один современный способ генерации графических звуков.

Создавая саунд-дизайн, не всегда нужно контролировать весь процесс. Самые выразительные звуки могут быть неожиданно сгенерированы заранее настроенными алгоритмами. Еще в 1960-е годы с генерацией звука начал экспериментировать Стив Райх, а в 1970-х Брайан Ино использовал для генерации специальный софт «SSEYO Koan». Нашим инструментом для экспериментов в генерации звука стали цифровые и аналоговые синтезаторы. В них можно настраивать модуляции, рандомный рисунок волны или секвенции.

Генеративный звук создается по тем же принципам, что и генеративная графика. В музыкальной программе Ableton есть функция прямого подключения к графической программе для визуального программирования Touchdesigner, которую студенты магистратуры используют практически в каждом проекте. Таким образом появилась возможность сделать так, чтобы сгенерированный или синтезированный звук управлял генеративной графикой. Магистранты визуализировали написанную музыку в генеративные образы.

К концу первого учебного года студенты почувствовали себя настоящими авторами экспериментальной электронной музыки. У кого-то получались качающие биты, кто-то писал густые нойзы, а кто-то лучше всех синтезировал глубокие басы. Антон Силаев, как фронтмен, играл на трубе, звуки которой изменял эффектами специальных педалей. Занятия все чаще превращались в джемы. Внутри команды мы научились чувствовать, слышать друг друга и создавать звуки в потоке.

По завершению третьего семестра магистранты вместе с Антоном Силаевым решили подготовить лайв-выступление на Зимнем семестровом просмотре и начали репетировать. Распределяли роли в команде, искали настроение и ритм сессии, подбирали пропорции тишины и громкого звучания, создавали такие фразы, которые лучше всего звучат в режиме живого звука.

На концертной площадке Арт-центра ИСИ на Красном Октябре установили экранную медиастену. Для визуального сопровождения выступления разработали генеративную графику, в которой зашифровали разные звуковые дорожки, аудиоколлажи и все образы, с которыми работали в течение полутора лет. Живое выступление стало ярким итогом экспериментов.

Антон Силаев открыл магистрантам язык звука как еще один инструмент дизайна, без которого теперь уже невозможно представить ни один новый арт-диджитал проект.

РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА:
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Югай Инга Игоревна

Комическое в компьютерной игре: приемы, формы, особенности восприятия зрителем

Санкт-Петербург, Россия.

Аннотация. *В статье рассматривается проявление комического в компьютерных играх. Компьютерные и видео игры, а также их аналоги для других устройств, обладают своей спецификой подачи материала и воспринимаются зрителями иначе, чем не интерактивные экранные формы. Уникальность восприятия компьютерной игры заключается в большой степени «погруженности» игрока в действие. Актуальность исследования определяется необходимостью изучения выразительных возможностей интерактивных аудиовизуальных жанров. Автором анализируются примеры проявления комического в компьютерных играх разных жанров, проводится сравнение жанров игры с жанрами киноискусства. Проведенный анализ расширяет представление и о выразительных возможностях видео игр и специфике восприятия комического зрителем.*

Ключевые слова: *эстетика, экранное искусство, юмор, комическое, компьютерные игры, аудиовизуальное.*

Yugay Inga Igorevna

COMIC IN A COMPUTER GAME: TECHNIQUES, FORMS, FEATURES OF PERCEPTION BY THE VIEWER

Saint Petersburg, Russia.

Abstract. *The article examines the manifestation of the comic in computer games. Computer and video games, as well as their analogues for other devices, have their own specifics of material presentation and are perceived by viewers differently than non-interactive screen forms. The uniqueness of the perception of a computer game as a screen form lies in the high degree of "immersion" of the player in the action. The relevance of the study is determined by the need to study the expressive possibilities of interactive audiovisual genres. The author analyzes examples of the manifestation of the comic in computer games of different genres, a comparison with the genres of cinema. The analysis expands the understanding of the expressive possibilities of video games and the specifics of the perception of the comic by the viewer.*

Keywords: *aesthetics, screen art, humor, comic, computer games, audiovisual.*

Несмотря на то, что компьютерные игры сочетают в себе элементы литературы, театра, живописи, музыки, хореографии, ближе всего

они к игровому кинематографу и анимации, что подтверждает обмен сюжетами, персонажами, приемами, выразительными средствами и даже жанрами. Такие киножанры, как детектив, триллер, приключение, экшн успешно совершили межмедийный переход в компьютерные игры. Приведем несколько примеров.

Один из самых любимых игроками жанр – жанр Экшн по своим выразительным средствам, характерным персонажам, темпоритму является аналогом киножанра экшн. В играх экшн нужно проявить смекалку, ловкость, скорость в противостоянии с противником. Победа в играх этого жанра не дается легко, это действительно достижение, над которым приходится потрудиться.

В игре, относящейся к детективному жанру, например **«Heavy Rain»** (Quantic Dream Virtuos, 2006), игроку может быть предложено самому искать улики, расспрашивать свидетелей, а соответствующая музыка, звуки, актерская игра, вложенная в анимацию и озвучание персонажей создаст необходимую атмосферу опасности, интеллектуального поединка с преступником.

Существует и обратный процесс – создание фильмов на основе игр. Выход игрового фильма сегодня часто сопровождается релизом компьютерной игры, дублирующей этот фильм. Взаимный обмен между играми и кинематографом является проявлением тенденции, получившей название **интермедиальность**.

Как разъясняет Л.А. Меньшиков: «термин интермедиа введен в употребление художником и теоретиком флюксуса Ричардом (Диком) Хиггинсом в середине 1960-х годов для описания междисциплинарных художественных форм» [2, с.116]. Тенденция интермедиальности в современной культуре настолько всепоглощающая, что один из крупнейших теоретиков медиа искусства, куратор и медиахудожник Питер Вайбель использует понятие «постмедиа», отражающее предельный синтез медиа в современной культуре при котором различия между отдельными медиа не существенны [1].

Итак, как было сказано, некоторые киножанры легко трансформировались в жанры компьютерных игр. При этом общим драматургическим и конструктивным решением медиаперехода стало помещение игрока в центр событий, предоставление ему главной роли. Однако, с произведениями, относящимися к жанру комедии эта схема не всегда дает желаемый результат в силу особенностей восприятия кинокомедии. Наиболее проблематичными для реализации упомянутой схемы выглядят эксцентрические трюковые комедии, популярные в начале XX века. Описывая комический сеанс, исследователь Л. Трауберг пишет:

«На белом полотне мелькали кучера, усатые пожарные и объемистые служанки, воры сосисок, расклейщики афиш, трубочисты, стирающие почему-то белье, люди с зубной болью, парикмахеры, повара, несносные дети, тещи, свекрови, вздорные генералы и лишенные разума денщики <…> Все это мельтешило, гналось (кто за кем, не разберешь), падало, прыгало, превращало в лом и пыль все, что встречалось на пути: все это вызывало корчи от смеха» [5, с. 27]. Зритель, глядя на экран воспринимает описанное действие как развлечение, однако для игрока, помещенного на место персонажа, жанр комедии меняется на спортивную игру, авантюрное приключение, а может быть и триллер. Очевидно, зритель не захочет подвергаться осмеянию, иронии или пародированию, поэтому самая распространенная в комедии роль – роль клоуна ему не подходит. Возможно поэтому в компьютерных играх нет жанра комедии. При этом, комедийные элементы и приемы - пародия, гротеск, ирония, парадокс и др. можно встретить в любых жанрах компьютерных игр.

Рассмотрим примеры проявления комического в играх разных жанров.

Серия игр **«Angry Birds»** (Rovio Mobile, 2009—2022) относится к жанру **логической игры**. В играх этой серии игрок с помощью рогатки должен разрушить укрепления зеленых свинок. Игра привлекает эффектной анимацией, хорошо реализованной физикой (например, для попадания важна и траектория полета, и сила натяжения рогатки), сложностью задач, их разнообразием. Элементы агрессии, присущие игре стали трендом в анимации еще со времен Диснеевских Тома и Джерри, поскольку расширяют возраст целевой аудитории, придают остроту действию.

Комедийный бэкграунд борьбы не на жизнь, а насмерть двух биологических видов (птиц и свиней), энергичность действия, замысловатые кульбиты персонажей, эффектные взрывы создают эксцентрическую комедийную атмосферу.

В качестве примера шаржа, сатиры в игре рассмотрим **обучающий проект «Human Resource Machine»** (Tomorrow corporation, 2015). Обучающие игры являются распространенным и востребованным жанром. Для повышения мотивации детей и подростков в игры добавляют персонажей или сюжетные линии, переносящие обучение в контекст придуманных обстоятельств.

«Human Resource Machine» развивает у обучающихся навыки программирования на языке «assembly». В игру включена ироническая зарисовка о жизни «офисного планктона». В завязке игроку предлагается пройти обучение в огромном офисном здании корпорации под ру-

ководством менеджеров компании. Основная метафора игры – организация работы офисных человечков с помощью программного кода. Внешность сотрудников офиса упрощена - большие круглые головы, обязательные очки, вытянутые цилиндрические тела, отсутствие деталей — все это делает их похожими на винтики, элементы бюрократической машины.

В цветовой гамме, используемой для кабинетов и офисного здания, преобладают землистые, монохромные оттенки. На таком фоне яркие элементы, относящиеся к обучению, хорошо заметны. Однако по мере развития сюжета, зритель понимает, что цветовое решение соответствует и общей концепции авторов, показывающих расчеловечивающую атмосферу крупных корпораций.

Игрок должен решить около сорока задач, создав достаточно обширную программную базу различных офисных процедур. По сюжету через пять условных игровых лет игроку впервые предлагают делать перерыв на кофе, и его персонаж попадает в новую локацию – кухню. На кухне находится работающий телевизор. Из выпусков новостей игрок узнает о восстании машин, происходящем в мире. После выполнения всех заданий, что соответствует 42 годам работы на корпорацию, игрока поздравляют с завершением обучения и сообщают что его персонажа решили заменить на компьютер. Завершается игра на том же месте, где и началась - у основания уходящего в небо офисного здания. Внутри офиса проносятся лифты, а перед зданием люди с автоматами, отстреливаясь, убегают от огромных машин.

Пример «Human Resource Machine» показывает, как в мультимедийном произведении могут быть объединены художественные и нехудожественные (прикладные, обучающие) компоненты. Несомненно, авторами не ставилась задача создать полноценную сатиру, поэтому анимация персонажей, диалоги весьма условны. Юмор, заложенный в сюжет, позволяет обучающемуся отдохнуть и переключиться. Авторами последовательно обыгрываются идеи механизации общества, превращения человека в машину или элемент машины, замена человека машиной. Сдержанно, но убедительно показан мир корпоративной культуры, символом которой является несокрушимый небоскреб.

В качестве примера **приключенческой игры** рассмотрим игру **«There Is No Game»** (Draw Me A Pixel, 2016). Постоянным приемом этой игры является разрушение четвертой стены. Закадровый голос обращается к зрителю от лица Игры и призывает его не играть, и даже не прикасаться к мышке и т.д. Все обращения к пользователю с помощью текстов и закадрового голоса дезориентируют, запутывают. Воз-

никает то темный экран, то закрытый занавес. Игрок оказывается в необычной ситуации, поскольку используемые в экранной культуре принципы дизайна интерфейса предполагают помощь пользователю в его продвижении по контенту. «There Is No Game» нарушает сложившиеся стереотипы. Закадровый голос может желчно комментировать действия игрока, насмехаться, если он долго не находит решения и т.д.

На игрока обрушивается серия комедийных приемов, основанных на нарочитом нарушении логики. Интересны и визуальные решения с иллюзией демонтажа монитора, «поломкой» интерфейса и т.д. Проект также содержит элементы пародии на игровые жанры и цитаты из других игр. Путаница, интерактивная эксцентрика формируют комедийные ситуации. Описывая аналогичное воздействие, исследователь В.Ф. Познин поясняет: «смеясь над несоответствием формы и содержания, над нелепостью ситуаций, человек как бы включает защитные рефлексы, уравновешивая нечто высокое и непостижимое чем-то простым, понятным, забавным» [3, с.198].

Одним из самых развитых жанров компьютерных игр, имеющим внутреннюю типологию является жанр **симуляторов.** Суть симулятора в том, что игроку предлагается модель того или иного процесса или устройства. В 1990-х наиболее распространенными объектами симуляции были транспортные средства. В некоторых симуляторах перед игроками ставится задача, а в некоторых игрок предоставлен сам себе и может распоряжаться возможностями игры по своему усмотрению. Среди симуляторов регулярно появляются произведения-шутки. Большую известность приобрел **симулятор Козла**, **«Goat Simulator»** (Coffee Stain Studios, 2014). В нем игроку передается управление козлом по имени Пилгор. В игре нет финала, конечной цели. Основное действие – управление козлом, который может прыгать, перемещать предметы, ходить по игровым зонам.

Источником юмора в этой игре является абсурдность самой ситуации, несочетаемое соединение серьезного жанра и неподходящего объекта симуляции. В отличие от масштабных симуляторов, в которые игроки играют десятки часов, симулятор козла – кратковременное развлечение, но своей новизной и неожиданной концепцией он может поднять настроение. Комедийным приемом игры и ее отличительной особенностью являются также программные ошибки (баги), делающие поведение козла непредсказуемым. Обычно программисты исправляют найденные ошибки, поскольку они нарушают действующую логику. Однако в данной игре, ошибки становятся дополнительными источниками веселья. Игра «Goat Simulator» широко известна в мас-

совой культуре, на видеоресурсах можно найти множество забавных роликов про похождения козла, записанных игроками.

Симулятор козла показал, что можно не только созидать, следовать правилам, но иногда весело что-то ломать и крушить, что и предлагается делать в **симуляторе кота** под названием **«Catlateral Damage»** (Крис Чанг, 2013). По сценарию игры, как только из дома уходит хозяин, кот может ронять и сбрасывать с высоких поверхностей предметы, создавая веселый хаос. За ограниченное время кот должен успеть натворить как можно больше бед.

И в первой, и во второй игре игрок должен отказаться от обычной логики и системы оценки хорошего и плохого, поскольку теперь он представляет козла или кота, а их точка зрения и оценки отличаются своеобразием и в этом тоже заключается комичность происходящего.

В эксцентрическом **симуляторе осьминога «Octodad: Dadliest Catch»** (Young Horses, 2014) уже в названии присутствует игра слов, игроку предлагается управлять осьминогом, изображающем отца семейства и офисного работника. Персонаж по своему внешнему виду и физическим параметрам критически отличающийся от человека, должен двигаться как человек и выполнять несоответствующие его анатомии движения. Таким образом, уже исходные обстоятельства комичны и являются основой для многочисленных забавных ситуаций. Авторами специально разработана неустойчивая пластичная физика Осьминога и усложнено управление – каждое щупальце управляется отдельной клавишей. Поэтому любое обычное занятие (уборка комнаты, приготовление барбекю) превращается в трюковую комедию. Игрок не сразу может приноровиться управлять персонажем, а тем временем события развиваются непредсказуемо.

В **симуляторе хлеба «I Am Bread»** (Bossa Studios, 2015) перед игроком стоит задача сделать тост из кусочка хлеба. Как и в предыдущих примерах комизм симулятору придает неподходящий объект симуляции, абсурдность ситуации. Управление специально усложнено: за каждый из четырех углов ломтика хлеба отвечает отдельная клавиша. От игрока требуется сноровка, кроме того, в игре заложены элементы головоломки и поощряются неожиданные решения. Чтобы найти их нужно посмотреть на ситуацию нестандартно. Например, можно вести кусочек хлеба к труднодоступному тостеру, а можно поджарить его на утюге или устроить короткое замыкание в телевизоре. Хлеб, намазанный джемом, дает свои преимущества, поскольку прилипает к поверхности и т.д. Таким образом, разработчики заложили парадоксальные забавные решения в игру, но только от игрока зависит сможет ли он

их найти. Нахождение игроком нестандартных решений дает дополнительный драйв, удивляет и радует.

В рассмотренных примерах симуляторов-шуток нет привычных для кинокомедий компонентов: словесных шуток, остроумных диалогов, подшучиваний, забавных ситуаций, мимической и пластической комедийной актерской игры и т.д. В них визуальными и программными средствами создана ситуация абсурда, эксцентризм. Как писал режиссер Л. Трауберг «Эксцентризм – это напоминание о том, что мы живем в абсурдном мире» [4, с. 263]. Парадоксальный выбор объекта симуляции, потенциал в виде необычных способов решения задач, смешные ситуации, связанные с управлением персонажем построенные на необычном способе действий или ошибках программы – приемы создания комического в симуляторах.

Итак, в компьютерных играх любой жанровой принадлежности могут использоваться приемы комического. Ряд приемов хорошо знаком зрителю по другим видам искусства – шутки персонажей, внешний вид, трюки. Однако имеются и оригинальные решения, возможные только в игре, как в интерактивном произведении.

В рассмотренных примерах можно отметить следующие решения:

• исходное условие, свойства персонажа, способы взаимодействия с ним, создающее комические условия;

• выстраивание особой логики, отличающейся от ожиданий игроков в правилах игры;

• сатира, встроенная в игру;

• контраст между жанром и содержанием;

• ирония случайности, опирающаяся на ошибки программирования или намеренно усложненное управление;

• пародирование жанров (гротескные симуляторы).

Список литературы

1. Вайбель П. Медиаискусство: от симуляции к стимуляции // Журнальный клуб Интелрос Логос. – 2015. – №4. [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: http://www.intelros.ru/readroom/logos/lo4-2015/30745-mediaiskusstvo-ot-simulyacii-k-stimulyacii.html (дата обращения: 21.03.2025).
2. Меньшиков Л.А. Интермедиальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 115–129.
3. Познин В.Ф. Комическое в экранной документалистике // Медиа в современном мире. 61-е Петербургские чтения. статьи участников ежегодного апрельского научного форума. Санкт-Петербург, 2022. С. 198-199.
4. Трауберг Л. Мир наизнанку. Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910–1930-х годов. М.: Искусство, 1984. 301 с.

Сальникова Надежда Михайловна

Применение приемов кинорежиссуры при разработке компьютерных видеоигр

Москва, Россия.

Аннотация. *Тема статьи обращает внимание на возрастающую роль разных аспектов кинорежиссуры в современных компьютерных видеоиграх. Рассматриваются такие приемы как визуальное решение пространства игры (в том числе цветовое, световое, композиционное, пространственное решения), жанрово-стилистическая специфика, постановка актерских задач и их психологически достоверное воплощение. Приемы кинорежиссуры заимствуются создателями видеоигр в ходе естественного развития этого вида экранного искусства, в соответствии с повышающимися требованиями пользователей к качеству игровых продуктов. Помимо этого, немаловажную роль в художественно-эстетической эволюции игровой индустрии играют коллаборации создателей и разработчиков видеоигр с именитыми кинорежиссерами (Стивен Спилберг, Джордж Лукас, Гильермо дель Торо, Джон Карпентер и др.). В тексте приводятся примеры влияния приемов кинорежиссуры в виде косвенного влияния определенной киностилистики или прямого участия кинорежиссеров в популярных видеоиграх различных жанров («Heavy Rain», «Detroit: Become Human», F.E.A.R. и др.). Делается вывод, что высокий спрос пользователей на качественные компьютерные видеоигры, интерес кинорежиссеров к этому виду экранного творчества, успешные примеры коллабораций представителей кинематографа и игровой индустрии способствуют развитию художественного языка обоих видов экранного искусства.*

Ключевые слова: *компьютерные видеоигры, кинематограф, приемы кинорежиссуры, драматургия видеоигр, коллаборации в игровой индустрии, художественный язык экранных искусств.*

Salnikova Nadezhda Mikhailovna

THE USE OF FILM DIRECTING TECHNIQUES IN THE DEVELOPMENT OF COMPUTER VIDEO GAMES

Moscow, Russia.

Abstract. *The topic of the article draws attention to the increasing role of various aspects of filmmaking in modern computer video games. Such techniques as the visual solution of the game space (including color, light, compositional, spatial solutions), genre and stylistic specifics, the formulation of acting tasks and their psychologically reliable embodiment are considered. Filmmaking techniques are borrowed by video game creators in the course of the natural development of this type of screen art, in accordance with the increasing demands of users on the quality of game products. However, collaborations of video game creators and developers with renowned film directors (Steven Spielberg, George Lucas, Guillermo del Toro, John*

Carpenter, and others) also play an important role in the artistic and aesthetic evolution of the gaming industry. The text provides examples of the influence of filmmaking techniques in the form of indirect influence of certain film styles or direct participation of filmmakers in popular video games of various genres ("Heavy Rain", "Detroit: Become Human", F.E.A.R., etc.). It is concluded that the high demand of users for high-quality computer video games, the interest of film directors in this kind of creativity, successful examples of collaborations between representatives of the cinema and the gaming industry contribute to the development of the artistic language of both types of screen art.

Keywords: *computer video games, cinematography, film directing techniques, video game dramaturgy, collaborations in the gaming industry, the artistic language of screen arts.*

В современный искусствоведческий и общегуманитарный дискурс прочно вошел термин «геймификация», отражающий не только ситуацию в области экранных искусств, но и состояние сознания современного человека в окружении разного рода игровых пространств. Компьютерные видеоигры занимают в этом отношении очень существенную долю жизненного времени современного человека. По данным на 2024 год, в мире насчитывается 3,32 миллиарда пользователей видеоигр, т.е. 41% населения планеты. В данном случае хотелось бы обратиться не к социокультурным причинам и последствиям этого глобального явления (требующим специального исследования), а к частному, но очень важному вопросу развития художественно-эстетической составляющей современных экранных искусств. Этот вопрос связан с темой взаимовлияния кинематографа и видеоиндустрии в контексте развития визуальной и драматургической составляющих художественного пространства как видеоигры, так и кинофильма [3, с.68]. Данный процесс имеет взаимообратный характер и может быть рассмотрен с обеих точек зрения, т.е. и в плане внедрения специфики видеоигр (в частности, интерактивности) в кинематограф, и в ракурсе влияния киноэстетики на видеоконтент. В силу ограниченного объема представляемой статьи, внимание будет сосредоточено на одном аспекте данной проблематики – использовании приемов кинорежиссуры при разработке современных компьютерных видеоигр.

Приемы кинорежиссуры, выявляемые при анализе сюжетной драматургии, специфики художественного решения игрового пространства, психологического поведения игроков и пр., заимствуются создателями видеоигр из кинематографа в ходе естественного развития этого вида экранного искусства, в соответствии с повышающимися требованиями пользователей к качеству игровой продукции. Современный пользователь (геймер) предъявляет высокие требова-

ния к правдоподобию (объему, перспективе и детальной проработанности) игрового пространства, к естественности поведенческих, в том числе жестовых и мимических реакций участников игры, звуковому и музыкальному сопровождению сюжетных событий и т.д. В то же время, внедрение приемов кинорежиссуры и соответствующей киноэстетики происходит и при непосредственном участии профессиональных кинорежиссеров, приглашаемых к разработке и созданию видеоигры.

Пройдя всего лишь несколько десятилетий развития, начиная с примитивных монохромных компьютерных игр в 1960-х гг. (*«Spacewar!»*, 1962) и геометрических развлекательных игр-головоломок (*«Tetris»*, 1984), к концу XX века компьютерные игры выросли до индустрии огромных масштабов. В начале этого пути разработчики игр ориентировались на эстетику мультипликации и старались максимально приблизиться к ней в плане художественных решений персонажей и игрового пространства (*«Dragon's Lair»*, 1983). Тем не менее, во всех этих, с современной точки зрения примитивных компьютерных играх уже присутствовал главный признак этого вида формирующегося экранного искусства – *интерактивность*, предоставляющая игроку тот или иной выбор последующего действия. Современные же видеоигры достигли такого уровня развития, который позволяет уже с полным правом называть их новым видом цифрового искусства, о чем пишет в своей книге один из видных немецких исследователей дигитал-арта Вольф Лизер [4, с. 208-224].

Совершенствование технических возможностей компьютеров приводили к естественному усложнению цветографических решений и объема игрового пространства. В конце 1980-х в арсенале разработчиков видеоигр появились видеокарты, дававшие возможность выводить на экран изображение в 256 цветов, затем появилась возможность создания трехмерного экранного изображения. Важной вехой в развитии «кинематографичности» как усложняющейся драматургии и более детальной разработки психологии актантов игры, стало появление видеоигр, в которых игрок действует от первого лица. В основном это были так называемые шутеры (от англ. «shooter» стрелок»), соответственно, действующий игрок получил название «First-person Shooter». Некоторые игры этого жанра стали культовыми и повлияли, в том числе на эстетику кино, например, вышедшая в 1995 г. *«Doom»*.

Действия игрока от первого лица могут быть соотнесены с субъективной точкой зрения кинокамеры в кинофильме, когда ракурс

«взгляда» объектива кинокамеры (в совокупности с другими визуальными и звуковыми выразительными элементами кинокадра) как бы отражает психологическое состояние киногероя. Существенное отличие состоит в том, что в процессе просмотра кинофильма зритель, сидящий перед экраном, способен интериоризировать состояние персонажа киноистории, вжиться и прочувствовать эмоции персонажа на уровне эмпатии благодаря «субъективной камере», а в случае компьютерной игры пассивный зритель становится активным участником игры, от решений которого зависит дальнейшее развитие действия. Шутеры от первого лица дали возможность игроку максимально приблизиться к реалистическим ощущениям человека, действующего и быстро перемещающегося в объемном трехмерном пространстве. «Возможно, более чем в любом другом игровом случае данный жанр виртуализирует тело игрока» [5, с.188], пишет американский исследователь видеоигр Марк Вольф.

В современных компьютерных играх герои уже свободно перемещаются по реалистичному в ощущениях (при этом, возможно, невероятно фантастическому в изображении), объемному игровому пространству, которое, в свою очередь, может кардинально видоизменяться и даже разрушаться. Такие инновационные технологии как шейдерные программы (от англ. shader – затемнение) позволили избавиться от кропотливой работы по ручному прописыванию характеристик каждого объекты игры, созданные алгоритмы позволили автоматически контролировать освещение объектов, их деформации при столкновениях и т.д. С 1990-х в видеоиграх стали использоваться оцифрованные изображения реальных актеров (технология Motion Capture – «захват движения»). Таким образом, технические предпосылки обусловили возможности переключения большего внимания на разработку драматургии игры и психологии персонажей, и в этом отношении важную роль сыграл опыт, достигнутый к тому времени кинорежиссурой.

В качестве примера такого рода влияния можно привести видеоигру в жанре психологического детектива *«Heavy Rain»* (*«Проливной дождь»*, 2010). Сюжет игры строится на истории похищения у архитектора Итана Марса его сына Шона серийным убийцей-маньяком по прозвищу «Мастер оригами» (маньяк похищает жертв во время сильных дождей и оставляет на месте похищения свой знак – бумажную фигурку оригами). Расследование (действие) в игре строится по законам киножанра, в частности, под подозрение попадает главный герой отец похищенного мальчика. По визуальной стилистике ху-

дожественное и драматургическое решение игры отсылает к неонуарной стилистике кинокартин Дэвида Финчера (*«Семь»*, 1995; *«Игра»*, 1997; *«Комната страха»*, 2002), с их мрачным внутрикадровым освещением и особенностями внешне сдержанной, но психологически глубокой актерской игры. Однако особенность «Heavy Rain» в том, что по ходу действия игрок проживает (благодаря смонтированным сценам) жизнь не одного, а сразу четырех персонажей, и в результате принятых им решений он может прийти к одному из 17 возможных финалов. В этом отношении можно вспомнить фильм *«Расемон»* (1950) Акиры Куросавы, ставшего в свое время предтечей приема альтернативного драматургического развития киноистории и множественности точек зрения на сюжетное событие (в картине Куросавы центральное событие рассказывается и представляется на экране также от лица каждого из четырех действующих лиц).

Разработчик игры (а также сценарист и режиссер, как обозначено в титрах) Дэвид Кейдж в одном из интервью говорил о том, что инновационная концепция «Heavy Rain» была изначально непривычна игрокам, привыкшим к достаточно простым концептуальным подходам видеоигр [2]. Цель создателя «Heavy Rain», по его словам, было исследование «широкого спектра эмоций» [1] и способность игры вовлечь в захватывающую историю. С этой целью программисты игры применили целый ряд технологических инноваций, например, захват движения глазного яблока персонажа, способствующий передаче тонких психологических нюансов его эмоций и действий, что напрямую отсылает к режиссуре крупного плана в кинематографе.

В качестве примеров влияния принципов кинорежиссуры и актерской кинематографической игры можно привести такие компьютерные игры как: *«Detroit: Become Human»* (2018) того же разработчика-режиссера Д. Кейджа, где очевидны отсылки к драме-фэнтези Ридли Скотта *«Бегущий по лезвию»* (*«Blade Runner»*, 1982); *«Game of Thrones»* (2014), созданной уже напрямую по сериалу телеканала HBO *«Игра престолов»*, где игрок может погрузиться в уже знакомый ему фантастический мир, населенный известными ему персонажами, что способствует более заинтересованному и быстрому прохождению игры.

В то же время, при разработке видеоигр нередки не только стилистические отсылки к культовым кинопроизведениям и художественным приемам их авторов, но и прямое соучастие (коллабо-

рации) известных кинорежиссеров в производстве видеоигр. Например, один из мэтров Голливуда, режиссер Стивен Спилберг, в то же время является большим любителем видеоигр. Так, еще в 1995 г. вместе со своим другом, еще одним великим режиссером Джорджем Лукасом, Спилберг выпустил игру в приключенческом жанре *«The Dig»* компании LucasArts. Причем именно в этой игре режиссеры опробовали приемы, невозможные в то время для реализации на киноэкране. Позже Спилберг основал игровое подразделение DreamWorks Interactive своей кинокомпании DreamWorks Pictures, и напрямую участвовал в целом ряде игровых проектов. Например, после большого зрительского успеха его фильма *«Спасти рядового Райана»* (1998) Спилберг был вдохновлен идеей перенесения сюжета картины в игровой формат. Так было положено начало разработке игры *«Medal of Honor»* (1999), концепция которой в дальнейшем довольно сильно видоизменялась, но все-таки в ней остались целые эпизоды, поставленные Спилбергом. В качестве художественного руководителя Спилберг участвовал в создании такой популярной игры как «Traspasser: *The Lost World – Jurassic Park»* (1998), также отсылающей к его киноработе *«Парк Юрского периода»* (1993) и многих других игровых проектах.

Знаменитый автор кинохорроров Джон Карпентер (франшиза *«Хэллоуин»*, 1978-2022; *«Нечто»*, 1982 и др.) был приглашен к консультированию в процессе создания игры – шутера от первого лица и психологического хоррора *«F.E.A.R. 3»* (2011), что значительно повысило драматургическое напряжение и смысловой уровень игры. В ней можно увидеть мифологические и библейские элементы сюжета (умирание и воскресение, перемещения во времени, тема двух братьев, сверхспособности игроков), влияние психоанализа («время реакции», воспоминания и видения игроков, отношения матери и сыновей и т.д.). Участие других именитых кинорежиссеров (Гильермо дель Торо, Майкла Бэя и др.) в создании некоторых популярных видеоигр, возможно, не слишком заметно по объему причастности, но все же существенно сказывается на их художественном уровне. Таким образом, продолжающий оставаться высоким спрос пользователей на качественные компьютерные видеоигры, с одной стороны, и интерес кинорежиссеров к этому виду экранного творчества, с другой, дают основание ожидать новые примеры коллабораций представителей кинематографа и игровой индустрии, продвигающих развитие художественного языка обоих видов экранного искусства.

Список литературы

1. Дэвид Кейдж рассказывает о Сильном Дожде. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.gamespot.com/articles/david-cage-opens-up-about-heavy-rain/1100-6273573/ (дата обращения 02.02.2025).
2. Кейдж: для меня было кошмаром объяснить людям, что такое Heavy Rain. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://ixbt.games/news/keydzh-dlya-menya-bylo-koshmarom-obyasnit-lyudyam-chto-takoe-heavy-rain.html (дата обращения 01.02.2025)
3. Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 176 с.
4. Lieser W. Game Modification: Computer Games Become Art // Digital Art (Art Pocket). Potsdam: H.F. Ullmann, 2009. 296 p.
5. Wolf M.J.P. The video game explosion: a history from Pong to Playstation and beyond. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008. 400 p.

Токарев Артемий Феликсович

Значение звука и музыки композитора Акиры Ямаоки в видеоигре «Silent Hill»

Минск, Республика Беларусь.

Аннотация. *В статье рассматривается роль звука в видеоиграх как важного художественного элемента. Выявлены структурно-композиционные функции и жанрово-стилевые особенности музыки в формировании партитуры компьютерных игр. Определен стилистический спектр в серии популярных хоррор-игр «Silent Hill» известного японского композитора Акиры Ямаоки, деятельность которого в значительной мере изменила восприятие звукового дизайна в игровом видеопроцессе. Делается вывод о том, что Акира Ямаока создал оригинальный стиль в видеоиграх, используя разнообразные стилистические влияния – от рок-музыки и минимализма до японского песенного жанра «энка». Творчество Ямаоки стало новаторским и определило развитие мировой видеоигровой индустрии на многие годы вперед, обозначив основные приемы создания многослойной звуковой текстуры, среди которых жанровый контраст и стилевая эклектика, сочетание индустриальных шумов и генерированных звучаний, эмоционально-психологическое воздействие кластера и тишины в целях создания эффекта саспенса.*

Ключевые слова: *интерактивная музыка, хоррор-игра, функции музыки в видеоигре.*

Tokarev Artemy Feliksovich

THE ROLE OF SOUND AND MUSIC BY AKIRA YAMAOKA IN THE VIDEO GAME «SILENT HILL»

Minsk, Republic of Belarus.

Abstract. *This article explores the role of sound in video games as an important artistic element. It identifies the structural and compositional functions, as well as the genre and stylistic features of music in the formation of computer game scores. The stylistic range in the works of Japanese composer Akira Yamaoka for the popular horror game series «Silent Hill» is analyzed, emphasizing how his work significantly altered the perception of sound design in the gaming process. The article concludes that Akira Yamaoka created an original style in video games by incorporating diverse stylistic influences—ranging from rock music and minimalism to the Japanese singing genre «enka». Yamaoka's work was groundbreaking and influenced the global video game industry for many years, establishing key techniques for creating layered sound textures, such as genre contrasts and stylistic eclecticism, the combination of industrial noise and generated sounds, and the emotional-psychological impact of clusters and silence to create suspense.*

Keywords: *interactive music, horror game, functions of music in video games.*

Введение. Современные видеоигры постепенно признаются в качестве самостоятельной формы искусства. Интерактивность и развлекательный характер отличают их от традиционных искусств, однако многие игры демонстрируют художественный потенциал, позволяющий рассматривать их как уникальное сочетание искусства и технологий. Звук и музыка зачастую остаются в тени визуальных эффектов, однако повышенное внимание к данному явлению за последние тридцать лет способствовало новому пониманию роли звукового компонента в интерактивном пространстве.

Структура музыки для видеоигр отличается, в первую очередь, адаптивностью и нелинейностью: она не всегда представляет собой целостное произведение, а может состоять из отдельных музыкальных фрагментов, которые комбинируются в зависимости от игровой ситуации. Существует целая методология создания партитур для компьютерных игр. В целом роль музыки в компьютерных играх схожа с ролью киномузыки, а именно может задавать определенную атмосферу, вести игрока по сюжетной линии и информировать о происходящих событиях. Хотя есть и отличия: в кино звук «подстраивается» под монтаж, в то время как в играх критерий интерактивности не позволяет создать полную синхронизацию [2, с. 141].

Нынешние игры принято оценивать по визуальному компоненту, однако в жанре хоррора звук и музыка играют ключевую роль в создании атмосферы. Без аудиосопровождения такие игры теряют значительную часть своего воздействия. Например, в игре *«Silent Hill»* («Тихий холм») самое страшное – это слышать врага, а не видеть, что заставляет игроков удерживать внимание на игровом мире и интерпретировать страх по звуковому компоненту, вызывая напряжение. Композитор и звукорежиссер должны убедить игроков, что они существуют только в игре, иначе они рискуют разрушить эмоциональную связь с рецепиентом.

Литературных источников на тему звука в хоррор-игре крайне мало, например, книга «Silent Hill. Навстречу ужасу» Б. Перрона [1], «Технология взаимодействия игрового звука с игроком: концепции и разработки» М. Гримшоу [4], где звук и музыка рассматриваются в психологическом ракурсе, в целях появления страха и напряжения у игроков. Анализируются также различные функции звука и музыки как с технической (структура и дизайн), так и с эстетической (интерпретация звучаний игроками) точек зрения.

В отличие от большинства музыкальных композиций для видеоигр, музыка японского композитора, звукорежиссера, продюсера

Акиры Ямаоки (род. 1968) стала ярким отклонением от стандартных стилистических решений. Этот подход не только подчеркнул индивидуальность серии игр «Silent Hill» компании «Konami», но и стал частью философии создания самой игры. Для того чтобы понять, как Ямаока достиг такой уникальной звуковой палитры, важно изучить его музыкальные пристрастия и философию композиторского творчества.

В связи с вышесказанным целью данной статьи является определение функций звука в хоррор-играх на материале проекта «Silent Hill» с музыкой Акиры Ямаоки.

Основная часть. В процессе формирования своего новаторского стиля Акира Ямаока вдохновлялся разными источниками. Его главными вдохновителями стали такие композиторы, как Анджело Бадаламенти и Крейг Армстронг. Бадаламенти знаменит своими оригинальными работами с режиссером Дэвидом Линчем, принял участие в создании популярного саундтрека к сериалу «Твин Пикс». Композитор умело создает ощущение напряженности с помощью простой, но насыщенной и запоминающейся музыки. Ямаока перенял у него принцип минималистичного, лаконичного языка. Влияние Армстронга – мастера синтеза симфонической и электронной музыки, вдохновил японского композитора на мысль соединять акустические звучания с синтетическими [1, с. 177–187].

Важно отметить, что композитор вдохновлялся и эстрадными исполнителями. Такова итальянская прогрессив-рок-группа «Goblin», чья музыка к культовому фильму ужасов «Суспирия» режиссера Дарио Ардженто стала для композитора настоящим открытием. Захватывающий и психоделический саундтрек «Суспирии», насыщенный диссонирующими аккордами, необычными тембрами и напряженной ритмикой, стал своеобразным фундаментом, на котором Ямаока строил свою музыку для «Silent Hill». Также не стоит недооценивать влияние европейской синтезаторной музыки 1980-х годов, таких групп, как «Depeche Mode», «Ultravox» и «Visage». Именно эта музыка, с ее экспериментальными звучаниями и использованием синтезаторов, привлекла Ямаоку. Это вдохновение «синтезаторной музыкой 80-х» нашло отражение в более мягких и меланхоличных моментах музыки «Silent Hill», где синтезаторный звук создает атмосферу отчаяния и надежды, выступая контрапунктом к более жестким и агрессивным индастриал-звукам. Интеграция этих элементов в жанре хоррора позволила Ямаоке добавить многослойность в музыкальную текстуру. Творчество Трента Резнора и его группы «Nine Inch Nails» с агрессивным, «индустриальным» звуком также стало источником в создании атмосферы «Silent Hill».

Надо отметить, что эстетика индастриал-музыки опирается на постулаты известного манифеста Луиджи Руссоло «Искусство шумов» (1913), где шум и механические звуки трактуются как музыкальные элементы. Для Ямаоки это стало стимулом и инструментом для создания ощущений разрушения, деградации и упадка, что идеально соответствовало ситуации перехода героя в «другой мир» в «Silent Hill»: механические скрипы, аритмичные удары и «ржавые» шумы активно строят атмосферу города-призрака. Эти звуки, как и сама игра, не следуют законам музыкальной гармонии, что делает их еще более зловещими и неестественными, подчеркивая ужасающую странность игрового мира. Однако музыка Ямаоки не ограничивалась только агрессивными индустриальными шумами. Композитор стремился создать звуковую ткань, в которой соединялись противоположные элементы: индустриальные звуки с мягкими, эмбиентного типа мелодиями и трип-хоп-ритмами. Этот подход позволил генерировать музыку, которая одновременно была жесткой и нежной, трагической и вселяющей надежду. Вместо ограниченной функции «испугать» игрока музыка «Silent Hill» заставляет его переживать широкий эмоциональный спектр. Такое единство противоположностей и помогло выстроить уникальный и незабываемый звуковой ландшафт.

Относительно собственно музыки Акиры Ямаоки в игре следует сказать, что она представляет собой достаточно сложные структуры – как законченные эпизоды, привязанные к определенным игровым сценам, так и мелодические фрагменты, создающие эмоциональный фон атмосферы действия. Создавая саундтрек, композитор столкнулся с непростой задачей: ему нужно было сочинить музыку, которая не изобилует перенасыщением и одновременно вызывает чувство страха. Композитор решил эту задачу с помощью музыки, лишенной четкой метроритмической структуры и тонального центра. Он использовал диссонирующие мотивы и остинатные ритмы, дополняя их басовым гулом-фоном, который плавно появлялся и исчезал. Это позволило создать насыщенную звуковую атмосферу для любого момента игры. Такая музыкальная непредсказуемость соотносится с интерактивным характером игры и «способна генерировать целый калейдоскоп музыкальных вариантов развития, когда игроку предстоит выбор: сражаться или бежать» [3, с. 139–140].

Одним из ярких примеров завершенной композиции, тесно связанной с конкретной сценой в игре, является вступительный эпизод с мелодией «White Noise». Эта композиция предвосхищает всю атмосферу последующего действия: здесь слышны ритмические удары,

напоминающие биение сердца, что сразу же создает состояние нарастающего напряжения. Автор использует семпл[1] «Daybreak» из библиотеки «DR2» как основной мотив композиции «White Noise». Отметим, что семплирование – важный элемент в творчестве Ямаоки, позволяющий ему использовать уже существующие звуковые фрагменты и преобразовывать их в оригинальные музыкальные композиции, что еще раз подтверждает важность звукового дизайна в контексте видеоигровой музыки. В данном случае указанный семпл содержит в себе нестандартные гармонические структуры, а именно минорный нонаккорд, звучание которого вызывает у слушателя чувство эмоциональной тревоги.

Композиция «Null Moon» выполняет нарративную функцию, глубоко интегрируясь в общее повествование, а именно включается тогда, когда герою игры является иллюзорная женщина. Музыка начинается с медленных, арпеджированных аккордов у фортепиано. Затем использование аккордов-гроздьев добавляет в эмоциональную атмосферу «отчаянные» ноты. Одним из ключевых элементов композиции «Null Moon» является использование элементов стилистики трип-хопа, характерного «завывания» струнных инструментов в замедленном темпе, общего депрессивного состояния, что создает ощущение застывшего времени и внутреннего одиночества героя.

Актуальным композиционным приемом является создание звукового каркаса, поддерживающего напряжение. Музыкальные фигуры-паттерны обеспечивают необходимый ритм, но не являются монотонными: к ним постепенно добавляются новые тембры и мелодические линии, что позволяет игре не терять эмоционально-звуковую динамику на протяжении всего игрового процесса. Именно эти элементы создают эффект «саспенса», усиливая впечатления игрока.

Другая важная для музыкальной партитуры игры композиция «Mansion Horrors» представляет собой действие принципов атональности и минимализма, ее основной особенностью является отказ от традиционной мелодической линии, гармонической структуры и включение необычных звуков – таких, как падение металла, скрежет и удары по резонирующим поверхностям. Эти индустриальные звуки усиливают атмосферу хаоса и неустойчивости. Вместо аккордов и мелодий используются диссонансные кластеры и случайные одиночные интервалы. Здесь нет устойчивого метра, который бы задавал структуру музыкальной фразы. Вместо этого используются фрагмен-

[1] Семпл – небольшой продолжительности оцифрованный звуковой фрагмент.

тированные и случайные ударные звуки. Отказ от тонального центра делает композицию «подвешенной», создавая эффект безопорного звукового пространства. В результате создается своеобразная шумомузыкальная партитура, с помощью которой композитор достигает желаемого психоакустического эффекта: «в зависимости от происходящей интерактивности на нее наслаивается все больше индустриальных звуков» [5, с. 149].

Третья музыкальная композиция «Theme of Laura» в стилевом отношении является ярким синтезом полярных артефактов – жесткого индустриального звучания, западной рок-баллады и японского жанра «энка». Особенность музыки заключается именно в органичном сочетании элементов западной рок-музыки и восточной музыкальной эстетики. Энка –жанр японской песни, базирующийся на традиционном фольклоре и отличающийся характерной вибрацией голоса. Вдохновляясь этим жанром, который известен своими эмоционально насыщенными и мелодраматическими интонациями, композитор создает композицию, способную передать скрытую тоску и одиночество. Это становится важным эмоционально-психологическим элементом игры, где элементы «энки» связаны с сильными переживаниями трагического свойства. Создается ощущение, будто музыка уже не принадлежит конкретному игровому миру «Silent Hill», а выходит за его пределы.

Важным драматургическим элементом в игре «Silent Hill» выступает тишина. Одной из основных структурных особенностей партитуры является использование звука и тишины как двух противоположных, но взаимодополняющих элементов. Рельеф звуковой драматургии напоминает «качели», где моменты тишины служат контрапунктом для нарастающего напряжения, которое затем перерастает в психоделический ужас. Эта чередующаяся динамика – от почти полной тишины до громких и тревожных звуковых всплесков – усиливает эффект саспенса и позволяет игроку глубже погрузиться в атмосферу действия. Сознательное управление эффектом тишины позволяет выбивать игрока из зоны комфорта и заставляет его продвигаться вперед по сюжетной линии до очередного «безопасного места». Использование тишины как контраста к предыдущему и последующему звуковым компонентам помогает избежать привыкания игрока к постоянному воздействию громких и пугающих звуков. Композитор, понимая это, создает запоминающуюся сцену, где главный герой вставляет руку в отверстие в стене при полном звуковом «вакууме». При этом игрок не знает, что скрывается по ту сторону, а отсутствие звука воспринимается гораздо более пугающим, чем громкий шум. Этот прием

перекликается с техникой саспенса, использованной в фильмах режиссера Альфреда Хичкока, где зрителю предоставляется момент ожидания, а страх возникает не от того, что он видит или слышит, а от того, что остается неизвестным.

Один из важных аспектов использования звука в «Silent Hill» – это его способность усиливать визуальное восприятие игры. Звук в этой игре активно взаимодействует с игроком, заставляя его чувствовать угрозу даже там, где она не всегда явно видна. Например, «белый шум» из карманного радиоприемника, когда поблизости появляются монстры, становится своего рода предвестием ужаса. Вместо показа врагов или опасности на экране используется прием звуковых предупреждений для усиления предощущения угрозы. Такие звуковые маркеры меняют восприятие игры: игрок не может полагаться только на визуальные сигналы, он должен постоянно прислушиваться к окружающему звуковому миру, чтобы понять, где находится опасность.

Общая шумовая палитра игры пронизана своеобразным «холодным» звучанием, для чего используются «металлические» оттенки, диссонансы, скрипы, которые воздействуют на подсознание игрока, вызывая чувство беспокойства. Как отмечал композитор (он же звукорежиссер), он стремился создавать звуки, которые «проникают под кожу» и провоцируют у игрока физическое раздражение.

Речь в видеоигре включена в диегетической (внутрикадровой) и недиегетической (закадровой) формах. Первая представлена условно- вербальными звуками (крики, стоны, шепот), а также голосами монстров, состоящими из искаженной человеческой речи с примесью механических звуковых консистенций; вторая – закадровым голосом как средства повествования и передачи внутренних мыслей главного героя. Смешение акустических и синтезированных текстур и создание ранее несуществующих тембров добавляет ощущение тревоги от непонимания реципиентом природы происхождения звука.

Заключение. Вдохновленная успехом серии видеоигры «Resident Evil» («Обитель зла»), компания «Konami» в конце 1990-х годов решила создать свою игру в жанре хоррор «Silent Hill», но с фокусом на создание совершенно нового подхода к этому жанру. Именно функциональное переосмысление звука и жанрово-стилевого облика музыкальной партитуры стали средствами существенного преобразования мирового игрового опыта. Акира Ямаока был не только композитором, но и звукорежиссером, что давало ему полный контроль над звуковым компонентом в игре, возможность создавать звуковые ландшафты вселенной игры, выводя целую серию игры на новый авторский уро-

вень. Имея также дизайнерское образование, Ямаока понял, что дизайн и музыка могут прекрасно сосуществовать.

Саундтрек к «Silent Hill» можно назвать знаковым для видеоигр, особенно для хоррор-игр. Работа Ямаоки стала новаторской и определила развитие этого жанра на многие годы вперед. Главные принципы музыки Акиры Ямаоки – это использование жанрово-стилевого контраста в музыке, от элементов музыки-индастриал, трип-хопа, рок-баллады до японской песни этнического происхождения в жанре «энка». Эклектика музыкальных жанров и стилей создает оригинальную палитру, которая подчеркивает уникальную атмосферу игры. Соединение музыки с акустическими и синтезированными шумовыми компонентами (урбанистические шумы, скрежет металла, скрипы) создает многослойную звуковую текстуру. При этом тишина также становится важным драматургическим элементом, который усиливает эффект саспенса. Доминирующими композиционно-драматургическими функциями звуковых компонентов в контексте видеоигры-хоррор являются нарративно-повествовательная, связанная с постепенным раскрытием сюжетного действия; фоновая для передачи эмоционально-психологической атмосферы игры; концептуальная, отсылающая не только к конкретному игровому контексту, но и к отражению универсальных чувств одиночества, отчаяния, саморефлексии.

Влияние Акиры Ямаоки как композитора и саунд-дизайнера впоследствии обнаруживается в широко известных видеоиграх «The Evil Within», «SOMA», «Layers of Fear», эмоционально-звуковой спектр которых балансирует между полярными составляющими – медитативной музыкой и диссонантным звучанием, агрессивным шумом и абсолютной тишиной.

Список литературы

1. Перрон Б. Silent Hill. Навстречу ужасу. Игры и теория страха / [пер. с англ. М.В. Бочарова]. – М.: Эксмо, 2024. 288 с.
2. Collins K. Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design. – The MIT Press, 2008. 216 p.
3. Donnelly K.J., Gibbons W., Lerner N. Music in video games: studying play. – Routledge, 2014. 232 p.
4. Grimshaw M. Game sound technology and player interaction: concepts and developments. – Information Science Reference, 2010. 481 p.
5. Kapralos B., Tessler H., Collins K. The oxford handbook of interactive audio. – Oxford University Press, 2017. 628 p.
6. Perron B. The video game explosion: A history from PONG to PlayStation and beyond. 2008. P.127–133 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://scholar.google.co.uk/citations?user=2ZMzSosAAAAJ&hl=th (дата обращения: 05.03.2025).

Стежко Наталья Григорьевна

Технологические прорывы в анимации: «Беловежская пуща» как первый полнометражный анимационный фильм, созданный с применением ИИ

Минск, Республика Беларусь.

Аннотация. *Анимационный фильм «Беловежская пуща», выпущенный в 2024 году студией «Arteki Studio», представляет собой значимый шаг в развитии анимационного искусства, в частности, благодаря интеграции технологий Искусственного Интеллекта (ИИ) в процесс создания. Это первый полнометражный анимационный фильм в мире, в котором ИИ был использован для оптимизации производственных процессов, что позволило сократить время разработки до 2,5 месяцев. Сюжетная линия, сосредоточенная на приключениях детей в Беловежской пуще, не всегда удачно передает сложные экологические и культурные аспекты, что может снизить эмоциональную связь с аудиторией. Использование ИИ в анимации подчеркивает важность баланса между технологическими инновациями и традиционным художественным выражением. Технологии могут значительно улучшить визуальные эффекты и ускорить производственные процессы, однако человеческое творчество и критическое мышление остаются неотъемлемыми для создания произведений искусства, способных глубоко резонировать с зрителями. «Беловежская пуща» служит примером того, как современные технологии могут быть интегрированы в искусство, но также напоминает о необходимости сохранения художественной целостности и смысловой глубины в анимации.*

Ключевые слова: *искусственный интеллект в анимации, современные технологии в кино, кинодраматургия, «Arteki Studio», сценарий.*

Stsiazhko Natalia Grigorievna

TECHNOLOGICAL BREAKTHROUGHS IN ANIMATION: BELOVEZHSKAYA PUSHCHA AS THE FIRST FULL-LENGTH ANIMATED FILM CREATED USING AI

Minsk, Republic of Belarus.

Abstract. *The animated film Belovezhskaya Pushcha, released in 2024 by 'Arteki Studio', represents a significant step in the development of animation art, particularly through the integration of Artificial Intelligence (AI) technologies into the creation process. This is the first full-length animated film in the world in which AI was used to optimize production processes, which reduced the development time to two and a half months. The storyline, which focuses on the adventures of children in Belovezhskaya Pushcha, does not always successfully convey complex environmental and cultural aspects, which can reduce emotional connection with the audience. The use of AI in animation highlights the importance of a balance between technological innovation and traditional artistic expression. Technology can significantly*

improve visual effects and speed up production processes, however human creativity and critical thinking remain essential to creating works of art that can deeply resonate with audiences. Belovezhskaya Pushcha serves as an example of how modern technologies can be integrated into art, while reminding of the need to preserve artistic integrity and semantic depth in animation.

Keywords: *artificial intelligence in animation, modern technologies in cinema, dramaturgy in cinema, 'Arteki Studio', screenplay.*

Анимационный фильм «Беловежская пуща» (сц. Д. Бирюк, реж. С. Кадров, производство "Arteki Studio", Республика Беларусь), премьера которого состоялась 26 декабря 2024 года, стал первым в мире полнометражным анимационным фильмом, созданным с активным использованием технологий Искусственного Интеллекта (ИИ). Это событие имеет огромное значение как для мировой анимационной индустрии, так и для культурного наследия, поскольку фильм не только представляет собой художественное произведение, но и открывает новые горизонты в применении технологий в искусстве. По мнению Н. Яровой «анимация, как вид визуального искусства, опирающийся на синтез творческой и технологической составляющих, крайне подвержена влиянию новых технологий» [1, с. 148].

Использование ИИ в процессе создания фильма позволило значительно оптимизировать производственные процессы. Студия «Arteki Studio» применила современные алгоритмы для автоматизации раскадровки и анимации, что сократило время производства всего лишь до 2,5 месяцев. Это достижение подчеркивает, как технологии могут ускорить творческий процесс, позволяя аниматорам сосредоточиться на более важных аспектах художественного выражения. Однако, несмотря на все преимущества, использование ИИ также вызвало споры. Например, некоторые сцены, созданные с помощью ИИ, выглядят неуместно и нарушают общий стиль фильма. Это поднимает важные вопросы о том, как сохранить художественную целостность при использовании новых технологий.

Сюжет фильма рассказывает о двух детях — Диме и Алесе, которые исследуют загадочную Беловежскую пущу. Этот лес, известный своим богатым биоразнообразием и историческим значением, служит фоном для их приключений. Дима, который приехал с родителями из Минска, так как его папа получил там работу, сталкивается с новыми впечатлениями, а у Алеси есть друг — зубренок по кличке Бублик. Алеся мечтает найти волшебное дерево в Беловежской пуще, которое исполняет заветные желания, поскольку ее отец болен. Она надеется на его выздоровление. Кроме того, дети сталкиваются с браконьерами, угрожающими заповедному лесу, уничтожая ценные

породы деревьев. История имеет добрый характер и основана на местном материале, что придает ей значимость. Фильм ориентирован на семейный просмотр, так как интересные мотивы будут актуальны как для взрослых, так и для детей, поскольку темы дружбы, ценности природы и семейных отношений пронизывают весь фильм, создавая глубокую эмоциональную связь с зрителем, «в основе детских мультфильмов должны лежать гуманистические ценности, подкрепляющие авторитет родителей и семьи как таковой» [2, 159].

В фильме великолепно представлены кадры природы: тщательно проработаны каждый цветок, каждое дерево, снежный лес, белочки, бабочки, рассветы и закаты, а также Каменецкая вежа. Визуальный ряд выглядит очень привлекательно и эмоционально. Персонажи обладают выразительной мимикой — большие головы усиливают эмоциональную связь с аудиторией, делая их более доступными для маленьких зрителей.

Тем не менее, сюжетная линия не до конца проработана. Неясно, какую цель преследовали авторы фильма. Например, можно выделить несколько потенциальных направлений: 1) показать легенды и мифы Беларуси; 2) рассказать о дружбе; 3) осветить взаимоотношения между людьми и животными, и как они переплетаются. Все эти темы присутствуют в фильме, но не раскрыты полностью. В частности, упоминается, что мать — ветеринар по образованию, у нее была своя фирма, однако она разорилась из-за недостатка знаний. В результате женщина пытается реализоваться через своего сына, стремясь обеспечить ему образование во всех областях, чтобы он стал успешным и богатым. Однако мнение ребенка не учитывается. Мать определяет множество онлайн-занятий для Димы, оправдывая это желанием обеспечить ему хорошее образование, хотя это может быть проявлением ее собственных комплексов. Данная сюжетная линия остается незавершенной. Если, в результате множества кружков, Дима и его мать осознают, что у мальчика есть к чему-то талант и ему это нравится, тогда фильм может стать историей о развитии, принятии себя и о том, как принимать окружающий мир.

Фильм содержит много посылов, они не все доведены до конца и не раскрыты. Следовало бы сосредоточиться на одной основной теме. Например, если жанр определен как приключение, в котором дети объединяются в борьбе против браконьеров, эту линию следовало бы развивать, показывая, как они спасают друг друга и выходят на след преступников.

Стилистически фильм также неравномерный. Некоторые анимационные эпизоды поражают своей красотой, однако в одной из сцен присутствует комиксовая стилистика, когда на детей нападает

стая волков. Это резко контрастирует с общим визуальным стилем и нарушает целостность повествования. По логике событий, волков должен был победить Бублик, а не Дима. Драматургически история выглядит невнятно и не выстроена до конца.

Тем не менее, фильм имеет свои достоинства: проработаны детали, присутствуют великолепные песни, хороший звук и исполнение. Его можно даже назвать мюзиклом, однако драматургия должна быть сосредоточена вокруг более ценной идеи с точки зрения авторов. Например, если основная линия связана с больным отцом, герои могут искать волшебное дерево, чтобы его исцелить, и на своем пути сталкиваться с различными препятствиями. Если речь идет о дружбе между городским мальчиком и деревенской девочкой, о принятии себя, первой детской любви и психологическом становлении, что сегодня крайне актуально для зрителей, все действия фильма должны разворачиваться вокруг этой истории. Все сцены должны поддерживать основное действие. Если они не работают на главную идею, их следует исключить. В фильме много красивых сцен, но их удаление не повлияет на сюжет, что свидетельствует о недостаточной проработке сценария. Каждое слово должно быть четким, каждая фраза должна нести смысловую нагрузку, все должно быть логично и последовательно. ИИ способен генерировать оригинальные анимационные сцены и персонажей на основе заданных параметров. Это открывает новые горизонты для креативности и позволяет создавать уникальные произведения.

К сожалению, в «Беловежской пуще» есть сюжетные линии, которые начинают развиваться, затем останавливаются и не завершаются. Многое остается неразрешенным. Фильм оставляет приятное впечатление от визуального ряда, однако в современном мире этого недостаточно для достижения успеха. Мы осознаем, что такое ИИ и как он может генерировать изображения. Важным является четкое формулирование запроса и предоставление референса. Однако это приводит лишь к созданию отдельных фрагментов, которые могут не вписываться в единую мозаику.

Для создания художественного образа необходимо наличие качественной истории, продуманного сценария и понимания законов драматургии. Почему так произошло? Авторы заявили, что начали производство на основе песни «Беловежская пуща» (муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравого) [3]. Затем были созданы отдельные фрагменты. В итоге, о чем фильм? О «Беловежской пуще». Но какая основная цель фильма, его посыл — остаются вопросы. Многочисленные сюжетные линии создают анимационный винегрет, тогда как хотелось бы увидеть четко выстроенную историю. Нельзя не согла-

ситься с великим британским кинорежиссером А. Хичкоком, который на вопрос в чем успех ваших фильмов, ответил «чтобы сделать великий фильм, необходимы три вещи — сценарий, сценарий и еще раз сценарий»,

Следует отметить, что ИИ может помочь в технических аспектах, но без четкой идеи и замысла он не способен создать полноценное произведение. Идеи, не проработанные человеком, в данном случае автором сценария, остаются неразвитыми, что вызывает у зрителя много вопросов. Не способен и ChatGPT полностью написать оригинальный интересный сценарий, поскольку все его предложения вторичны. В данном фильме ChatGPT, как сказал в личном интервью режиссер С. Кадров, использовался не более чем на 5%.

Искусственный интеллект позволяет автоматизировать рутинные задачи в анимации, такие как создание фонов, анимация персонажей и обработка визуальных эффектов. Это значительно ускоряет процесс производства и снижает затраты. В настоящее время ИИ играет ключевую роль в трансформации анимационной индустрии, предлагая новые возможности для творчества и оптимизации процессов. Будущее анимации будет зависеть от того, как будет развиваться и интегрироваться ИИ в этот процесс. Однако, без участия человека ИИ не может считаться искусством; это просто средство, позволяющее людям экономить время и реализовывать свои замыслы. Без концепций и идей человека ИИ не создаст ничего значимого. Даже если он создаст что-то, это будет весьма условным результатом, поскольку зритель не сможет сопереживать персонажам.

В процессе создания анимационного фильма «Беловежская пуща» ИИ выступает в качестве инструмента, заменяющего традиционные методы анимации. Постпродакшн или монтажно-тонировочный период осуществлялся по классической схеме: монтаж выполнялся вручную, музыканты создавали музыкальные композиции, а актеры осуществляли озвучивание. В настоящее время ИИ демонстрирует высокую эффективность в области обработки звука, обладая способностью воспроизводить разнообразные звуковые текстуры и имитировать оркестровое звучание с объемной акустикой, однако в процессе создания анимации авторы использовали не камеру или ручное искусство художника, а возможности ИИ.

На основании вышеизложенного, можно сделать вывод, что анимационный фильм «Беловежская пуща» представляет собой значимый технологический прорыв в области анимации, являясь первым в мире полнометражным анимационным фильмом, в котором активно использованы технологии ИИ. Этот фильм не только демонстрирует возможности ИИ в оптимизации производственных процессов,

таких как автоматизация раскадровки и анимации, но и поднимает важные вопросы о сохранении художественной целостности и глубины повествования. Несмотря на визуальные достижения и эмоциональную составляющую, фильм страдает от недостаточной проработки сюжетных линий и неясности основных тем. Использование ИИ в создании анимации может ускорить процесс и снизить затраты, однако без четкого сценария и концепции результаты могут оказаться фрагментарными и невыразительными.

Таким образом, успех «Беловежской пущи» подчеркивает необходимость гармоничного сочетания технологий и человеческого творчества. Для достижения истинного художественного выражения требуется не только применение ИИ, но и глубокое понимание драматургии и сценарного мастерства. В будущем анимационная индустрия будет зависеть от того, как будут интегрированы технологии ИИ в творческие процессы, при этом важно сохранять роль человека как основного создателя и носителя идеи.

Список литературы

1. Яровая Н.Ю. Анимация в цифровой среде // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. No 1 (59). С. 145-157.
2. Немова О. А., Бурухина А. Ф. Мультипликационные фильмы как средство формирования семейных духовно-нравственных ценностей / Н. Г. Стежко // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер.18 Социология и политология. - 2014. - №1. - С.152-172.
3. «Беловежская Пуща»: первый мультфильм, созданный ИИ, презентовали в Минске. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://kudapoiti.by/news/belovezhskaya-pushha-pervyj-multfilm-sozdannyj-nejrosetyami-prezentovali-v-minske (дата обращения: 21.02.2025).

Малярова Анастасия Владиславовна

Музыка Дзё Хисаиси к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров»: особенности лейтмотивной драматургии

Нижний Новгород, Россия.

Аннотация. *Анализируя музыку Дзе Хисаиси к анимационному фильму Хаяо Миядзаки «Навсикая из Долины ветров», автор работы обнаруживает темы лейтмотивного значения, которые, трансформируясь, выстраиваются в единую систему, организованную в соответствии с традициями оперной драматургии. Специальное целостное изучение партитуры «Навсикаи» до сих пор не предпринималось. Не существует на данный момент и полного анализа лейтмотивной системы фильма, чем и обусловлена научная новизна работы.*

Ключевые слова: *Дзе Хисаиси, Хаяо Миядзаки, Навсикая из Долины ветров, лейтмотивная драматургия, лейтмотивная система, музыка в анимации, киномузыка.*

Maliarova Anastasia Vladislavovna

MUSIC BY JOE HISAISHI FOR HAYAO MIYAZAKI'S ANIMATED FILM «NAUSICAÄ OF THE VALLEY OF THE WIND»: FEATURES OF LEITMOTIF DRAMATURGY

Nizhny Novgorod, Russia.

Abstract. *Analyzing the music of Joe Hisaishi for Hayao Miyazaki's animated film "Nausicaa of the Valley of the Wind", the author of the work discovers themes of leitmotif significance, which transforming are built into a single system, organized in accordance with the traditions of operatic dramaturgy. A special holistic study of the score of "Nausicaa" has not yet been undertaken. There is currently no complete analysis of the leitmotif system of the film what determines the scientific novelty of the work.*

Keywords: *Joe Hisaishi, Hayao Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, leitmotif dramaturgy, leitmotif system, music in animation, film music..*

Дзё Хисаиси (Joe Hisaishi, 藤澤 守, род. 1950)[1] – пианист, дирижер и один из самых востребованных современных японских композиторов. В его творческом портфолио – многочисленные произведения фортепианной, симфонической и камерной музыки [5].

Центральное место в творчестве Хисаиси занимает киномузыка. Особенно выделяются его работы к анимационным фильмам режис-

1 Настоящее имя композитора – Мамору Фудзисава. На русском языке имя композитора иногда транскрибируется с английского как «Джо Хисаиси» или «Джо Хисаиши».

сера Хаяо Миядзаки, без которых невозможно представить современное искусство Японии.

«Навсикая из Долины ветров» (1984) – первая совместная работа режиссера и композитора. Она стала настолько удачной, что в результате сложился крепкий и многолетний творческий тандем: с этого момента и до сегодняшнего дня музыку ко всем мультфильмам Миядзаки пишет Дзе Хисаиси.

Краткое содержание анимационного фильма «Навсикая из Долины ветров»

Действие фильма происходит в мире, пережившем экологическую катастрофу. Недалеко от Долины ветров, где живут герои фильма, находится ядовитый лес Фукая. Его растения выделяют ядовитые споры. В лесу живут насекомые-мутанты. Среди них – гигантские ому, нападающие на каждого, кто хочет навредить лесу. Главная героиня – принцесса Навсикая – любит природу и насекомых. В отличие от других жителей долины, она не боится ядовитого леса, а изучает его.

Неожиданно на Долину Ветров нападают тольмекийцы. Их цель – сжечь ядовитый лес, но Навсикая стремится помешать им.

В финале фильма Навсикая жертвует собой для спасения своего народа от стаи разъяренных ому, но насекомые возвращают ее к жизни. Так исполняется древнее пророчество о человеке, которому будет суждено примирить людей и природу.

Как видно из краткого изложения сюжета, «Навсикая из Долины ветров» посвящена проблемам человека и природы, в ней поднимаются вопросы экологии, человеческой агрессии и войн.

Опираясь на позиции, выдвинутые в докторской диссертации Т.Ф. Шак, за основу анализа мы берем «аудиовизуальный, а не нотный вариант текста, поскольку изначальная нотная партитура, написанная кинокомпозитором, звуковая дорожка к фильму, записанная в студии звукозаписи, и музыка, непосредственно звучащая в фильме, как правило, разнятся между собой» [4, с. 14].

Музыка Хисаиси предвосхищает дальнейшее развитие сюжета мультфильма, дает к нему неожиданные ассоциации и воплощает подтекст. В этом композитору помогает развитая лейтмотивная драматургия в сочетании с использованием обновляемого музыкального материала. В партитуре фильма мы обнаружили ряд сквозных тем[1],

1 В распоряжении автора работы было несколько версий музыки к «Навсикае из Долины ветров»: нотные фрагменты клавира, полная партитура симфонической поэмы «Nausicaa», а также видеозапись фильма (https://disk.yandex.ru/i/jpELtNaN96eC4g).

многие из которых порождают производные темы, также имеющие сквозную жизнь[1]. Таким образом, киномузыка Хисаиси опирается на принципы традиционной оперной драматургии.

Лейтмотивный материал из «Навсикаи» демонстрирует основные признаки лейтмотивной системы[2]. Первый из них состоит в том, что все лейтмотивы, встречающиеся в музыкальном полотне, можно поделить на группы тем, имеющих «интонационные связи между близкими в смысловом отношении компонентами и интонационные различия между далекими» [3, с.56].

Второй принцип определяется тем, что «элементы системы взаимодействуют между собой, порой трансформируясь и деформируясь» [3, с.56].

Анализируя развитие музыкальных тем в фильме, мы будем опираться на обоснованную Т.Ф. Шак методику анализа медиатекста [4, с. 13-14], учитывающую и визуальный, и аудиоряд в их единстве.

В «Навсикае из Долины ветров» показывается постапокалиптический мир, переживший экологическую катастрофу. Центральная оппозиция в содержании фильма – это противостояние естественного и противоестественного, гармонии с природой и борьбы с ней, прошлого и будущего, жизни и смерти. В соответствии с этой оппозицией можно выделить два интонационно-тематических полюса, к которым в большей или меньшей степени тяготеет весь музыкальный материал (Схема 1. Стрелка красного цвета на схеме означает все бóльшую поляризацию *темы войны* в процессе ее развития; оранжевым цветом выделены те темы, которые больше тяготеют к противоположному полюсу, чем другие, но при этом они все равно принадлежат данному полюсу)[3].

Полюс «противоестественного мира» представлен *темой ядовитого леса Фукая* и группой *тем насекомых*, порожденных отравленной природой. Также к нему тяготеют *тема войны* и *группа тем ому* (см. Схему 1).

Характерными признаками тем ***противоестественного мира*** (нотные примеры 1, 2, 3, 4) являются:

1) тембры электронных инструментов;

2) стилистическая опора на музыку XX века;

---

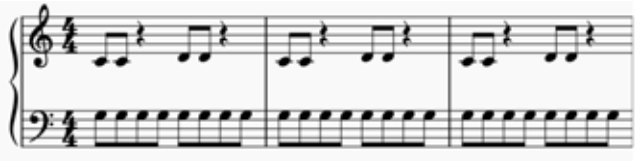
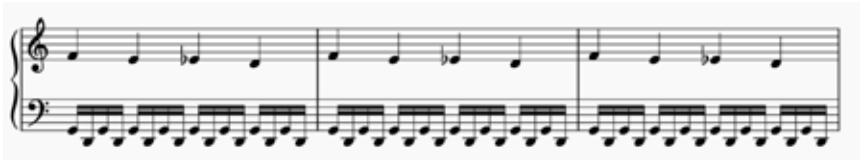
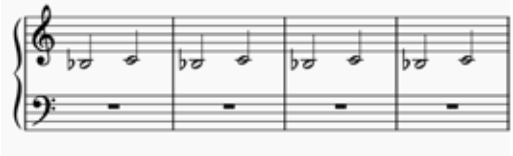
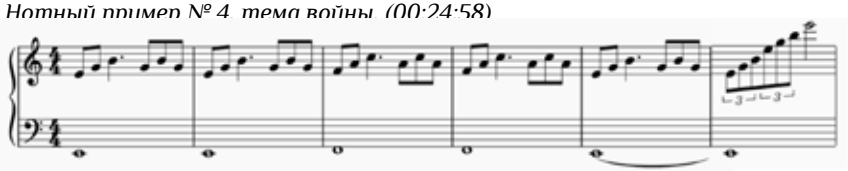
1 Некоторые лейтмотивы «Навсикаи» выделены в статье Титовой Т.М. [1, с. 12-15], но задача полного анализа лейтмотивной системы фильма в ней не ставится.

2 Они выделены, в частности, в следующих источниках:[2],[3].

3 В схеме и далее все названия тем принадлежат автору работы.

Схема 1. Два интонационно-тематических полюса в музыке к «Навсикае»

3) преобладание разнообразной, зачастую активной ритмики над мелодизмом, выделение нескольких самостоятельных фактурных пластов, минималистский прием «бесконечного» повторения простейших паттернов.

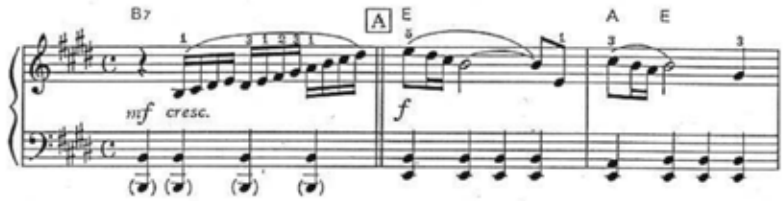
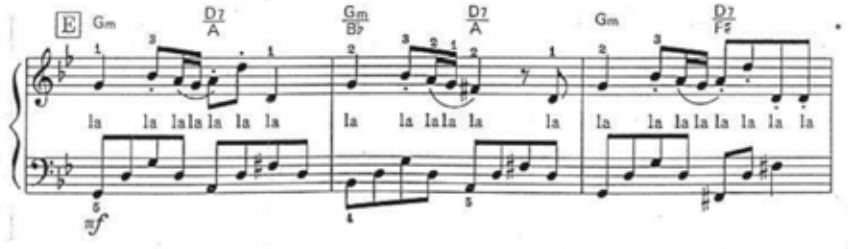
Нотный пример № 1, ***тема ядовитого леса Фукая****, (00:29:16)*

Нотный пример № 2, ***тема разъяренного ому****, (00:09:52)*

Нотный пример № 3, ***тема спокойного ому****, (00:28:00)*

Нотный пример № 4, тема войны, (00:24:58)

Лейтмотивный материал, тяготеющий к ***полюсу «естественного мира»***, представлен группой *тем Навсикаи*, в которую входят *тема судьбы Навсикаи*, *тема детства Навсикаи* и *тема полета Навсикаи* (см. нот прим. №5-7). Трансформируясь, *тема полета Навсикаи* приобретает значение *темы Долины ветров*. Также к естественному полюсу тяготеет *тема марша* (см. Схему 1).

Все обозначенные темы объединяются характерными признаками:

1) акустические тембры (струнные, фортепиано, деревянные духовые);

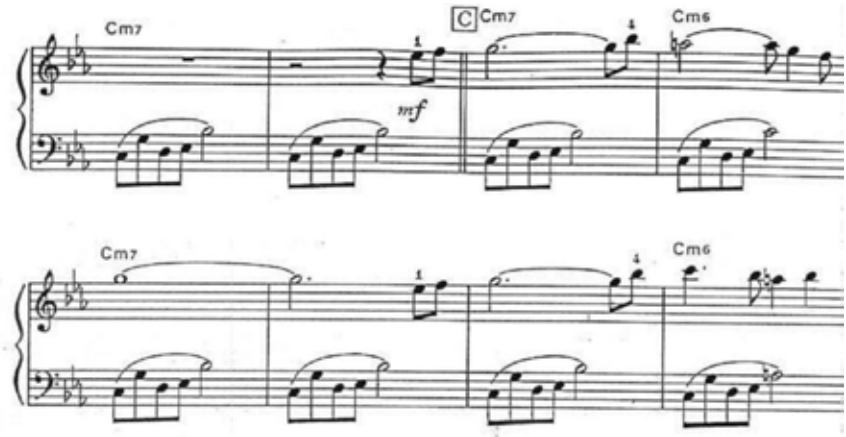
2) стилистическая опора на музыку XVIII-XIX веков

3) лирический характер, протяженность тем, развитый мелодизм, ясная гомофонная фактура.

*Нотный пример № 5, **тема полета**, (00:15:12)*

*Нотный пример № 6, **тема детства Навсикаи**, (00:56:05)*

Лейтмотивы, тяготеющие к ***полюсу естественного мира***, так же, как и лейтмотивы противоположного полюса, претерпевают транс-

формации, отражающие изменение ситуации фильма. Рассмотрим это на примере *темы судьбы Навсикаи*.

Изначально тема *судьбы Навсикаи* звучит у фортепиано в сопровождении симфонического оркестра. Она впервые встречается на 00:01:47 минуте анимационного фильма (см. нот. прим. №7).

Нотный пример № 7, ***тема судьбы Навсикаи****, (00:01:47)*

Тема отличается элегичной напевностью, прозрачностью звучания и диатонической простотой. Обращает на себя внимание развитая мелодика широкого дыхания и красочная гармония: тоника дана в виде септаккорда, а ладовая основа – дорийский минор.

Позже (00:20:19) *тема судьбы Навсикаи* значительно изменяется. Мелодия сопровождает речь и звучит у солирующего струнно-щипкового инструмента, напоминающего по тембру японский сямисэн (к сожалению, партитура этого фрагмента нам недоступна). Такая трансформация темы связана с происходящим в кадре: слепая бабушка сообщает Навсикае и ее учителю Юпе пророчество о приходе мессии, который «примирит людей с землей». Сама бабушка думает, что этот человек – учитель Юпа, но музыка объясняет нам иное: ожидаемый всеми мессия – принцесса Навсикая. Музыка предвосхищает события, она языком лейтмотивов подготавливает нас к тому, что станет очевидным только спустя час – в финале мультфильма.

Музыкальной кульминацией, которая совпадает с кульминацией всего фильма, становится тема, которая, строго говоря, не является лейтмотивом, но имеет яркое символическое значение. Это единственный во всей партитуре момент, где используется музыкальный

материал другого автора. Хисаиси цитирует здесь тему знаменитой Сарабанды Генделя из клавирной сюиты d-moll (01:51:26), обрамляя ее двумя темами Навсикаи.

Рассмотрим кульминационный раздел подробнее, поскольку он концентрирует важнейшие лейтмотивы и насыщен ассоциативными смыслами.

На 01:50:25 в фильме впервые звучит тишина. Выразительная генеральная пауза символизирует смерть: главная героиня мертва, в долине пропал спасительный ветер, а народ готовится погибнуть от стаи разъяренных ому и ядовитых спор. Эта тишина – начало преображения. Паузу прерывает тихое вступление *темы судьбы Навсикаи* (01:51:26): ей суждено спасти всех и тем самым исполнить пророчество.

Выход на этот новый, «мифологический» уровень подчеркивается стилистическим швом: вступает тема-цитата Сарабанды Генделя d-moll (01:51:47). Она звучит в тот момент, когда ому поднимают мертвую принцессу своими светящимися щупальцами. Выбор Хисаиси, вероятно, связан с тем, что сарабанда, в одном из своих значений, является похоронным танцем-шествием: музыка говорит о смерти главной героини.

Как указывает Т.Ф. Шак, «обращение к цитатам как основе тематизма в медийных композициях объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала» [4, с. 15]. В данном случае стилистический шов и использование знаменитой темы подчеркивают также значимость момента.

Появление в партитуре Хисаиси цитаты из музыки Генделя поднимает историю героини на символический уровень и превращает ее в историю о великой жертве и искуплении. А избранный для цитаты музыкальный пласт – барокко – вновь акцентирует идею вечных ценностей и возвращения к прошлому.

Вслед за этим просто и невинно звучит *тема детства Навсикаи* (см. нот. прим. №6). Она как бы вырастает из сарабанды: смерть порождает жизнь. Звучание этой темы здесь символично вдвойне: во-первых, она связана с детским воспоминанием о любви к ому; во-вторых, *тема детства* в этой сцене символизирует начало новой жизни: Навсикая воскресает, поднимается на ноги и делает первые шаги по золотистому полю из щупалец ому, становясь тем самым мессией в синем одеянии на золотом фоне, как было предсказано в пророчестве.

Завершает кульминационный раздел фильма *тема полета* (нот. прим. № 5), который для жителей долины является и символом жиз-

ни. Дети в этот момент рассказывают слепой бабушке, что Навсикая идет в синем платье по золотому полю, и она в слезах объявляет, что пророчество сбылось.

Во время финальных титров (01:55:10) звучит *тема судьбы Навсикаи* (нот. прим. № 7) у фортепиано, а потом у скрипок. Ее звучание в целом похоже на самое первое проведение и тем самым создает арку к началу фильма. В то же время здесь есть два выраженных изменения:

1) появляется звучание мажора в тот момент, когда в кадре показываются покидающие Долину ветров тольмекийцы (вражда закончилась, войны больше нет);

2) тема заканчивается мажорным аккордом – в это время в последнем кадре мультфильма показывается дерево, которое начинает расти на чистой почве, символизируя достигнутую гармонию между природой и людьми.

Таким образом, *тема судьбы Навсикаи* оказывается наиболее значимой и обрамляет музыкальное полотно всего анимационного фильма «Навсикая из Долины ветров».

Анализируя отдельные лейттемы, мы уже делали некоторые выводы, касающиеся их тембровой окраски. Остановимся на них подробнее.

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что *электронные тембры* в музыке Хисаиси отражают некую «токсичность»: синтезатором и драм-машиной сыграны *темы ядовитого леса Фукая и насекомых*, обитающих в этом лесу. Темы разъяренных и спокойных ому также звучат у электронных инструментов. Интересно, что электронные тембры характерны и для темы войны. Таким образом, электронные тембры понимаются композитором как враждебное или чуждое человеку – так же, как война и экологические беды.

Другой смысловой полюс мультфильма – естественный мир – связан с *акустическими инструментами*. Некоторые из них, в свою очередь, имеют символическую функцию.

Тембры струнных и деревянных духовых сопровождают образы полета и ветра. Струнные имеют большую подвижность, ими Хисаиси изображает быстрое движение ввысь в *теме полета* (см. нот. прим. №5). Деревянные духовые изначально, в силу своей природы, связаны с потоком воздуха, т.е. с ветром.

Звучание фортепиано символизирует судьбу Навсикаи. Этот тембр впервые звучит в начале мультфильма, когда в кадре показываются гобелены, изображающие события пророчества («придет тот,

кто примирит людей и природу»). Позже мы слышим фортепиано, когда Навсикая разгадала тайну леса Фукая: под ним находится чистая почва и вода, лес очищает землю от токсинов. Последний раз фортепиано звучит во время финальных титров, когда мы слышим *тему судьбы Навсикаи*. В кадре в этот момент тольмекийцы улетают из Долины ветров, а Навсикая сажает в чистую почву под лесом Фукая здоровое дерево.

Среди эпизодически используемых, но важных в смысловом отношении тембров, упоминавшийся ранее *солирующий струнно-щипковый инструмент*, напоминающий по тембру японский *сямисэн*. Он сопровождает речь и звучит на 00:20:19 в тот момент, когда бабушка рассказывает о древнем пророчестве. Необычный тембр здесь усиливает ассоциации с эпическим сказанием.

Лишь в одной теме в партитуре фильма используется не инструментальное, а вокальное звучание – это солирующий детский голос, исполняющий тему детства Навсикаи. Детский голос становится символом важных для героини далеких воспоминаний, а также символом начала новой жизни в картине, где Навсикая воскресает. Вместе с тем голос ребенка – это образ гармоничного и светлого прошлого: не только детства Навсикаи, но и той поры человечества, когда люди еще жили в гармонии с природой.

Таким образом, музыка к «Навсикае из Долины ветров» играет огромную роль в организации целого: в стилистическом, композиционно-драматургическом и техническом отношении опирается на приемы из сферы академической музыки. Особенно важную роль в партитуре Хисаиси играют лейтмотивы, которые складываются в систему. Изменяясь, они отражают развитие сюжета и его скрытые смыслы, в чем можно видеть влияние симфонизированной оперы вагнеровского типа. В то же время композитор находится в постоянном взаимодействии с визуальным рядом фильма, гибко реагирует на ситуацию в кадре, раскрывает подтекст происходящего и высвечивает широкий спектр стоящих за ним смыслов и ассоциаций – как музыкальных, так и внемузыкальных.

Список литературы

1. Титова Т.М. "Навсикая из долины ветров" Хаяо Миядзаки и Дзе Хисаиси (1984). Основные принципы создания оригинального саундтрека к аниме / Т.М. Титова // Музыковедение. – 2023. – №1. – С. 9–17.
2. Формы вокальной музыки / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина. СПбГК им. Н. А. Римского-Корсаков. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2022. 608 с.

3. Шабшаевич, Е. М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке / Е. М. Шабшаевич // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 56–63.
4. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. д-р. иск. наук: 17.00.02. - Ростов-на-Дону, 2010. – С. 54.
5. Music // Joe Hisaishi [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://joehisaishi.com/concert_category/2024/page/3/#near (дата обращения: 11.02.2025).

Толпеева Надежда Ивановна

Лейтмотивные и иллюстративные функции музыкальных цитат в современной анимации: на примере мультипликационного фильма «Рыбка» С. Рябова

Тамбов, Россия.

Аннотация. *В статье исследуются лейтмотивные и иллюстративные функции цитатного музыкального материала на примере анимационного фильма «Рыбка» (2007, режиссер С. Рябов, студия «Союзмультфильм»). Исследование направлено на выявление механизмов взаимодействия музыкальных фрагментов с визуальной составляющей фильма, формирующими многослойное восприятие сюжета и сложное эмоциональное поле. Работа показывает, как музыкальные цитаты, организованные в лейтмотивы, служат для передачи ключевых тематических линий и характеров героев, позволяя создавать символические контексты. Иллюстративная функция музыки в анимационном фильме проявляется в способности окрашивать конкретные эмоциональные состояния и сцены, добавляя им дополнительную глубину и выразительность. Подчеркивается значимость музыкального компонента в анимационном произведении, который способен обогатить содержание и расширить диапазон художественных возможностей.*

Ключевые слова: *анимация, режиссер, рыбка, девочка, цитатный материал, функции музыки, лейтмотивность, иллюстративность.*

Tolpeeva Nadezhda Ivanovna

LEITMOTIF AND ILLUSTRATIVE FUNCTIONS OF MUSICAL QUOTATIONS IN MODERN ANIMATION: ON THE EXAMPLE OF THE ANIMATED FILM «THE FISH» BY S. RYABOV

Tambov, Russia.

Abstract. *TThe article explores the leitmotif and illustrative functions of quoted musical material using the example of the animated film «The Fish» (2007, directed by S. Ryabov, Soyuzmultfilm Studio). The research is aimed at identifying the mechanisms of interaction of musical fragments with the visual component of the film, forming a multi-layered perception of the plot and a complex emotional field. The work shows how musical quotations, organized into leitmotifs, serve to convey key thematic lines and characters of the characters, allowing them to create symbolic contexts. The illustrative function of music in an animated film is manifested in the ability to color specific emotional states and scenes, adding additional depth and expressiveness to them. The importance of the musical component in an animated work is emphasized, which is able to enrich the content and expand the range of artistic possibilities.*

Keywords: *animation, director, fish, girl, quotation material, music functions, leitmotif, illustrative.*

Анимационные фильмы представляют собой яркий и выразительный жанр искусства, способный затрагивать широкий спектр тем и эмоций. Кинематографические произведения, созданные режиссерами, при поверхностном восприятии могут представляться незамысловатыми, однако их смысловое наполнение нередко оказывается глубоким и философским по своей концепции. Яркие или же монохромные цветовые решения, а также комические персонажи часто служат средством выражения серьезных идей, побуждающих к размышлениям о важнейших аспектах жизни. Анимационное искусство представляет собой особую сферу, охватывающую более разнообразную аудиторию, нежели только детскую, хотя оно традиционно воспринимается преимущественно как форма развлекательного контента для младшего возраста. Анимационная реальность обладает большим потенциалом, чем принято считать, становясь мощным инструментом исследования сложных философских концепций, социальных феноменов и глубинных аспектов человеческой природы.

В качестве иллюстрации представлена анимационная картина «Рыбка» (2007, студия «Союзмультфильм»), созданная под руководством режиссера Сергея Рябова. Несмотря на кажущуюся простоту визуального стиля: использование техники «вырезания» и ограниченное количество персонажей, данный фильм предоставляет зрителю пространство для глубокого осмысления и анализа сложных эмоциональных переживаний ребенка. Сквозь призму детского мировосприятия зритель вовлекается в рефлексию относительно понятий добра и несправедливости, а также осознает значение таких эмоций, как страх и сострадание. Одним из ключевых аспектов данного анимационного произведения является его способность представить мир в его полифонии, предлагая пережить не только позитивные эмоции, такие как веселье, радость, но и негативные состояния, включая грусть, столкновение с проявлениями жестокости, безразличия, страха, наряду с ощущением удовлетворения от достигнутых результатов.

Эмоциональная палитра насыщается не только визуальными средствами, но и благодаря мастерски выстроенной звуковой партитуре, основанной на цитатном материале композиторов академического направления. В настоящее время цитирование превратилось в один из ключевых приемов формирования смысла в произведениях культуры: «Цитата как материал дополняет образный строй живущего на экране нового смысла и усложняет внутрикадровый монтаж, кроме того, она вводит новый материал, который лежит вне карти-

ны» [6, с. 387]. Цель данного исследования заключается в анализе заимствованного музыкального материала анимационного фильма, где основное внимание уделяется функциональной роли цитат в развитии сюжетной линии и характеристике персонажей. Исследование музыкальных цитат в контексте анимационного текста уже становилось темой ряда научных работ, которые значительно углубили наше понимание этой области. В частности, аналитические материалы Л. Крыловой [3], А. Комаровой [1, 2], С. Лавровой [4], А. Семченковой [5], Т. Шак [7, 8, 9] и других исследователей внесли важный вклад в изучение данной проблематики.

Рассмотрим более детально композиционное построение мультфильма. Режиссер открывает зрителю мир маленького ребенка, представляя его как лабиринт, полный непредсказуемых и неоднозначных эмоциональных переживаний, где одно ключевое событие приобретает характер подлинной трагедии в субъективно-эмоциональной перспективе. Одновременно с этим, доброта и искреннее тепло детской души оказываются настолько мощными, что способны преображать действительность. В течение девяти минут экранного времени раскрываются три центральных персонажа, каждый из которых, обладая индивидуальностью, становится проводником в сложный эмоциональный мир: старик-рыболов, девочка-ребенок и ее кот, маленькая рыбка. Невозможно однозначно сказать, кто из героев является главным. Возможно, это рыбка, вокруг которой вращается весь сюжет; старик, воплощающий негативный образ; а может быть, сама девочка, чьи мечты способны преодолеть любые преграды.

Во время прогулки девочка встречает рыбака, сидящего у пруда с удочкой и поймавшего маленькую рыбку. Этот эпизод становится поворотным моментом в развитии сюжета, разделяя его на две части: до и после встречи с рыбаком. Наблюдая за беспомощной рыбкой, девочка испытывает сочувствие и принимает решение вмешаться, чтобы спасти ее. Действия ребенка диктуются природной эмпатией и инстинктивным стремлением защитить тех, кто слабее. Тем не менее, несмотря на все старания, реальность оказывается неподвластной ее благим намерениям. Рыбак, удовлетворенный своим уловом, с хитрой улыбкой исчезает в темноте, окутанной падающим снегом, оставляя девочку с ощущением разочарования и горечи от первого столкновения с утратой. Этот эпизод запечатлевается в ее памяти как символ противостояния добра с жестокостью окружающей действительности. Однако сила детских фантазий не знает границ – девочка начинает рисовать, и на бумаге появляется новая

рыбка (та самая, которую она пыталась спасти). Изображение оживает, превращаясь в реальное существо, которое затем находит свою естественную среду обитания и свободу.

Четвертым важным компонентом, заслуживающим особого внимания, является звуковое оформление фильма. Картина лишена вербального текста, но включает в себя разнообразные звуковые эффекты – детский смех, хитрый смех рыбака, плеск воды и др. Режиссер вводит в контекст композиционного построения произведения академических композиторов, представленные фрагментарно в качестве заимствованного материала:

– М. Равель – «Игра воды» (01.56-02.25[1]; 07.57-08.34);

– П. Чайковский – «Детский альбом» ор. 39 № 3 «Мама» (00.16-00.47; 04.56-05.37; 08.34-09.30), № 7 «Похороны куклы» (02.46-03.34), № 20 «Баба- Яга» (05.42-06.19; 06.40-07.16);

– И. Брамс – «Венгерские танцы» № 6 (00.52-01.28; 01.35-01.48);

– Ф. Мендельсон – «Песни без слов», ор. 67 № 4 «За прялкой»[2] (03.41-04.39).

Музыкальная ткань не разворачивается последовательно, а существует в формате коллажа, объединяя различные музыкальные темы, отражающие драматургию сюжета и психологическое состояние персонажа. Музыкальная структура согласуется с сюжетной, подразделяясь на две контрастные части, обрамленные прологом и эпилогом (см. таблицу 1).

Основную функцию музыкальной составляющей можно охарактеризовать как лейтмотивную разработку всех тем, однако некоторые из них дополнительно выполняют иллюстративную роль, что в совокупности создает драматургически насыщенную ткань произведения. Углубимся в изучение того, как музыка функционирует в рамках композиционного строения.

Фортепианное произведение «Мама» П. Чайковского в контексте анимационного фильма играет особую роль: оно используется как вводный и заключительный элемент, подчеркивающий глубину предстоящих и пережитых эмоциональных моментов. В прологе цитатный материал создает атмосферу спокойствия, умиротворения, вводя зрителей в уютный мир девочки и ее дома, а в эпилоге наполняет сцену легкостью и теплом, символизируя счастье, которое главная героиня и ее кот нашли после пережитых трудностей. Возвращение

[1] Здесь и далее указан хронометраж

[2] В различных источниках можно встретить разные варианты названий, такие как «Пчелиная свадьба» и «Кружащаяся песня».

Таблица 1. Соотношение цитатного материала с сюжетно-композиционном построением

Сюжетно-композиционное построение	*Функция музыки*	*Музыкальная тема*	*Визуальный ряд*	*Хронометраж*
Пролог	*вводная*	*Мама*	*Знакомство с героиней*	*00.16-00.47*
I часть	*иллюстративная*	*Венгерский танец*	*Прогулка девочки*	*00.52-01.48*
	лейтмотив	*Игра воды*	*Первое впечатление*	*01.56-02.25*
	лейтмотив	*Похороны куклы*	*Старик уходит с рыбкой в темноту*	*02.46-03.34*
II часть	*иллюстративная*	*За прялкой*	*Детский забавы*	*03.41-04.39*
	лейтмотив	*Мама*	*Мечтания*	*04.56-05.37*
	лейтмотив	*Баба-яга*	*Старик охотится за девочкой и рыбкой*	*05.42-07.16*
	лейтмотив	*Игра воды*	*Отпускание рыбки в прорубь*	*07.57-08.34*
Эпилог	*заключительная*	*Мама*	*Возвращение домой*	*08.34-09.30*

домой обретает новые смысловые оттенки – это не просто физический путь, но и момент гармонии и исцеления, который подчеркивается музыкой, акцентирующей важность этого события. Для рыбки девочка становится символом материнской заботы, всегда готовой поддержать и прийти на помощь. Музыкальный фрагмент выполняет еще одну важную функцию, становясь лейтмотивом «мечтаний» во II части сюжетного построения: героиня во сне играет с нарисованной рыбкой, что соответствует второй части сюжетного развития. Хотя на первый взгляд музыка может показаться несложной, она насыщена

такими эмоциональными оттенками, вызывающими трогательные ассоциации с близкими и дорогими сердцу образами.

Напротив, «Венгерский танец» И. Брамса акцентирует природную непосредственность главной героини, ее детскую сущность, что ярко отражается в эпизоде беззаботного путешествия, сопровождаемого данной музыкой. Частая смена динамики и темпа придают музыке живость и игривость. Звучание в музыке украшений, таких как форшлаги и трели, в сочетании с аккордами, исполненными в отрывистом штрихе стаккато, чередующимися с триольными ритмами и виртуозными пассажами, создает атмосферу радостного гулянья, напоминающего то прыжки, то игру в догонялки.

Фрагмент композиции М. Равеля «Игра воды» служит лейтмотивом для одного из центральных персонажей, вокруг которого строится весь сюжет – рыбки. Фортепианное произведение является ярким примером применения музыкальных средств для создания художественного образа водной стихии. Мелодия включает виртуозные, плавные пассажи, которые достигают хрустально-прозрачного звучания благодаря введенному режиссером звуку колокольчика. Музыкальный поток не ограничивается воспроизведением образов сверкающей воды, он проникает вглубь эмоций, порождая чувства умиротворения, гармонии и красоты. Вода, воплощенная в звуках, становится активным участником действия, наполняя визуальный ряд волшебством и живописностью. Этот эпизод примечателен первым появлением не только рыбки, но и рыбака, который сразу характеризуется как отрицательный персонаж.

Музыкальная цитата «Похороны куклы» П. Чайковского одновременно является иллюстративным элементом, который выражает прощание с рыбкой и служит лейтмотивом «утраты». Мрачный характер сцены усилен аудиальными средствами: строгий траурный марш с характерными чертами (пунктирный размеренный ритм замедленного шага, тяжелые аккорды) словно настоящее похоронное шествие. Визуальный ряд в это время демонстрирует как старик, игнорируя девочку, медленно удаляется в темноту, унося рыбку в неизвестность при этом сцена окутывается снегопадом.

Следующая фаза сюжетно-композиционной структуры (II часть) начинается с радостных мотивов, представленных фрагментом цитаты Ф. Мендельсона «За прялкой». Иллюстративная функция музыки выражается в визуальном отображении сцены зимних детских развлечений: игра в снежки, сооружение крепостей. Музыкальный фон включает мелодичный голос и непрерывные шестнадцатые ноты, что

придает музыке импровизационное звучание и монотонное жужжание, символизирующее беззаботность. Песенные интонации переплетаются с декламационными, усиливая атмосферу радости и легкости.

Фортепианное исполнение пьесы «Баба-Яга» П. Чайковского в контексте данного анимационного фильма становится лейтмотивом рыбака, который появляется в сновидениях девочки и стремится настичь ее и рыбку. Режиссер представил его злобным и устрашающим, что подчеркнуто аудиальными средствами. Музыкальные фразы, содержащие акцентированные аккорды и отрывистые интонации, варьирующиеся по высоте и динамическому развитию, прямо передают образ отрицательного героя, который мечется, суетится и коварно задумывает, как поймать девочку и ее вновь ожившую рыбку. Колючая, угловатая музыкальная ткань, резкость звучания которой также отражает лейттему «страха» девочки перед стариком.

В финале второй части снова звучит лейтмотив «рыбки», поскольку девочка отпускает на волю, в привычную среду обитания, свое ожившее создание. Этим режиссер завершает визуальную композицию картины, достигая на эмоциональном уровне ощущений гармонии, радости и правильности действий главной героини. В прологе же возвращается тема «Мама» как элегическое завершение пережитых жизненных эмоциональных потрясений, направленное на размышления о важности сострадания, дружбы и веры в чудо.

Таким образом, анимация предстает не просто формой искусства, но и как зеркальное отражение времени, захватывающее эмоциональное состояние тех, кто способен разглядеть в ней нечто большее, чем обычную забаву. Этот фильм напоминает нам о важности мечтаний и веры в чудеса, особенно в детском возрасте. Взрослый может быть как источником поддержки и утешения, так и стать причиной разочарования или тревоги, как это продемонстрировано в фильме. Через простые образы режиссер передает сложные чувства: страх, разочарование, грусть, радость. Эти образы тесно связаны с музыкальным оформлением, где особое место занимает звучание фортепиано, создающее единую звуковую ткань. Фрагментарное построение музыкальных тем соответствует динамике событий и подчеркивает изменение эмоциональных состояний героев. Важную драматургическую роль играет использование лейтмотивной организации цитатного материала, которая способствует раскрытию внутреннего мира персонажей. Взаимодействие визуального и аудиального ряда делает этот мультфильм глубоким художественным высказыванием, затрагивающим важные аспекты человеческих эмоций.

Список литературы

1. Комарова, А. А. Семантические функции цитат из музыки Р. Вагнера в кино: от мифа к деконструкции / А. А. Комарова // Южно-Российский музыкальный альманах, 2023. – № 4. – С. 5-13.
2. Комарова, А. А. Семантические функции музыкальных цитат в фильме Л. Висконти «Туманные звезды Большой Медведицы» / А. А. Комарова // Проблемы музыкальной науки, 2022. – № 2. – С. 43-51.
3. Крылова, Л. Функции цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова // Советская музыка, 1975. – № 8. – С. 92-97.
4. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов / СПб.: Из-во Санкт-Петербург, гос. консерватории, 2007. – 173 с.
5. Семченкова, А. В. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа / А. В. Семченкова, Т. Ф. Шак // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2010. – №2.
6. Филиппов, В. Л. Цитирование в экранной культуре как путь к обретению нового смысла / В. Л. Филиппов // МНКО, 2012. – №2. – С. 386-389.
7. Шак, Т. Ф. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в жанре экранизации: к проблеме драматургических функций музыки / Т. Ф. Шак // Русская литература в судьбах отечественной культуры. Материалы научно-практической конференции. Краснодар, 9-10 апреля, 2015 г. Краснодар, КГУКИ, 2015. – С. 420-431.
8. Шак, Т. Ф. О смысловом многообразии цитат в музыке кино / Т. Ф. Шак // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сборник статей по материалам международной научной конференции. Петрозаводск, 2016. – С. 412-421.
9. Шак, Т. Ф. Культовая музыка в кино: принципы функционирования / Т. Ф. Шак // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире : Сборник материалов международной научной конференции, Майкоп, 27–29 сентября 2017 года / Редактор-составитель С. И. Хватова. – Майкоп, Издательство «Магарин Олег Григорьевич», 2017. – С. 459-471.

Проскунова Полина Александровна

Художественные образы сказов П. П. Бажова на примере мультипликационного фильма 1977 года «Серебряное копытце»

Санкт-Петербург, Россия.

Аннотация. *В данной статье рассматриваются особенности мультипликационных образов, созданных художником-мультипликатором Г.М. Сокольским по мотивам сказа П.П. Бажова «Серебряное копытце». В честь столетия писателя советская студия мультипликационных фильмов «Союзмультфильм» представила зрителям несколько экранизаций сказов Бажова, одной из которых стал этот мультфильм. В статье дана характеристика персонажей (деда Кокована, сиротки Даренки, ее кошки Муренки и дикого лесного козлика Серебряное копытце), рассмотрены черты их внешности, костюмы, цвета, характер рисовки, выбранные художником, благодаря чему показана связь между сюжетом и характерами персонажей, их эмоциональным состоянием. Исследована роль музыкального оформления, влияние музыки и композиции кадра на зрителя.*

Ключевые слова: *Бажов, сказы, мультипликация, художественный образ, персонажи, цвета, музыка, киноискусство, художник.*

Proskunova Polina Alexandrovna

ARTISTIC IMAGES OF P. BAZHOV'S TALES BASED ON THE 1977 ANIMATED FILM «THE SILVER HOOF»

Saint-Petersburg, Russia.

Abstract. *This article examines the features of the animated images created by the animator G. Sokolsky based on the tale of P. Bazhov «The Silver Hoof». In honor of the writer's centenary, the Soviet animation studio «Soyuzmultfilm» presented viewers with several screen versions of Bazhov's tales, one of which was this cartoon. The article provides a description of the characters (the old man Kokovanya, the orphan Darenka, her cat Murenka and the wild forest goat The Silver Hoof), examines their appearance, costumes, colours, and the nature of the drawing chosen by the artist, thereby showing the connection between the plot and the qualities of the characters, and showing the emotional state of the characters. The role of the musical design of the cartoon is also examined, revealing how the music and frame composition affect the viewer.*

Keywords: *Bazhov, tales, animation, artistic image, characters, colours, music, cinematography, artist.*

Творчество уральского писателя П. П. Бажова сегодня почти утратило читательскую аудиторию, из литературы общероссий-

ской по своему статусу оно стало частью региональной традиции, но в советское время вызывало глубокий интерес. По сказам Бажова было снято множество фильмов, написаны картины и созданы иллюстрации к его произведениям, поставлены театральные спектакли и оперы. Однако на наш взгляд, одним из самых красочных, живых и ярких способов интерпретации образов сказов Бажова является советский детский мультфильм 1977 года «Серебряное копытце» режиссера и мультипликатора Г.М. Сокольского.

Главными героями своих сказов писатель всегда видел представителей рабочего класса, простых людей и воспевал те качества, которые должны быть присущи всякому человеку: это доброта, умение помочь и простить, трудолюбие, смелость, жертвенность. При этом внешние данные далеко не всегда говорят о внутренней красоте. Все художественные образы, созданные писателем (исключая отрицательных персонажей и персонажей, олицетворяющих силы природы), отличаются яркими чертами характера.

Главных образов, представленных в мультфильме, всего пять: это дед Кокованя, сиротка Даренка, ее кошка Муренка, волшебный лесной козлик Серебряное копытце и природа, на фоне которой происходят все события.

В мультфильме Кокованя представляет собой крепкого пожилого человека с длинной белой бородой (аллюзия на образ Деда Мороза, который добр и любит детей) в коричневой шубке, удивительным образом сливающейся с теплыми красками осеннего леса (таким образом, мультипликаторы сразу показывают связь Коковани с природными силами, окружающими его).

Основные элементы его костюма – большие лапти (акцент на небогатое положение, крестьянскую жизнь) и шапка, т.н. «катанка» – "…шляпа круглой формы с небольшим козырьком" [2, с.106].

Кокованя очень высокого роста с непропорционально большими ногами в лаптях изображен так вовсе не случайно: через эти образные детали внешности художник передает внутренние качества героя. Он долго живет на свете, видит жизнь всю и сразу с высоты своего роста и возраста, а главное – крепко стоит на ногах. Он – опора для маленькой брошенной всеми сироты Даренки. Ей с ним не страшно.

Лицо Коковани показывается всегда с улыбкой, четко прорисованы морщинки. Он воплощает собой образ доброго, мудрого старика, спасшего ребенка от злой голодной судьбы, немного вол-

шебника. Этот образ создается в мультфильме и графическими средствами, и оттенками красочной палитры, и озвучиванием.

Все персонажи мультипликационного фильма «говорят» одним и тем же голосом советского актера П. И. Вишнякова, который очень точно передает атмосферу сказа. Актер читает текст от автора, не спеша, нараспев, подражая уральскому говору, чуть выделяя букву «о», его голос – это голос человека в годах. Создается такое чувство, что сам П.П. Бажов рассказывает удивительную историю о Серебряном копытце.

Кокованя у Вишнякова совершенно иной: слышатся ноты энергичные, веселые, персонаж сразу оживает. Это проявляется и в разговорах с Даренкой, когда Кокованя поддерживает ее желание непременно взять кошку с собой, и тогда, когда он рассказывает о Серебряном копытце, и даже когда приходит к соседям забрать Даренку. Зрители (и большие, и маленькие) буквально видят перед собой Кокованю со смеющимися умными глазами и таким же голосом. Он знает, о чем говорит, знает, что чудеса непременно случатся.

Даренка и Муренка по характеру озвучивания также не похожи ни друг на друга, ни на автора или Кокованю, т.к. актер профессионально голосом рисует иные образы. Его Даренка беззащитна, любознательна («Тебе на что это?» [1, с.328], переспрашивает она о том, что ее интересует больше всего. Она с неподдельным восторгом рассказывает кошке и Коковане о своей встрече с чудесным козликом и искренне расстраивается о том, что в первый раз не увидела главного чуда Серебряного копытца («Не видела только, как тот козлик ножкой топает, дорогие камни выбивает. Другой раз, видно, покажет» [1, с. 336]. Голос П. И. Вишнякова и мультипликационная работа над образом Даренки соединяются в полную картину раскрытия персонажа.

Даренка обращает на себя внимание зрителя огромными синими грустными глазами, которые также очень четко прорисованы на ее лице. Краски одежды девочки – молочно-белый и голубой, что создает впечатление ребенка, которого оторвали от материнской любви и дома.

Она мала ростом; особенно это показывают сцены, где Даренка идет с Кокованей по лесу в свой новый дом. Девочка всегда ходит с дедушкой за руку, что также показывает ее беззащитность и нужду в заботе и тепле. Руки и пальчики героини прорисованы очень четко, они чуть припухлые, как у младенцев. Улыбка Дарен-

ки – яркая, светлая и широкая, – появляется только к концу истории, когда начинают случаться чудеса.

Образ мудрой, помогающей своей хозяйке кошки Муренки также создан с помощью цвета – теплого рыжего. Муренка изображена худой и тонкой, но в движении она очень ловка, что указывает нам, как зрителям, на ее быстроту и умение везде и всюду поспевать одной из первых. Глаза ее – узкие, по-кошачьи красивые, с хитрым, но добрым выражением также говорят об уме кошки и о ее живом участии в истории.

Главный волшебный персонаж в мультфильме, как и в самом сказе – Серебряное копытце. Как описывает его автор, он «летом буренький, а зимой серенький» [1, с. 330], т.е. ничем не отличающийся от обычных козлов. В мультфильме Серебряное копытце серый, имеет несколько темных пятен на спине, но его правое переднее копыто переливается серебром и огоньками. Животное изображено с непропорционально длинными ногами, что сделано для подчеркивания его красоты, его оторванности от мира повседневности, его волшебного образа, его дикости – ведь козлик практически всегда убегает от героев («…ножки тоненькие, головка легонькая» [1, с. 330]. Рога на голове окрашены в желтый цвет, что также неслучайно: здесь зритель должен вспомнить сказку про Оленя Золотые Рога, который точно так, как Серебряное копытце, приносил людям счастье.

И, конечно, как в сказах П. П. Бажова в целом, так и в данном мультфильме, природа является основным героем. Ярко, сочно показаны два времени года – осень и зима. Осень представлена в виде болотно-зеленого цвета густого леса, который уже остывает и готовится к зиме, в цвете ярко-желтых кленов и рябин, в белом цвете редких стволов березок.

Зима изображена в мультфильме белой, голубой, синей, но больше – фиолетовой, поскольку основная черта данного сезона – быстрое наступление сумерек. Все пронизано тайной и загадкой. Ели в пушистых шапках снега, луна искрящаяся, золотая. Огни же от камней, которыми Серебряное копытце одарил главных героев, преимущественно изумрудно-зеленые, т.к. это хризолиты.

Практически все персонажи мультфильма по форме округлые: должно быть, в этом есть определенный замысел художников-мультипликаторов. Предметы округлой формы не представляют опасности, ими не уколешься, они мягкие, вызывают ощущение защищенности. Такие – Кокованя и Даренка. Представители поту-

стороннего, иного мира – Муренка и Серебряное копытце изображены в другой форме, более заостренной. А вот лес соединяет в себе две формы – он и округлый, и острый. Таким образом, художник показывает, что все в жизни взаимосвязано, что в ней есть разные стороны.

Нельзя не упомянуть про музыкальное оформление всего мультфильма. Как и всегда, в любом продукте кино и мультипликации, музыкальный фон выполняет очень важную задачу: услышать персонажей, услышать природу, услышать всю историю, рассказанную с экрана. И в данном мультфильме музыка «рисует» сказку. Композитор, работавший над ним, известен по своей музыке в детских мультфильмах (таких как «Мышонок Пик», «Веселая карусель» и др.) – это В.И. Мартынов. Отличительные черты его творчества – это использование электронных инструментов (в данном случае все темы исполнены с помощью синтезатора).

Вся музыка написана в стиле эмбиента, основанного на модуляциях звукового тембра. Эмбиент очень атмосферен. Здесь он используется и для передачи зимнего холодного загадочного леса, когда звучит в самом начале и рисует осеннюю прохладную красочную, но такую же таинственную природу. В эпизоде, когда Даренка засыпает, в музыкальной теме слышны русские народные мотивы. А когда Серебряное копытце, наконец, творит главное волшебство, в мультфильме звучит основная композиция: жизнерадостная, задорная, на несколько партий. Такое чувство, что эти камушки-сокровища рассыпаются, звенят и переливаются прямо на глазах. Удивительное сочетание музыки и изображения!

И, наконец, главная тема резко сменяется на одинокий, но светлый и спокойный мотив в окончании мультфильма под изображение белой зимней полянки, затерянной в лесу, где уже давным-давно нет избушки Коковани и под фразу рассказчика «Давно это было» [1, с. 337]. Ощущение прошедших стародавних времен, ощущение прошедшего, но все-таки сбывшегося когда-то чуда, не покидает зрителя даже после слова «конец фильма».

«Серебряное копытце» – одно из наиболее успешных интерпретаций творчества П. П. Бажова, который и сам очень тепло относился к иллюстрированию своих сказов. Об этом в воспоминаниях писала его младшая дочь, А. П. Бажова-Гайдар: «Отец с большой благодарностью и уважением относился к работе тех, кто иллюстрировал, экранизировал, создавал музыку и скульптуру на основе его сказов» [2, с. 103].

Список литературы

1. Бажов П.П. Малахитовая шкатулка. – Москва, «Эксмо», 2013. – 592 с.
2. Бажова-Гайдар А.П. Глазами дочери. Предисл. Е.Пермяка. – Москва, «Советская Россия», 1978. – 192 с.
3. Lubensky Sophia Russian-English Dictionary of Idioms – New Haven: Yale University Press, 2014. – 1376 c.

Быстров Евгений Сергеевич

Эволюция драматургии экранного произведения: от линейности к вариативным структурам

Санкт-Петербург, Россия.

Аннотация. *Одной из устойчивых тенденций, прослеживаемой в современной драматургии, является усложнение повествовательной структуры произведения. В литературе, театральном и экранном искусствах сложные формы повествования уже не являются областью эксперимента. Ветвящиеся сюжеты, сочетание разных точек зрения на событие, мозаичные, цикличные конструкции и другие драматургические структуры представлены сегодня как в авторском, так и в массовом кинематографе.*
В статье рассматриваются различные формы неклассического повествования, включая гипертекстовые, полифонические структуры, использованные в литературе и в кино. Анализируется, каким образом пространственно-временные характеристики влияют на формирование нарратива и восприятие произведений зрителем. Рассматривается связь этих процессов с современными научными представлениями о восприятии времени и философскими концепциями нелинейности. В завершении автор приходит к выводу о появлении новых выразительных средств, которые формируют новый язык экранного искусства.

Ключевые слова: *неклассическая драматургия, вариативные структуры, пространственно-временные характеристики, экранное искусство.*

Bystrov Evgeny Sergeevich

THE EVOLUTION OF SCREENPLAY DRAMATURGY: FROM LINEARITY TO VARIATIVE STRUCTURES

Saint Petersburg, Russia.

Abstract. *One of the persistent trends in contemporary dramaturgy is the increasing complexity of narrative structures in creative works. In literature, theater, and screen arts, intricate storytelling forms are no longer considered experimental. Branching narratives, multiple perspectives on events, mosaic and cyclical constructions, and other dramaturgical structures are now present in both auteur and mainstream cinema. This article explores various forms of non-classical narration, including hypertextual, polyphonic, and chronotopic structures, as applied in literature and film. The study examines how spatial-temporal characteristics influence narrative formation and audience perception. Additionally, it discusses the relationship between these processes and modern scientific views on time perception and philosophical concepts of non-linearity. The author concludes by identifying new expressive means that shape the evolving language of screen art.*

Keywords: *non-classical dramaturgy, variative structures, spatial-temporal characteristics, screen art.*

Предпосылки появления неклассических драматургических структур

Эксперименты в неклассической драматургии XX века были направлены на поиск новых способов организации повествования и взаимодействия с читателем. Литераторы стремились уйти от традиционной линейности повествования, создавая произведения с множественными вариантами развития событий, разветвленными структурами и нелинейными нарративами. Одним из ключевых направлений таких экспериментов стало использование гипертекстовых структур, позволяющих читателю самостоятельно выбирать последовательность прочтения и тем самым становиться активным соавтором произведения. Одним из наиболее ярких примеров такого подхода является роман «Игра в классики» Хулио Кортасара (1963 г.) [3], в котором читатель мог следовать традиционному порядку глав или же перескакивать по предложенной автором схеме, формируя новую логику повествования.

Этот эксперимент позволил показать, что восприятие произведения зависит не только от его содержания, но и от структуры, в которой оно подано. Похожим образом концепция вариативных структур проявилась в работах Итало Кальвино, в частности в романе «Если однажды зимней ночью путник» (1979 г.) [2]. Здесь автор использует фрагментарное повествование, в котором читатель сталкивается с постоянно обрывающимися сюжетами и остается в поиске целостной истории. Данный прием создавал эффект включенности и демонстрировал, что произведение может не иметь единого окончательного варианта, а восприниматься как конструкт, зависящий от выбора читателя. Такие литературные эксперименты не просто разрушали традиционные формы, но и закладывали основу для будущих экранных произведений с нелинейными структурами.

Неклассические повествовательные структуры в экранном искусстве

Параллельно с литературными поисками в кинематографе также опробовались неклассические формы повествовательных структур. Наибольшую известность получила инновационная работа режиссера Акиры Куросавы «Расемон» (1950 г.), созданная на основе рассказов, из сборника японского писателя Акутагавы Рюноскэ «Ворота Расемон», использовавшим прием «рассказ в рассказе». В фильме «Расемон» сложная повествовательная структура, включающая показ одной и той же истории с разных точек зрения позволяет выразить мысли автора о субъективной природе истины и реальности,

о зависимости восприятия мира от внутренних конфликтов людей, их личных амбиций. Куросава (как и Акутагава) не комментируют наслоение повествований, позволяя зрителю самому прийти к выводам, причем решение вопроса «кто прав» не будет однозначным.

К концу XX века в мировом кинематографе количество работ, имеющих неклассическую повествовательную структуру, существенно увеличилось. Значительную роль в готовности аудитории понять эти работы сыграла современная наука и философия. Современные представления о пространстве и времени, так называемый «эффект бабочки», представление о существовании параллельных (альтернативных) реальностей открыло новые возможности для драматургии, позволив авторам экспериментировать с нелинейными структурами, множественными исходами и вариативными сюжетными линиями, отражающими идею множественности вероятностей и субъективного восприятия времени.

В комедии «День сурка» (1993 г.) герой Фил Коннорс (Билл Мюррей) переживает один и тот же день множество раз, что позволяет исследовать тему личностных изменений и осознания. Многократно повторяющаяся в фильме канва ежедневных событий символизирует оковы сознания главного героя, превратившегося в черствого циника, не видящего ценности жизни. Только преодоление себя позволяет герою вырваться из временной ловушки обновленным человеком.

Прием циклического повторения событий использован и в фильме «Беги, Лола, беги» (1998 г.) режиссера Тома Тыквера. Как и в случае «Дня сурка», главная героиня Лола (Франка Потенте) каждый раз получает шанс исправить ситуацию. Однако, если в фильме Харольда Рэмиса его герой Фил не сразу осознает свои возможности, то в фильме Тыквера героиня сразу использует перезапуск событий как способ изменить судьбу. Лола с помощью перебора вариантов ищет спасения из патовой ситуации. В процессе она осознает, насколько дороги ей ее близкие, и стремится к их спасению. По мере поиска лучшего варианта событий героиня понимает, что обстоятельства гораздо сложнее, чем казались ей первоначально. Драматизм ситуации усиливается ограничением во времени — у Лолы есть всего 20 минут, чтобы принять ряд судьбоносных решений. «Беги, Лола, беги» поднимает ряд важных для самосознания современного человека тем: предначертана ли судьба человека, каждое ли его действие имеет последствия, может ли один неуловимый момент изменить течение жизни, смысл и ценность жизни в хаотичном потоке событий, связь судеб людей.

Фильм «Эффект бабочки» (2004 г, реж. Эрик Бресс, Дж. Макки) развивает идеи вариативного повествования, но в отличие от «Беги, Лола, беги», где героиня осознанно ищет лучший вариант событий, главный герой здесь не контролирует последствия своих действий. Эван Треворс (Эштон Кутчер) обнаруживает, что способен переносить свое сознание в прошлое и менять события, пытаясь исправить совершенные ошибки. Однако каждый раз его вмешательство приводит к непредсказуемым последствиям: он разрушает одну возможную реальность, создавая новую, но не зная заранее, каким окажется результат.

Повествовательная структура фильма отражает концепции детерминизма (все события предопределены и неизбежны) и хаоса (системы, где малые изменения в начальных условиях приводят к непредсказуемым последствиям). В фильме это выражается через разветвленную структуру повествования, где один и тот же герой проживает разные версии своей жизни в зависимости от сделанного выбора. Однако, в отличие от концепции детерминизма, фильм показывает, что попытки вмешательства в ход событий не ведут к контролируемому результату. Каждая новая временная линия оказывается лишь еще одним вариантом судьбы, а не путем к идеальному исходу. В этом смысле фильм противопоставляет детерминизм идее хаоса: судьба не является строго предопределенной, но и абсолютной свободы выбора не существует – каждое действие влечет за собой последствия, которые невозможно предугадать.

Если «Беги, Лола, беги» и «Эффект бабочки» строятся на концепции альтернативных сценариев одного и того же сюжета, то фильм «Магнолия» (1999 г., реж. Пол Томас Андерсон) предлагает совершенно иной подход. Повествовательная структура фильма напоминает калейдоскоп эпизодов: перед зрителем разворачиваются несколько параллельных историй, которые на первый взгляд кажутся несвязанными. Однако, по мере развития фильма, между ними проступают неожиданные смысловые связи, которые создают единое повествовательное пространство. Андерсон использует полифоническую структуру, позволяя героям существовать в единых временных рамках, но следовать разным судьбам, соединяясь лишь на смысловом уровне.

В отличие от фильмов с вариативным повествованием, где зритель может наблюдать разные версии одной истории, «Магнолия» строится как коллективный портрет современного общества, где личные драмы отдельных героев оказываются связаны единым фи-

лософским контекстом. Фильм поднимает вопросы судьбы, случайности и непредсказуемости человеческих судеб, создавая ощущение общей взаимосвязанности мира, где судьбы людей, сами того не зная, переплетаются и формируют единый нарратив.

Полифония в кино — это не просто структурный прием, но и способ художественного осмысления реальности, передающий многомерность восприятия персонажей и сложность их взаимодействий [1, с. 32–35]. Этот метод позволяет режиссеру не просто следить за несколькими линиями одновременно, а создавать ощущение одновременности событий, где каждая из историй дополняет другие, формируя целостное повествование через множественность точек зрения.

«Магнолия» демонстрирует один из наиболее сложных способов организации повествования, где вместо одной доминирующей сюжетной линии создается многоголосое пространство, в котором все элементы нарратива равноправны и взаимодействуют на смысловом уровне. Этот метод, берущий начало в литературной традиции, в экранном искусстве приобретает новое выразительное значение, позволяя передавать сложность и многозначность человеческого существования.

Заключение

Современное экранное искусство выходит за пределы традиционной драматургии, открывая новые выразительные возможности за счет усложнения повествовательных структур, манипуляции временем и пространством. Вариативные нарративы и многослойные композиции создают уникальный кинематографический язык, в котором восприятие становится частью художественного замысла. Одним из ключевых выразительных средств экранного искусства становится работа с фрагментарностью и многозначностью образов. Фильмы, использующие мозаичные структуры, полифонию голосов, позволяют исследовать реальность в ее множественности и неопределенности.

Экранное время больше не подчиняется линейной последовательности, а дробится, закольцовывается, создает альтернативные реальности. [4, с. 104]. Такие произведения, как «Магнолия» (1999, реж. Пол Томас Андерсон), используют многовариантные структуры, позволяющие исследовать идею случайности, судьбы, субъективного восприятия времени. Все эти приемы и структурные особенности стали не просто техническими инструментами, а новыми выразительными средствами, передающими философские идеи через саму форму произведения. Все это позволяет экранному искусству выхо-

дить за рамки классического нарратива, формируя новые способы осмысления реальности.

Изучение этих процессов открывает перспективы для дальнейшего исследования экранного искусства в контексте его выразительных возможностей. Глубокий анализ неклассических повествовательных структур позволит лучше понять, как драматургические принципы трансформируются в современных аудиовизуальных произведениях, и выявить новые способы работы с пространством, временем и вариативностью сюжета.

Список литературы

1. Вевер А. Е. Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа: дис. … канд. искусствоведения. – СПб., 2020. – 141 с.
2. Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник. – М.: Прогресс, 1984. – 320 с.
3. Кортасар Х. Игра в классики. – М.: Радуга, 1986. – 640 с.
4. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9, № 1. – С. 109.
5. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-hronotopichnosti-hudozhestvennogo-prostranstva-vremeni (дата обращения: 22.02.2025).

МАССОВАЯ МУЗЫКА И ДЖАЗ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Савицкая Елена Александровна

«Музыкальные сцены и культурная география (на примере североевропейской рок-музыки)

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье рассматриваются понятия музыкальной сцены и культурной географии, которые получают все более широкое применение в работах по массовой музыке. На примере локальных музыкальных сцен Северной Европы (в частности, Швеции) раскрывается их своеобразие, тесные связи с местными общественно-социальными условиями, культурными, этническими особенностями.*

Ключевые слова: *музыкальная сцена, культурная география, рок-музыка, стили рока, музыкальная идентичность*

Savitskaya Elena Alexandrovna

MUSIC SCENES AND CULTURE GEOGRAPHY (BY EXAMPLE OF NORTH-EUROPEAN ROCK MUSIC)

Moscow, Russia.

Abstract. *The article examines the concepts of music scene and cultural geography, which are increasingly used in works on popular music. Using the example of local music scenes in Northern Europe (in particular, Sweden), their uniqueness is revealed, closely related to local social conditions, cultural, ethnic characteristics.*

Keywords: *music scene, cultural geography, rock music, rock styles, music identity.*

Региональные и локальные музыкальные сцены как культурно-территориальные общности в последнее время все чаще рассматриваются в работах по массовой музыке. Исследования музыкальных сцен проходят на стыке разных наук, таких как социология, культурология, история, антропология, музыковедение и даже география. В статье будут рассмотрены некоторые теоретические аспекты изучения музыкальных сцен, а также приведены примеры из зарубежной и отечественной рок-музыки.

Первым на уместность использования понятия *музыкальной сцены* (music scene) в отношении различных музыкальных практик, разворачивающихся в конкретном географическом пространстве, указал в конце 1980-х годов американский ученый Барри Шэнк. На

его доклад «Преодолевая границы рок-н-ролльного сообщества» [19][1] ссылаются многие исследователи. В частности, канадский исследователь Уилл Строу в статье 1991 года подчеркивал полезность введенного Шэнком понятия *сцена* «в учете взаимосвязи между различными музыкальными практиками, разворачивающимися в пределах некоторого географического пространства» [21; с. 373]. Сам Строу определял данный феномен следующим образом: «Музыкальная сцена <...> — это культурное пространство, в котором различные музыкальные практики сосуществуют, обособляются, видоизменяются и влияют друг на друга» [там же].

В статье 2004 года Строу расширяет понятие до границ *культурной сцены*, которая, как полагает автор, тесно связана с городским культурным пространством и включает в себя развитие в нем различных видов искусства (музыка, театр, литература, кино и др.), объединенных стремлением к «инновациям и экспериментированию» [20, с. 412].

Изучение различных региональных и локальных музыкальных сцен как культурно-территориальной общности в последнее время получает все большее значение в таком исследовательском направлении, как popular music studies. Об этом, в частности, пишет российский историк рока А. Колесник [3; 16]. Автор указывает, что изучение музыкальных сцен как специфической местной музыкальной культуры позволяет сосредоточить внимание на локальных и региональных особенностях звучания, стилистики, произношения, визуальных образов.

Какие же музыкальные практики могут иметься ввиду? Сюда, безусловно, подпадают различные социально-общественные и экономические составляющие, такие как местная музыкальная индустрия (студии, издающие лейблы, местные производители и дистрибьюторы музыкальных инструментов, СМИ), места реализации музыкального процесса (клубы, концертные залы, репетиционные базы, различные площадки для встреч музыкантов, концертые организации), система музыкального образования (не только школьно-университетская, но и неофициальная, в форме частных уроков или же самообучения). Многое зависит от экономических условий и

[1] В настоящее время текст доклада в полном виде недоступен, однако ссылки и цитаты из него фигурируют во многих работах (У. Строу и др.). Барри Шэнк, ученый и музыкант, в 1994 году выпустил также книгу о рок-сцене своего родного города Остина, штат Техас, где утвердил понятие сцены. Shank, Barry: Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.

общего уровня жизни, позволяющих или же не позволяющих развиваться в данной среде «дорогостоящим» хобби типа игры на электромузыкальных инструментах.

Важное значение имеют собственно художественные вкусы и интересы самих музыкантов, сложившиеся традиции музыкального исполнительства, преемственность, наличие исполнительских школ (от учителя к ученикам). Немалую роль играет также ментальность, культурные особенности, этнический состав участников музыкальной сцены, исторические условия и даже архитектурно-природная среда, влияющие на мироощущение и художественное восприятие. Чувство собственной причастности к «месту», к музыкальному сообществу, связи с определенной сценой, сложившимися традициями рождает и ощущение определенной «музыкальной идентичности» [12; 17].

Территория локальной музыкальной сцены может охватывать как страны и регионы, так и отдельные города. Городская среда действительно является важным фактором формирования среды культурной — не только академической, но и, даже в большей степени, молодежной, независимой, популярной. Примеры влиятельных городских музыкальных сцен, породивших целые направления рока, электронной и танцевальной музыки – Ливерпуль, Манчестер, Кентербери, Сиэтл, Нью-Йорк, Детройт, Берлин и другие.

В отечественной рок-музыке это, без сомнения, три наиболее важные музыкальные сцены — ленинградская (петербургская), московская и свердловская (екатеринбургская), каждая из которых внесла большой вклад в формирование нашей рок-музыки. При этом каждая отличалась собственным звучанием (пусть и в очень обобщенном плане, несмотря на все разнообразие в творчестве многочисленных групп), тяготением к определенным музыкальным стилям, содержанию песен, имиджу музыкантов (см: [1; 2; 4; 16]).

Отдельно стоит рассматривать различные фан-сообщества (исполнителей, коллективов, различных музыкальных стилей), которые, хотя и могут «группироваться» по территориальному признаку, все же чаще не привязаны к той или иной локации (часто имеют международный характер). Тем не менее, очень важный акцент вносит возможность обмена информацией, идеями, а также личного общения между поклонниками, их встречи, совместное посещение концертов, творчество по мотивам песен любимых групп. Это может приводить к созданию музыкальных субкультур с достаточно четкой системой организации и взаимодействия между ее участниками [9], что, в свою очередь, влияет и на развитие местных музыкальных сцен.

Локальные музыкальные сцены с их специфическими особенностями часто рассматриваются исследователями как оппозиция поп-мейнстриму, «глобализированной» музыкальной продукции, звучание которой чаще всего не различается по месту происхождения и имеет некий усредненно-«модный» характер. Точнее, как указывает Уилл Строу, имеют место две тенденции: одна связывает музыкальную сцену с местными традициями, другая стремится к отделению от этих традиций, к своеобразному «космополитизму». Важен вопрос сочетания новаторства и «трендовости», стремления к изобретению каких-то новых направлений или же развитию уже имеющихся, но с «местным колоритом». (Отметим, что многие направления рок-музыки, такие, например, как блюз-рок или хард-рок, носят во многом «канонизированный» характер и имеют жестко фиксированный набор стилевых черт, в которых локальность практически никак не проявляется).

Существует и более узкое понимание музыкальной сцены — как совокупности всех исполняемых на данной сцене музыкальных стилей или даже определенного территориально-стилевого среза, например, джазовая сцена Нижнего Новгорода, диско-сцена Монреаля, прогрессив-роковая сцена Швеции и так далее. В таком ракурсе понятие музыкальной сцены может выступать как близкое понятию музыкального стиля, но не является его полным аналогом.

Таким образом, можно выделить два типа музыкальных сцен: 1) локальные — городские, региональные, организованные по территориальному признаку и включающие в себя все многообразие музыкальных явлений на данной территории; 2) стилевые (например, инди-роковая, прогрессив-роковая, хард-роковая) — они могут рассматриваться как внутри определенной локации, так и на уровне стран и макрорегионов. Оправданно использование обоих значений термина с его уточнением в зависимости от контекста.

Естественно, музыкальная сцена не является чем-то застывшим и неизменным — мода, вкусы музыкантов, слушателей, технологические и экономические факторы, социальный и этнический состав, как и сама стилевая палитра могут меняться со временем, создавая новое наполнение той же локальной музыкальной сцены. Поэтому музыкальные сцены важно прослеживать в развитии.

Еще одно актуальное направление исследований — это культурная география, раздел социально-экономической географии, изучающий культурные различия и культурно-территориальные аспекты. В ведении культурной географии находятся проблемы глобализации

и глокализации[1], влияния одних культур на другие, культурные практики в различных регионах, изменения культурных ландшафтов [5].

В конце 1990-х — 2000-е годы издается ряд крупных трудов, посвященных вопросам культурной географии в связи с массовой музыкой. Одним из первых сравнительный анализ взаимоотношений между глобальными и локальными музыкальными культурами и индустриями проводит Роберт Бернетт (1996) [10]. Примечательно, что помимо Великобритании, США и Японии он выделяет регион Северной Европы и отдельно рассматривает «пример Швеции». Назовем также труды Энди Беннета (2001) [11], Джона Коннелла и Криса Гибсона (2003) [12], Улы Юханссона и Томаса Л. Белла (2009) [15] и др. В них популярная музыка рассматривается с позиций как европейских и мировых музыкальных сцен, так и глобализационных тенденций, в которых важнейшую роль играют массмедиа, различные способы распространения и унификации музыкальной информации.

Исследуются национальные и культурные особенности различных локальных ответвлений популярной музыки, их связь с определенными локациями и национальным менталитетом. Британской музыкальной и культурной идентичности, *британскости* в популярной музыке посвящена книга Ирен Морры [17]. На проявления национального менталитета в британском роке обращает внимание В. Сыров в статье «Британский рок как национальный феномен» [7]. Как указывает исследователь, этническое своеобразие достигается через «привлечение в языковой арсенал рока национальных жанров, мелодий, инструментов» либо «переосмысление традиционных роковых средств в новом национальном контексте, развитие самого мышления» [8; с. 96]. Оба этих пути могут встречаться в различных вариантах в североевропейском роке — одной из наиболее интересных «глобальных» музыкальных сцен современной рок- (и вообще популярной) музыки.

Каждая из стран Северной Европы[2], несмотря на их культурную близость, породила свою музыкальную сцену со своими особенностями. Традиционно «центром» этой сцены считаются страны Скандинавского полуострова их ближайшие соседи. В Швеции более сильны «артизированные» направления рока и, конечно, поп-музыка; Норвегия прославилась «экстремальной» разновидностью метал-

1 Тенденция, противоположная глобализации: интерес к региональному, национальному, сохранение и усиление местных традиций.

2 Данный макрорегион включает Великобританию, Ирландию, страны Скандинавии (Швецию, Норвегию, Данию), а также Исландию и Финляндию, а с 2017 года, по решению ООН — также страны Балтии (Латвию, Литву, Эстонию).

ла — блэк-металом (с уклоном в языческие концепты), а также неофолком, Финляндия — дум-металом, дэт-металом, симфоник-металом; во всех трех названных странах ярко проявили себя фолк-рок и фолк-метал. Исландия тяготеет к экспериментальности (инди-рок/поп-рок, пост-рок), Дания занимает позицию «крепкого середняка» в области поп-музыки и различных разновидностей металла. У многих из них чувствуется некая «северность» — в звучании, мировоззрении, содержании песен, обращении к местным фольклорным, мифологическим источникам. Музыканты Русского Севера также ощущают близость «северному коду», обращаясь к фольклору своего региона и собственным традициям, но не избегают и вполне «среднестатистического» русского рока.

Одной из наиболее интересных представляется шведская рок-сцена. Она объединяет разные стилевые направления, но особенно известны шведские глэм-метал, экстрим-метал, поп-рок; ярким своеобразием отличаются фолк-рок и неофолк, а также такое интеллектуальное направление как прогрессив-рок. В последних, как и во многих других, очень важно воздействие местного фольклора, народных танцевальных жанров (польска, гонглот и др.), музыки лютеранской традиции, скандинавской мифологии.

Художественные достоинства шведских рок-коллективов не вызывают сомнений, а их альбомы регулярно занимают первые строчки в специализированных чартах. Предметом восторженных отзывов становятся особая музыкальность, артистическая раскрепощенность, профессионализм, высокий исполнительский и технический уровень. Слушатели часто отмечают, что особенностью звучания шведских коллективов, независимо от стиля, становится некая меланхоличность, отстраненность (что нередко связывают с особенностями шведского менталитета, а также опосредованным влиянием холодных климатических условий, жизни в близости к Полярному кругу и т.д.). Иногда можно говорить и о необычной смеси скандинавской меланхолии и своеобразного юмора, повышенной эмоциональности, что также является отличительным знаком шведского рока (см. об этом: [6]) и несколько развеивает мнение о «холодности» шведского характера.

Шведской музыкальной сцене посвящен ряд специальных работ, в том числе исследование британского издательства Routledge «Made in Sweden» (2017) [18], созданное коллективом авторов под редакторским руководством профессоров Гетеборгского университета. Книга посвящена истокам и историческим аспектам шведской популярной

музыки, вопросам «шведскости» в национальной популярной музыке, ее стилевому разветвлению, а также отдельным направлениями и артистам, среди которых доминируют представители «металлических» течений, поп-музыки и электронной танцевальной музыки.

Шведская рок-культура, зародившаяся в 1960-е под влиянием англоамериканской, поначалу развивалась изолированно. Здесь было немало интересных групп, певших в основном на шведском и почти не получивших известности за пределами страны (среди них — Made in Sweden, Kaipa, Samla Mammas Manna, Kebnekajse, November и другие). Существовало свое рок-движение — *шведский прогг* (svenska progg, Progressive Music Movement), которое объединялось по большей части социально-политическими, а не музыкальными факторами. Оно не имело прямого отношения к прогрессив-року как стилю (основанному на диалоге рока, академического музыкального искусства и, как часто бывает у шведских коллективов, местного фольклора), хотя некоторые из перечисленных выше групп (Kaipa, Samla Mammas Manna), исполняя высококачественный и сложный прогрессив-рок, были также активными участниками прогг-движения.

Во второй половине 1970-х музыканты прогг-движения протестовали против «коммерческой» поп-музыки и, в частности, против ABBA, стремительно набиравших популярность на родине и за рубежом. Однако именно этот успех стал локомотивом, помогшим шведским рок-музыкантам прорваться на мировую арену в 1980-е. Одним их первых в списке шведского музыкального экспорта стал гитарист-виртуоз Ингви Мальмстин, который, впрочем, уже на заре своей карьеры избрал местом постоянного проживания США. Следующей «ласточкой» стала хэви-группа Europe, прорвавшаяся в мировые чарты с хитом «The Final Countdown» (1986). Благодаря им большую популярность в мире получает шведский глэм-метал (The Ark, Crashdiet, Crazy Lixx, H.E.A.T. и др.).

В 1980-е Швеция, наряду с Британией и США, становится одной из родоначальниц таких направлений как дэт-метал (Morbid) и дум-метал (Candlemass); здесь, наряду с Норвегией, получил широкое распространение блэк-метал (Bathory, она же заложила основы викинг-метала). Все эти направления отличаются особо тяжелым и даже порой «неудобоваримым» звучанием, отходом от типичных для рока способов изложения музыкального тематизма (риффы, гитарные соло), использованием особых вокальных техник (скриминг, гроулинг); характерно обращение к языческой, эсхатологической тематике. Неслучайно эти три направления объединяют под шапкой «экстремального» металла (extreme metal). В особую категорию выделяется «Шведский мелодик-

дэт-метал» (Swedish melodic death metal, группы At the gates, In Flames, Dark Tranquillity, Arch Enemy), который действительно отличается несколько большей мелодичностью, несмотря на использование экстремальных вокальных техник (скрим, гроулинг). Разумеется, шведскую экстрим-метал-сцену стоит отнести скорее к музыкальному андеграунду, хотя с ней ассоциировано множество фан-сообществ.

В Швеции широко представлены также викинг-метал, пэгэн-метал («языческий металл»), «традиционный» пауэр-метал (Hammerfall, Sabaton), готик-метал (Tiamat) и другие разновидности. Многие из них именно в шведском «изводе» не лишены прогрессивности (Edge Of Sanity объединяют прогрессив- и дэт-метал, упомянутые Candlemass, Katatonia — прогрессив и дум-метал).

Прогрессив-метал, который возник на «перекрестке» прогрессив-рока и «традиционного» хэви, тоже чрезвычайно развит в Швеции. Мировую известность обрели Opeth, Pain Of Salvation, Meshuggah и другие коллективы. Therion стали родоначальниками симфо-метала. Многие группы «мутируют» от стиля к стилю, от альбома к альбому, что говорит и о большей важности именно стилистического комплекса, а не авторского почерка, в современном роке.

Среди известных шведских коллективов, продолжающих линию фолк-влияний, можно назвать такие как Hedningarna и Garmarna (фолк-рок, фолк-электроника).

Одновременно идет развитие поп-сцены: ABBA проторила дорогу на внешний рынок Roxette, Ace Of Base, E-Type, Army Of Lovers, Vacuum, Dr. Alban, Yaki-Da, Midi, Maxi & Efti, Basic Element, Робин (Robyn), Лорен (Loreen) и другим шведским поп-звездам 1980-х — 2000-х. К этим представителям поп-рок-лагеря стоит добавить одну из самых известных на локальном и скандинавском рынке поп/инди-рок-групп — шведскоязычную Kent (1990–2016), а также The Cardigans, Mando Diao, The Hives, Electric Banana Band, Джей Джей Юхансона (Jay-Jay Johanson) и других. В 2000-е широко прославились шведские диджеи Swedish House Mafia, Avicii, певицы Lykke Li, Miss Li. За успехом многих мировых поп-звезд стоят шведские «серые кардиналы» — продюсеры и композиторы Макс Мартин (Max Martin), Shellback и RedOne.

Наконец, отталкиваясь от достижений классического прогрессив-рока 1970-х, продолжается развитие этого направления в последующие десятилетия. Помимо практически единственных представителей шведского прогрессив-рока 1980-х, Isildurs Bane, спустя годы формируется когорта звезд шведского прогрессива 1990–2000-х — Anekdoten, Änglagård, Landberk, Sinkadus, Pär Lindh Project, The Flower

Kings, Beardfish и другие. В начале 1990-х именно шведские прогрессив-роковые музыканты становятся инициаторами возрождения интереса к этому направлению у мировой аудитории, актуализируя «классическое» прог-рок-звучание 1970-х на новом уровне. Правда, в чарты Billboard эти работы не попадают, но на мировой прогрессив-роковой сцене котируются очень высоко, добиваясь международной известности.

Шведская рок-сцена является не только частью еще более крупной скандинавской и североевропейской, но и разделяется на локальные, городские и «областные» сцены. Наиболее яркими представляются локальные музыкальные сцены таких городов как Уппсала, Стокгольм и Гетерборг. Можно выделить и их стилевые «подсцены» — прогрессив-роковая в Уппсале, Melodic Death Metal сцена Гетеборга, более космополитичная сцена Стокгольма. В шведском культурном пространстве хорошим примером локальной музыкальной сцены может послужить Уппсала (Uppsala). Это старинный шведский город (основан в XII веке), расположенный в 70 километрах от Стокгольма. Сердцем Уппсалы является университет, старейший в Скандинавии (1477). Здесь все дышит историей, овеяно тишиной и спокойствием, и в то же время здесь кипит обычная жизнь, а улицы наводнены веселыми студентами (каждое из так называемых землячеств привносит сюда частицу своей родной культуры).

В 1970-е годы рок-жизнь Уппсалы вращалась вокруг независимого «Музыкального форума» (Uppsala Musikforum) и организуемых им концертов и фестивалей. Фестивали проходили под открытым небом у стен Уппсальского замка. И именно в Уппсале в 1970-е годы были организована одна из первых шведских прогрессив-роковых групп — Kaipa; недалеко располагался скромный сельский дом, где репетировала группа Samla Mammas Manna; здесь же или в окрестностях живет большинство участников коллектива, ставшего одним из флагманов возрождения прогрессив-рока в 1990-е — The Flower Kings. Неудивительно, что их музыка отличается такой красотой и гармоничностью, которые соответствуют окружающей их архитектуре, атмосфере, природе.

Развитию шведской рок-сцены способствуют благоприятные экономические условия, наличие развитой музыкальной индустрии, государственной поддержки, популярность музыкального образования и вообще музицирования среди населения. В частности, здесь развита хоровая культура, обучение игре на музыкальных инструментах в общеобразовательной школе.

Сегодня словосочетание шведский рок является синонимом музыкального качества, а исследователи даже говорят о «шведском музыкальном чуде». В частности, этому феномену посвящено исследования шведско-канадского ученого Улы Юханссона [13; 14], который выделяет ряд важных факторов, способствующих развитию популярной музыки в этой стране:

1) следование ролевым моделям (ABBA проложила путь другим коллективам, равнявшимся на ее успех);

2) способность быстро воспринимать и адаптировать тренды, идущие извне (в том числе музыкальные направления, приходящие из-за границы, из «англосаксонского» мира);

3) процессы глобализации, приводящие к мультикультурности (особенно в последнее время);

4) стремление выйти за пределы достаточно небольшого шведского рынка при наличии на родной земле всех институций для «раскрутки» артиста: студий звукозаписи, издающих лейблов – как крупных, так и независимых; музыкальных конкурсов, промоутерских и дистрибьюторских компаний, специальных компаний, занимающихся поиском талантов;

5) высокая конкуренция среди многочисленных музыкальных коллективов, что заставляет их совершенствоваться в борьбе за слушателя/зрителя;

6) развитие технологий (в том числе мобильной связи, интернет-платформ для продвижения музыкальных товаров);

7) хорошее владение английским языком большинством населения;

8) развитая система музыкального образования и культурных институций для детей и взрослых (музыкальные школы, студенческие объединения, хоры, народные парки, «народные университеты» и т. д.);

9) обеспеченность населения, позволяющая приобретать электронное оборудование, инструменты для занятий, музыкальные альбомы и т. д., в целом социальное благополучие страны;

10) государственная и региональная поддержка музыкальной деятельности, гранты для артистов [13].

При этом Юханссон отрицает влияние суровых климатических условий на развитие интереса населения к творческой деятельности, хотя многие музыканты сами называют их в числе стимулов к творчеству: мол, что еще делать долгими зимними вечерами, как не репетировать, сочинять, записывать новые хиты! Может быть, в этом и есть один из секретов «шведского музыкального чуда».

Можно, на наш взгляд, говорить о паттернах национально-культурной идентичности в рок-музыке, имея в виду в виду некие концепты, темы, топосы, которые позволяют музыкантами и их слушателям отождествлять себя со своей культурой, историческим прошлым, национальными корнями. Делают это рок-музыканты, возможно, неосознанно, просто в силу своего культурного бэкграунда и «зашитой» где-то в подкорке культурно-исторической памяти. Но в иных случаях (как, скажем, в неофолке) — вполне сознательно. Подчеркнем еще раз, что в Скандинавии (и Северной Европе вообще) эти корни действительно во многом общие, учитывая культурно-историческую и территориальную общность входящих в нее стран. Поэтому актуальны размышления о «музыкальной идентичности» (еще один термин, нуждающийся в уточнении — уже в рамках других публикаций).

В заключение отметим еще один важный факт. В последнее время рок- и поп-музыка в разных странах начинают оцениваться как часть национального культурного наследия. Связанные с рок- и поп-музыкой артефакты сохраняются как объекты для изучения в специально созданных архивах и музейных пространствах. Правда, занимаются этим в основном энтузиасты и большинство инициатив имеет частный характер. Так, в Швеции уже в 1993 году создан Шведский рок-архив (Svenskt Rockarkiv), где собираются различные артефакты (пластинки, плакаты, фото, журналы, книги — сейчас около полумиллиона единиц хранения), проводятся выставки и концерты. Отдельного слова заслуживает музей ABBA в Стокгольме, где собраны и интересные артефакты, связанные с рок-движением.

В России также проводятся мероприятия, выставки, экскурсии, отмечаются памятные даты, открываются музеи и пространства, посвященные рок-наследию как конкретных авторов, так и развитию отдельных музыкальных сцен. Отметим музей Александра Башлачева в Череповце (и посвященную ему ежегодную научную конференцию), частный Музей уральского рока в Екатеринбурге и вообще «культурную рок-географию» этого города, петербургский арт-центр «Пушкинская, 10», арт-пространство «Башня рок-н-ролла» в Уфе, упоминавшиеся исследования о деятельности ленинградского, свердловского рок-клубов и др.. Своеобразными «хранителями» рок-традиций могут быть рок-фестивали, например, проходящий уже более 30 лет в Архангельске фестиваль «Беломор-Буги», активно поддерживающий местную сцену и российский «северный рок».

Таким образом, интерес к развитию музыкальных сцен, отличающихся собственным характером и особыми чертами, в последнее

время растет во всем мире. Сама же рок-музыка, развитие которой тесно связано с историей страны, постепенно становится частью мемориальной культуры.

Список литературы

1. Бурлака А. Рок-энциклопедия. Популярная музыка в Ленинграде-Петербурге. 1965–2005. М.: Амфора, 2007. В 3-х тт.
2. Карасюк Д. История Свердловского рока. 1961—1991: От «Эльмашевских битлов» до «Смысловых галлюцинаций». Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2016. 520 с.
3. Колесник А. Современные подходы к изучению популярной музыки в современной науке: popular music studies // Рок-музыка в контексте современной культуры: сб. ст. М.: ГИИ, ИП Галин А. В., 2020. С. 21-30.
4. Марочкин В. Москва рок-н-ролльная. Через песни – об истории страны. Рок-музыка в столице: пароли, явки, традиции, мода. М.: Литрес, 2014. 772 с.
5. Новиков А. Культурная география как интерпретация территории // Вопросы экономической и политической географии зарубежных стран. Вып. 13. — М.: МГУ, ИЛА РАН, 1993. С. 84-93.
6. Савицкая Е. Парадоксы иронического в творчестве шведской рок-группы Samla Mammas Manna // Художественная культура. 2023. №1 (44). С. 242-269.
7. Сыров В. Британский рок как национальный феномен // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2015. – №3. – с. 62–71.
8. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. – С. 96.
9. Щепанская Т. Система: тексты и традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004. – 286 с.
10. Burnett R. The Global Jukebox: The International Music Industry (first published 1996). Routledge, 2002. – 192 p.
11. Bennett A. Cultures of Popular Music. New York: Open University Press, 2001. – 194 p.
12. Connell J., Gibson C. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London, New York: Routledge, 2003. – 336 p.
13. Johansson O. Beyond ABBA: The Globalization of Swedish Popular Music // Focus on Geography, 2009, Vol. 53, № 4, 2009, pp. 134–141.
14. Johansson O. Kent's Sweden, or What a Rock Band Can Tell us About a Nation // Fennia, 2013, 191, №1, pp. 40-57.
15. Johansson O., Bell T. L. Sound, Society and the Geography of Popular Music. Farnham: Ashgate. 2009. – 305 p.
16. Kolesnik A., Maksimova A. Popular music heritage in Ekaterinburg. From seeking authorization and nostalgia for Soviet Rock to participatory place-making // Media, Place and Tourism. Worlds of Imagination. London, Routledge, 2024. Pp. 168-182.
17. Morra I. Britishness, Popular Music, and National Identity: The Making of Modern Britain: Routledge, 2013. – 266 p.
18. Made In Sweden. Studies in Popular Music. Edited by Alf Björnberg and Thomas Bossius. New York, London: Routledge, 2017. – 256 p.
19. Shank B. Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community. Paper delivered at the 'First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPMUSA', Yale University, 1 October 1988.
20. Straw, W. (2004). Cultural Scenes. Loisir et Société / Society and Leisure, 27(2), 411–422. https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657.
21. Straw W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities And Scenes In Popular Music // Cultural Studies, 1991, № 5(3). P. 368–388.

Галиуллин Рустем Ханифович

Исторические аспекты трубы в джазе: опыт создания учебно-методического пособия

Moscow, Russia.

Аннотация. *В статье рассматривается проблема формирования учебно-методического пособия, основанного на изучении места и роли трубы в джазе. Автором выделяются важные аспекты, связанные с изучением стилистики ключевых трубачей. Пособие призвано восполнить некоторый дефицит узкоспециализированной литературы, изучающей проблемные аспекты инструментальной стилистики джазового искусства всех исторических периодов.*

Ключевые слова: *труба в джазе, история джаза, пособие о джазовой музыке, труба в джазе, джазовые трубачи.*

Galiullin Rustem Khanifovich

HISTORICAL ASPECTS OF THE TRUMPET IN JAZZ: EXPERIENCE OF CREATING EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL RESEARCH

Moscow, Russia.

Abstract. *The article discusses the problem of forming an educational and methodological manual based on the study of the place and role of the trumpet in jazz. The author highlights important aspects related to the study of aspects of the stylistics of key trumpeters. This manual is intended to fill a certain gap in highly specialized literature studying problematic aspects of the instrumental stylistics of jazz art of all historical periods.*

Keywords: *Trumpet in jazz, history of jazz, handbook of jazz music, trumpet in jazz, jazz trumpeters.*

В различных исторических периодах становления джазового искусства труба выступала в качестве инструмента, формировавшего основные художественные значения жанра. В ушедшем столетии джаз претерпел немалое число изменений и трансформаций. В силу этой причины формируется необходимость классифицировать представителей различных поколений трубачей, рассмотреть существующие между ними линии преемственности, обосновать процессы художественной эволюции, дать оценку изменениям, произошедшим в области импровизационного мышления. Необходимо указать на сравнительно малую численность специальных работ, освещающих проблематику трубы в джазе. Тема изучалась главным образом в исследованиях биографического характера. Среди таковых выделим

работы, посвященные персонам Л. Армстронга [1][7], М. Дэвиса [3], [9], К. Брауна [4], Д. Гиллеспи [8], Л. Моргана [6], Ч. Бейкера [5] и др. Комплексный формат рассмотрения, основывающийся на определении истории инструмента, изучении исполнительских традиций и школ, представлен в исследовании Д. Уоллеса и А. Макграттана[10]. Отметим, что историческая фактура их работы тяготела к изучению трубы с привлечением материала не только академических, но и джазовых практик.

В рассматривающих общую историю джаза работах трубачам уделяется значительное внимание, но их вклад в развитие джазового искусства часто рассматривается в контексте более общих процессов эволюции джазовой музыки. Указанные особенности усиливают необходимость отдельного исследования, посвященного джазовой трубе. Требуется подчеркнуть, что сфера джазовой педагогики нуждается в первую очередь в специальном подходе к профессиональным исполнительским вопросам, уточнению стилистических и репертуарных проблем.

Важнейшим аспектом профессиональной деятельности джазовых музыкантов выступает область звукозаписи. В изучении и документировании джазового исполнительства особое место занимают вопросы и проблемы творческой дискографии. Согласно нашим наблюдениям, обучающиеся нередко испытывают некоторую фрустрацию, связанную с обширностью дискографий джазовых музыкантов. Многие известные солисты имели склонность к интенсификации численности дисковых релизов. Дискографии некоторых импровизаторов XX столетия в численном плане доходили до сотен различных наименований. В отдельных случаях студент попросту не в состоянии разобраться – что именно в этом объеме ему необходимо прослушать в первую очередь. Для локализации обозначенной проблемы автором пособия был сформирован комментированный список ключевых записей, прослушивание которых поможет студенту сформировать наиболее полное впечатление о художественных значениях творчества конкретного музыканта.

Отдельное внимание в пособии было уделено внешним формам творческого взаимодействия. К таковым автор отнес особенности сотрудничества джазменов с голливудским кинематографом и дублирование профессиональных актеров в музыкальных сценах кинофильмов настоящими музыкантами. Обращаясь к детально расписанной кинематографической палитре, обучающийся получает возможность отыскать конкретные кинокартины.

Текст содержит обязательные комментарии, касающиеся звука, техники, особенностей индивидуального мышления и приоритетных принципов построения импровизации. Представленный в работе исторический материал ограничивается периодом раннего джаза (Бадди Болден) и завершается поздним поколением музыкантов переходного между хардбопом и постбопом периода (Ли Морган). Более современные срезы джазового исполнительства, связанные с постбопом, модальным джазом и современным фьюжн (1970–2020 гг.) требуют отдельного изучения. Фактически мы можем постулировать, что джазовая музыка после 1950–60 гг. существенно изменилась в плане импровизационного языка, усложнения гармонии, дальнейшего развития ритмических концепций. В силу данной причины современные виды джазовой стилистики было решено рассмотреть в отдельном томе исследования.

В совокупность поставленных автором задач входила демонстрация основных изменений, повлиявших на звучание трубы, тембральные, колористические и технические особенности исполнения. Полноценный охват темы формирует необходимость исторической классификации ранних периодов становления, временные рамки которых предшествуют появлению джазовой культуры. Внимание уделено интеграции трубы в различные составы, включая оркестры, камерные ансамбли. Изучен дальнейший выход на позиции солирующего инструмента с соответствующей перестройкой репертуара. В силу развития индивидуальных категорий импровизационного мышления автор ощутил необходимость внедрения сопоставлений, основывающихся на изучении того, как представители одного поколения влияют на последующие поколения исполнителей. На страницах пособия мы задались вопросом о том, как реализуется своеобразная «абсорбция» идей, зачастую образующая преемственность и подобие джазовых школ, в которых прослеживается поэтапная передача профессиональных наработок и языковых клише импровизации от одного поколения к другому.

Большая работа при подготовке текста была проведена в области систематизации материала. Все исполнители расположены согласно исторической периодизации и вехам развития джазовых стилей. Музыканты рассматриваются с позиций общего вклада, художественных значений и влияния на совокупную историю джазового исполнительства. Выделяются индивидуальные профессиональные компетенции (тембр, фразировка, штрихи, технические особенности), артикулируется специфика художественных межпоколенческих ком-

муникаций. Приводятся данные о ключевых образцах джазового наследия, документированного средствами звукозаписи.

Можно уверенно утверждать, что опыт создания крупного (332 с.) пособия представляет собой во многом новый для отечественной джазовой педагогики опыт. В отличие от работ по общей истории джаза, наше исследование сфокусировано на конкретном инструменте. Финальный результат должен естественным образом восполнить некоторый дефицит узкоспециализированной литературы, изучающей проблемные аспекты инструментальной стилистики джазового искусства всех исторических периодов.

Список литературы

1. Галиуллин Р.Х. Эволюция джазовой трубы: от новоорлеанского стиля до хард-бопа : Учебно-методическое пособие. – М.: Пробел-2000, 2025. – 336 с.
2. Bergreen L. Louis Armstrong: An Extravagant Life. Crown, 1998. – 592 p.
3. Carr I. Miles Davis: The Definitive Biography. Da Capo Press, 2006. – 680 p.
4. Catalano, N. Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter. – Oxford University Press, 2001. – – 232 p.
5. Gavin J. Deep in a Dream. The Long Night of Chet Baker. Chicago Review Press, 2011. – 440 p.
6. Perchard, T. Lee Morgan: His Life, Music and Culture. – Equinox Publishing Limited. 2008. – 297 p.
7. Riccardi R. Heart Full of Rhythm: The Big Band Years of Louis Armstrong. Oxford University Press, 2020. – 432 p.
8. Shipton A. Groovin' High. The life of Dizzy Gillespie, Oxford University Press, 1999. – 432 p.
9. Szwed J. So What: The Life of Miles Davis. Simon & Schuster 2002. –496 p.
10. Wallace, J. McGrattan A. The Trumpet (Yale Musical Instrument Series). –Yale University Press, 2011. – 360 p.

Кукина Светлана Львовна

«Горький. Нижний. Джазовый». Опыт создания джазового таймлайна в музыкальной истории города

Нижний Новгород, Россия

Аннотация. *Цель работы — обобщить ряд примеров из разных периодов истории нижегородского-горьковского джаза и очертить несколько направлений в последующих исследованиях. Предпосылкой служат многолетние исследования автора, объединяющие как малоизвестные, так и хорошо задокументированные факты в единый вектор появления и развития джаза.*

Ключевые слова: *джаз, теа-джаз, джазовое исполнительство.*

Kukina Svetlana Lvovna

«GORKY. NIZHNY. JAZZ». AN EXPERIENCE TO CREATE A JAZZ TIMELINE IN THE MUSICAL HISTORY OF THE CITY

Nizhniy Novgorod, Russia.

Abstract. *The purpose of the work is to generalize a number of examples from different periods of the history of Nizhny Novgorod-Gorky jazz and outline several directions in subsequent research. The premise is the author's many years of research, combining both little-known and well-documented facts into a single vector of the emergence and development of jazz.*

Keywords: *jazz, tea-jazz, jazz performance.*

«Горький. Нижний. Джазовый» — сквозное название нескольких проектов, рассказывающих в разных формах об истории джаза в Нижнем Новгороде. Поскольку город два раза был переименован — в 1932 году стал городом Горьким, а в 1990 вернул историческое название — оба этих топонима вошли в название, под которым состоялась выставка по истории джаза в рамках фестиваля «Осень в Швейцарии» 2024 года и прозвучало несколько лекций в 2024 – 2025 годах.

В это же время появилась идея таймлайна, чтобы использовать дизайнерские подходы инфографики для упорядочения накопленного за 14 лет материала. Этот подход существенно облегчил систематизацию известных исторических событий и установление джазовой хроники, расшифровку и атрибутирование фотографий, а также выявление знаковых событий джазовой жизни города и анализ их художе-

ственной ценности. Это такие, например, события, как первые упоминания о джазе в официальных источниках, появление в городе первого джаз-клуба, гастроли джаз-оркестров, выступления горьковских джазменов-любителей в других городах страны, выступления иностранных музыкантов в закрытом городе Горьком и тому подобное.

Поскольку нынешний таймлайн объединяет более двухсот разного рода событий, даже просто перечислить их в рамках доклада не представляется возможным. Рассмотрим несколько примеров.

Первый парадокс, явленный этим таймлайном, показал, что история нижегородского джаза привязана к 1918 году — притом, что в стране она исчисляется с 1 октября 1922 года, и это зафиксировано во всех календарях. Как известно, это дата концерта джаз-банда Валентина Парнаха, хрестоматийного первопроходца российского джаза, который запустил своим выступлением его, джаза, историю.

Еще один первопроходец из этой же когорты — Александр Цфасман, создавший в конце 1920-х годов первый профессиональный джазовый оркестр, впервые исполнивший джаз на радио и записавший первую советскую джазовую пластинку.

Возвращаемся к таймлайну. В 1918 году двенадцатилетний Александр Цфасман поступил в Нижегородский музыкальный техникум (сейчас НМУ им. Балакирева) на фортепианное отделение к педагогу С.Г. Тиграновой. Семья Цфасманов приехала в Нижний Новгород годом раньше из Александровска, сейчас Запорожье. Студентом техникума Цфасман получил первый опыт концертных выступлений и побед на конкурсах [4, с. 73].

В 1923 году он поступил на фортепианный факультет Московской консерватории. В итоге благодаря блестящему академическому образованию этот музыкант выработал свой феерический виртуозный неповторимый фортепианный стиль, который узнается мгновенно.

А теперь мысленно вычеркнем из биографии Цфасмана нижегородский период с прекрасным фортепианным образованием. Установлено, что Тигранова особое значение придавала пальцевой технике, отсюда начался рост виртуоза. Сам Цфасман признавался: «Многим я обязан А.А. Касьянову (в те времена директору и педагогу техникума — авт.), у которого проходил гармонию и инструментовку» [7, с. 23].

Первый отечественный джазовый профессионал, композитор, бэнд-лидер и пианист Александр Наумович Цфасман состоялся

в этих качествах в том числе, а может быть, и в первую очередь, благодаря важному периоду образования, полученному в стенах нижегородского музыкального техникума.

Интересные упоминания о джазе найдены в главной газете ГАЗа «Автогигант». Она начала выходить в 1930 году, когда под Нижним Новгородом началось строительство этого крупнейшего в Европе автозавода. Множество иностранных специалистов — иноспецов – прибыли тогда в Нижний Новгород. Иноспецам был предназначен отдельный поселок, названный Американским. Люди везли с собой патефоны, пластинки, музыкальные инструменты. Упоминания об этом можно найти в редких сохранившихся воспоминаниях иноспецов или их потомков, но без акцента конкретно на джазе. Но в начале тридцатых они не могли не привезти с собой джаз. Оставалось найти подтверждение этой гипотезе.

Первое подтверждение прозвучало на страницах книги «Американский поселок в городе Горьком» историка-любителя Ю.М. Богачева. «Иностранцы приехали на строительство Нижегородского автозавода в годы, когда у нас было поголовное увлечение всем американским — наукой, техникой, фильмами, джазом и прочим», — писал в своей книге историк-любитель Ю.М. Богачев [2, с. 7].

Далее было важно найти подтверждение тому факту, что и в Американском поселке сложились любительские джаз-оркестры. И, действительно, в подшивках газеты «Автогигант» удалось найти афиши, в которых упоминалось слово «джаз». Особенно много таких афиш —семнадцать — найдено на страницах газеты за 1935 год. Это и сообщения о приезжих коллективах (Ленинградский джаз-театр, кино-джаз лилипутов), и джаз-комедия «Веселые ребята», которую показывали в местном Щитковом театре, и местные джаз-оркестры, которые позиционировались как кружки художественной самодеятельности. Они играли для себя, для автозаводцев в часы отдыха, для ударников, отдельно — для бусыгинцев, участвовали в бал-маскарадах [6, с. 4].

Это подтверждают и другие великие стройки — в Магнитогорске, в Новокузнецке, в Волгограде (строительство Сталинградского тракторного завода) — в начале тридцатых годов иноспецы привезли джаз. В Новокузнецке, как вспоминают, вообще была активная светская джазовая жизнь.

Возникает неизбежный вопрос, что называлось джазом в тех реалиях, — инструментальный ли состав, репертуар ли, жанровые

ли признаки. Эксперт-искусствовед Дмитрий Лившиц[1], с которым мы обсуждаем подобные вопросы, выразил большие сомнения в том, что звучавшая в те времена джазовая музыка была подлинно импровизационной. Тем более, что она таковой далеко не всегда была и в самой Америке. Кроме того, яркого импровизатора, по мнению Дмитрия Лившица, заметили бы и упомянули где-либо (хотя бы в газетной заметке).

«Стилистически автозаводский джаз, вероятнее всего, представлял свинговые танцевальные композиции в духе того времени. Оркестровых аранжировок, в том числе, несложных, в Америке в середине 30-х годов было много. Имеющиеся отрывочные сведения можно связать с джазовым контекстом того времени так. В 1930-е годы джаз и в СССР, и в США был стилистически схожим — оркестровым, (более или менее) ярко танцевальным, ритмически и темброво заостренным. Различие — в сложности и оригинальности аранжировок: у нас проще, у них сложнее. Напрашивается вывод о том, для чего вообще потребовался джаз на советском заводе: для оформления ли танцевальных вечеров или вообще для отдыха трудящихся»[2], — комментирует этот период Дмитрий Лившиц.

Вернемся к теа-джазу.

Теа-джазом назывался оркестр еще одного первопроходца джаза, Леонида Утесова.

В 1935 году вышел на экраны первый музыкальный фильм «Веселые ребята». На афишах было написано «джаз-комедия». На Автозаводе фильм показывали минимум три раза (в январе, апреле и августе), несомненно, его показывали и в кинотеатрах и домах культуры самого Горького. В январе и апреле показали — а в мае, подчеркну, в газетах появились упоминания о теа-джазе Американского поселка.

Можно предположить, что демонстрация фильма «Веселые ребята» с участием теа-джаза Леонида Утесова подала пример создавать новые теа-джазы, более активно присутствовать джазу на сценах города. Найти эту связь (если она существует) и выявить неизвестные пока коллективы, которые в середине тридцатых годов начали именовать себя джазовыми, еще только предстоит.

---

[1] Дмитрий Лившиц, кандидат искусствоведения, автор первого в России научного исследования джазовой импровизации, преподаватель эстрадно-джазовых дисциплин Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки и Нижегородского музыкального училища им. М. А. Балакирева.

[2] Переписка с Дмитрием Лившицем. 2024 г.

Сохранился список афиши 1939 года, от руки переписанный и предоставленный В.Б. Фейертагом, согласно которому 20 октября 1939 года в горьковской филармонии выступает джаз Михаила Зорина. В программе значатся Песенка о джазе, Джаз-момент (исполняет Давид Ашкенази, выпускник Горьковского музыкального училища), Джаз-пародия «Переутомленное солнце» и другие номера уже без приставки «джаз»[1].

Михаил Зорин, блестящий комедийный артист, знаменитый чечеточник и куплетист, один из основоположников нижегородской эстрады, в конце 1930-х гг. загорелся идеей создать театрализованный джаз на базе оркестра под управлением А. Ваймана, как сообщает сайт местной библиотеки. Вновь — теа-джаз [3].

В этой связи уместно процитировать точку зрения Кирилла Мошкова, главного редактора портала «Джаз.ру», из его исследования[2]. «Слово “джаз” означало все модное и современное… Как символ модного и молодежного, “Веселые ребята” были знаком временного потепления отношения к джазу. Возможно, именно успех “Веселых ребят” привел к отмене планировавшегося запрета джаза — “газетная дискуссия о джазе”, начатая бухаринцами в “Известиях” в ноябре 1936 г., внезапно провалилась из-за того, что за джаз вступилась “Правда”.., да так рьяно, что в декабре Сталин даже написал редакторам обеих газет секретное письмо с требованием “прекратить возню вокруг вопроса о джазе”. И запрета не случилось» [5].

Весьма осложняет исследования отсутствие полноценных записей. Так, установлено, что в послевоенные годы большое влияние на развитие джазового исполнительства оказал музыкант Владимир Яковлевич Цымбал, как по части репертуара, так и в подготовке кадров.

Заинтересовавшись джазом еще до войны, в составе самодеятельного военного эстрадного оркестра он дошел до Берлина и привез из Германии джазовые пластинки и порядка сорока джазовых оркестровых партитур. В Горьком с 1948 года играл в оркестре «Паласа», одного из трех центральных кинотеатров города. «Снимал» на слух музыку из кинофильмов, записанную на магнитофоне, делал аранжировки для состава оркестра. Бывало, что фильм еще на экране, а оркестр уже играет его саундтрек.

---

[1] Переписка с В.Б. Фейертагом. 2011 г.

[2] «Сталин и “Джаз-комедия”: подлинная история первого в СССР музыкального кинофильма» [5].

Сам он не смог получить достойное образование, хотя два года отучился в консерватории, и в итоге вернулся в армию как руководитель оркестра. Слушал «Час джаза» Уиллиса Коновера, анализировал, осваивал характерные приемы, хорошо чувствовал ансамбль. Сам понемногу играл на разных инструментах. Его называли «университетом», поскольку через его составы прошли многие горьковские музыканты, он постоянно привлекал в оркестр молодых ребят и учил их джазу. Кроме того, писал по запросам аранжировки для разных инструментальных составов, игравших в Сочи, Владимире, Кирове, Москве.

Вся эта информация получена в интервью. Запись же — только одна, где уже пенсионер Владимир Яковлевич Цымбал играет соло на трубе, без признаков джаза, и кроме этой записи остались фото затрепанной тетрадки, в которой сохранились несколько партий, расписанных для оркестровых инструментов. Все прочие аранжировки, написанные Цымбалом, уничтожил пожар.

Аналогичная фигура — пианист Юрий Аникин, зарекомендовавший себя как композитор еще до войны. Информация о нем разрозненная и противоречивая: играл на пианино в оркестрах при кинотеатрах, руководил оркестрами в ресторанах и на танцах, писал песни, служил завмузом театра комедии, писал музыку и для театра кукол.

Играл он сильно и ярко, чувствовал синкопы, рука была тяжелая — хорошо слышно без микрофона. Сменивший его на посту завмуза в театре кукол Илья Шевц называл его музыку очень образной и довольно виртуозной.

Мне удалось найти запись песни «Море и твои глаза»[1], написанной Юрием Аникиным в 1956 году для исполнителя Эрика Кролле и на его слова. Сама песня в исполнении Кролле звучит в традициях городского шансона. Я предложила Дмитрию Лившицу прокомментировать ноты, отправленные Аникиным в Обллит и Всесоюзное объединение по охране авторских прав.

«Джаза я не обнаружил, — сообщил он. — В нотах отражена фортепианная фактура эстрадной песни, типичная для ресторанно-танцевального музицирования той поры. Подобные аранжировки много кто делал. Что касается джаза, то в ритме, гармонии, структуре данной пьесы — ничего джазового, по-моему, нет»[2].

Свидетели же тех лет вспомнили по записи эту песню, но в инструментальном варианте – аранжированная кем-то, а то и са-

[1] Архивная аудиозапись.

[2] Переписка с Дмитрием Лившицом. 2025 г.

мим Аникиным, для джазового оркестра, она звучала на танцах. Подобные нестыковки возникают на каждом шагу вплоть до 1960-х годов, когда в газетах начали публиковаться профессиональные разборы исполняемой музыки.

Пример успешного поиска — концерт чешского биг-бэнда под управлением Густава Брома с американским барабанщиком Биллом Муди. В закрытом с 1959 года городе, мимо которого иностранцев на водных судах пропускали только по ночам, чтобы они не заметили на берегу большой город, такой концерт виделся невозможным, но джазмены его вспоминали. В книге о концертной деятельности в Горьком нашлось упоминание о Днях чехословацкой культуры в РСФСР 1968 года [1, с. 277]. Остальное рассказали газеты. В рамках этих дней в нашем закрытом городе побывали несколько сотен деятелей культуры Чехословакии. А упомянутый биг-бэнд дал четыре концерта во Дворце спорта. Это подтверждает небольшая рецензия музыковеда в молодежной газете [8, с. 4]. Как мне объяснили эксперты, подобные визиты решались устными приказами. Искать подтверждающие оргдокументы — приказы и т. д. — нет смысла.

В Нижегородском художественном училище есть отделение графического дизайна, и выпускница Юлия Котенкова сейчас делает дипломный проект по джазовому таймлайну. Идея диплома: книжка-раскладушка, каждая страница которой отображает определенный период джазовой истории и сопутствующие этому периоду события и имена. Участие креативного дизайнера в визуальном отображении джазовых событий, несомненно, поможет наглядно показать джазовую хронику, повороты, успехи, достижения истории джаза. Несомненен и тот факт, что сама история джаза нуждается в дальнейшем углубленном исследовании.

Список литературы

1. Беляков Б.Н., Блинова В.Г., Бордюг Н.Д. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком (1798–1980). — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1980. – 336 с.
2. Богачев Ю.М. Американский поселок в городе Горьком. — Нижний Новгород, 2018. — 293 с., илл.
3. Знаменитые земляки [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://vk.com/wall241517020_1637?w=wall241517020_1637 (дата обращения: 20.03.2025).
4. Климентова Л.С., Куклев А.В., Кукина С.Л. 150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М.А. Балакирева (1873–2023). — Нижний Новгород, 2023. — 240 с., илл.

5. Мошков К.В. Сталин и «Джаз-комедия»: подлинная история первого в СССР музыкального кинофильма (2022, готовится к изданию в сборнике РАМ им. Гнесиных по результатам Всероссийской конференции «Джазовое искусство в современной музыкальной культуре»).
6. «Пат и Паташон» в клубе иностранного поселка // Автогигант. — 1935. — 15 мая.
7. Скороходов Г.А. Тайны граммофона: Все неизвестное о пластинках и звездах грамзаписи. — М.: Эксмо, Алгоритм, 2004. — 448 с., илл.
8. Ягутова О. «Стиль Брома»// Ленинская смена. — 1968. — № 109 (7075). С. 4.

Костюк Елена Борисовна

Семантика советского джаза

Санкт-Петербург, Россия.

Аннотация. *В статье анализируются особенности семантики советского джаза, аспекты, которые повлияли на нее. Джаз – одно из ключевых и значимых явлений музыкальной культуры XX столетия, которое с позиции исторической, музыковедческой достаточно хорошо осмысленно. Однако культурологический подход позволяет проанализировать знаковую систему советского джаза. Автор приходит к выводу о том, что семантика советского джаза формировалась под влиянием следующих факторов: социально-культурной, политической ситуации послереволюционной России; технических новаций, идейно-эстетических, художественно-культурных аспектов. Семантика советского джаза менялась на протяжении всего XX века при сохранении фундаментальных черт на уровне вербально-контекстном, не касаясь особенностей невербальных семантических аспектов (кинесики, проксемики, костюма), музыкального языка, особенностей импровизации и ритма.*

Ключевые слова: *джаз, музыкальная культура, семиосфера, семантика, кинесика, джаз-клуб.*

Kostyuk Elena Borisovna

SEMANTICS OF SOVIET JAZZ

Saint Petersburg, Russia.

Abstract. *The article analyzes the features of the semantics of Soviet jazz, the aspects that influenced it. Jazz is one of the key and significant phenomena of the musical culture of the 20th century, which is quite well understood from a historical and musicological point of view. However, the culturological approach allows us to analyze the iconic system of Soviet jazz. The author comes to the conclusion that the semantics of Soviet jazz was formed under the influence of the following factors: the socio-cultural, political situation of post-revolutionary Russia; technical innovations, ideological, aesthetic, artistic and cultural. The semantics of Soviet jazz changed throughout the 20th century, while maintaining its fundamental features at the verbal and contextual level, without touching on the features of non-verbal semantic aspects (kinesics, proxemics, costume), musical language, improvisation and rhythm.*

Keywords: *jazz, musical culture, semiosphere, semantics, kinesics, jazz club.*

Каждая эпоха имеет свой язык культуры, который проявляется в том числе и через определенные музыкальные феномены. К числу таковых в начале XX века относится джаз – направление в музыке

первой половины XX века, которое современники оценивали неоднозначно. Так, например, известный философ, социолог, музыковед Т. Адорно достаточно нелицеприятно отзывался о джазе, выражая «непримиримый критицизм в отношении джазовой субкультуры» [13, с.16]. Но были и горячие сторонники джаза, такие как Ю. Панасье, историк его и популяризатор [10]. Нам же представляется значимым обратить внимание на те аспекты этого музыкального феномена, которые репрезентуют его как часть языка культуры индустриальной эпохи в Советской России.

Надо отметить, что джазу как явлению музыкального искусства, его истории, специфике аспектов музыкального языка, средств выразительности уделено уже немало работ отечественных и зарубежных ученых: Адорно Т., Баташева А., Габриловича Е., Конен В., Коллиера Дж., Медведева А., Мошкова К., Панасье Ю., Сарджента У., Ухова Д., Фейертага В., Цукера А., Шака Ф. и других. Исследователи подчеркивали, что джаз – искусство «низов жизни» [4, с. 89], которое как нельзя более соответствовало урбанистической культуре начала XX века, связанной с ростом промышленности, а значит производства в индустриальных масштабах всего, включая музыку [5, с.75], для среднего городского класса. Жизнерадостность, танцевальность первых стилей джаза способствовала его коммерциализации, и вовремя изобретенный фонограф, а затем возникновение радио, телевидения и т.п. стали инструментами сбыта новой «рычащей» музыки [5, с. 75].

О музыкальном языке джаза написано также немало работ, в которых отмечается, что перекрестный ритм, блюзовая гармония и импровизация стали фактически основополагающими для него. Однако нам представляется значимым зафиксировать особенности, которые характеризуют джаз как часть языка культуры эпохи, а они во многом связаны с процессами коммуникации между исполнителями и слушателями [11, с. 11].

Массовое общество характеризуется особым типом языка, знаково упрощенным [7], позволяющим осуществлять коммуникацию, и в этом плане музыка становится одним из таких способов. Начало XX века в России ознаменовалось кризисом социально-политического характера, приведшего к революции, то есть, коренному перевороту, которое должно было отобразиться в новых формах, а значит семантике общения в этом новом мире. А. Медведев в книге «Советский джаз» [12] отмечает, что, существовала потребность в возникновении новой музыки, и когда в 1922 году В. Парнах устроил первый концерт джаза [8, с. 24-26], а также появились грамзаписи, то популяр-

ность джаза подкреплялась еще и социально-политической, и даже эстетической необходимостью общества.

Примечательно, семантически джаз и воспринимался как язык новой революционной эпохи, но сочетал в себе традиции русской (европейской) и подражательно-афроамериканской музыки. Если опереться на теорию Ч. Пирса, то *иконическими* знаками этого синтеза стали музыкальные инструменты, которые применяли в джаз-бэнде на заре становления советского джаза. Обязательными считались: тромбон, рояль, банджо, саксофон и множество разнообразной перкуссии, порой далеко неафриканского происхождения. Но ударные инструменты, их ритм и звучание, равно как и банджо, фактически стали *индексальным* знаком джаза, и поэтому они были необходимы советским музыкантам как его звукообраз. Само слово «джаз» для советских музыкантов первоначально означало «особый оркестр», а не музыку [8, с. 28]. Влияние русско-европейской музыкальной традиции сказалось во включении в звучание, например «Теа-джаза» Леонида Утесова, струнной группы. Также своеобразным индексальным знаком именно европейского плана стал характер костюма, который, как известно, имеет семантику особого типа [9]. Первые музыканты джаза в Советской России продолжали традицию классического смокинга с бабочкой [8, с. 49] [2], свойственного музыкантам академического симфонического европейского оркестра, как и их афроамериканские коллеги [6] этого исторического периода, 1920–1930-х.

Поворот в культурной политике в связи с началом «холодной войны» с США также будет связан и с джазом как символом американской музыки. Симптоматично, что на уровне вербальном происходит подмена на понятийно-обобщающее «эстрадная музыка». Джаз становится символом «распущенности», «низкопоклонства перед Западом», что находит свое отображение в текстах журналов, газет, бытовом общении. Иконический, индексальный и символ американского джаза – саксофон представляется также объектом для исключения его из языка музыкальной культуры этой эпохи: «саксофонисты вынуждены были заменять тембры “слишком американского” инструмента на гобой, кларнеты и флейты» [8, с. 150]. Кроме того, в общественном, а затем и научном дискурсе с джазом как явлением и понятием будет связан феномен «стиляг» в послевоенном СССР [3].

Особенностью развития джаза в период «оттепели» станет тот факт, что джаз и в этот период становится индексальным знаком перемен в культурной политике. Оркестры И. Вайнштейна, О. Лундстрема и других становятся значимым явлением музыкальной культуры

эпохи 1960-х. Однако показательно, что ни в кинетике, ни в костюме не происходит существенных изменений: сохранение костюма (смокинга) с белой рубашкой и бабочкой (галстуком) явно указывает на сохранение академической европейской традиций, хотя они «обслуживали рестораны, танцевальные залы и еще играли перед кинофильмами» [8, с. 179]. В отличие от американских коллег, для которых в 1940-е годы возникновение манеры «хипстер» стало знаком протеста, символом неразвлекательности образа афро-американца, играющего джаз, сказавшись в изменении его внешнего вида и костюма, кинетики поведения на сцене, советские музыканты не нуждались в этом визуальном знаке отделенности, которая была в США вызвана проблемами расовой сегрегации. Более того, примечательно, что в большинстве случаев, ныне уже российские музыканты продолжают традицию официального костюма и манеры поведения на сцене, свойственную поколениям предшественников.

Изменения социально-экономического, идеологического характера рубежа 1980–1990-х вновь будут связаны и с джазом как проявлением особенности языка культуры в постсоветской России. Эпоха перестройки, а затем постперестроечного времени была связана с большим вниманием, и увлечением культурой США, одним из символов которой является джаз. Симптоматично, что именно в 1989 году, в эту эпоху, открылась в Ленинграде филармония джазовой музыки по инициативе народного артиста РФ Давида Голощекина. Кроме того, показателен факт появления целого ряда передач о джазе на радио, открытия джаз-клубов, а также появления множества фестивалей джазовой музыки.

Знаковыми для семиосферы джазовой культуры в СССР являются имена таких исполнителей как Леонид Утесов, Александр Цфасман, Григорий Гаранян, Олег Лундстрем, Лариса Долина, Давид Голощекин, Игорь Бутман, чьи имена на афише или в медиапространстве устойчиво вызывают у публики взаимосвязь именно с джазом.

Джаз стал символом и для целого ряда советских кинофильмов, для которых он не только часть киноязыка, но и в общественном художественном сознании связан именно с музыкой этого направления: «Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров), «Карнавальная ночь» (1956, реж. Э. Рязанов), «Мы из джаза» (1983, реж. К. Шахназаров).

Таким образом, семантика советского джаза формировалась под большим влиянием следующих факторов: социально-культурной, политической ситуации послереволюционной России; технических новаций (грамзапись), идейно-эстетических (новая музыка но-

вой страны), художественно-культурных (соединение европейского и афроамериканского). Знаковая система советского джаза менялась на протяжении всего XX века при сохранении фундаментальных черт, прежде всего, на уровне вербально-контекстном, не касаясь особенностей невербальных семантических аспектов (кинесики, проксемики, костюма), музыкального языка, особенностей импровизации и ритма.

Список литературы

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Кинофильм «Веселые ребята». Реж. Г. Александров. URL: https://yandex.ru/video/preview/10093002291837386193 (дата обращения: 02.03.2025)
3. Козлов А. Рок: истоки и развитие. – М. : Мега-Сервис, 1998. – 191 с.
4. Конен В.Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX в. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
5. Коллиер Дж. Становление джаза: Популярный исторический очерк : пер. с англ.; предисл. и общ. ред. А. Медведева. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.
6. Костюк Е.Б. Семантика джазовой культуры XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – №4. – С. 39-44.
7. Махлина С.Т. Язык искусства в контексте культуры. – СПб.: СПбГАК,1995. – 218 с.
8. Мошков К.В. Джаз 100: столетия российской джазовой сцены 1922–2022. – СПб.: Летопись, 2023. – 600 с.
9. Музалевская Ю.Е. Явление молодежной моды стритстайл в контексте субкультурных движений (вторая половина XX – начало XXI веков) – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т сервиса и экономики, 2007. – 255 с.
10. Панасье Ю. История подлинного джаза. – 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленингр. отдние, 1979. – 128 с.
11. Парыгин Б.Д. Социальная психология: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальностям психологии. – СПб. : СПбГУП, 2003. – 615 с.,
12. Советский джаз : Проблемы. События. Мастера : [Сб. ст.] / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. – Москва : Сов. композитор, 1987. – 591 с.
13. Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Шак Федор Михайлович; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2018. – 49 с.

Лубяная Елена Владимировна

Феномен импровизации в контексте мировоззренческих исканий джазовых музыкантов

Ростов-на-Дону, Россия.

Аннотация. *Целью данного исследования является изучение феномена джазовой импровизации в контексте мировоззренческих позиций джазовых исполнителей. «Состояние потока», как основное условие для творческого самовыражения в момент импровизации, рассматривается в работе сквозь призму философских, психологических и нейрофизиологических достижений. Автор обозревает различные взгляды на природу импровизации, обобщает параметры максимально успешной реализации авторских идей при погружении в «состояние потока». Важной частью работы стало сопоставление результатов исследований активности мозговой деятельности музыкантов-импровизаторов с их мнением о «состоянии потока». В качестве выводов автор отмечает особенности процесса развертывания композиции в момент спонтанного создания музыкального материала и высказывает собственное мнение на этот счет.*

Ключевые слова: *джазовая импровизация, состояние потока, спонтанное создание музыкального материала, феномен джазовой импровизации.*

Lubyanaya Elena Vladimirovna

THE PHENOMENON OF IMPROVISATION IN THE CONTEXT OF THE IDEOLOGICAL QUEST OF JAZZ MUSICIANS

Rostov-on-Don, Russia.

Abstract. *The purpose of this study is to study the phenomenon of jazz improvisation in the context of the ideological positions of jazz performers. The «state of flow», as the main condition for creative self-expression at the moment of improvisation, is considered in the work through the prism of philosophical, psychological and neurophysiological achievements. The author reviews various views on the nature of improvisation, summarizes the parameters of the most successful implementation of the author's ideas when immersed in the «flow state». An important part of the work was to compare the results of research on the brain activity of improvisational musicians with their opinion on the «state of flow». As a conclusion, the author notes the features of the composition unfolding process at the time of the spontaneous creation of musical material and expresses his own opinion on this matter.*

Keywords: *jazz improvisation, the state of flow, spontaneous creation of musical material, the phenomenon of jazz improvisation.*

Феномен импровизации в искусстве джаза занимает отдельное место – помимо отличительной функции от других видов

музыкального искусства, импровизация несет в себе и другие – объединение различных стилей и направлений, акт творческого самовыражения исполнителей, способ коммуникации музыкантов между собой и др. Наряду с функциональными характеристиками импровизации как действия, существует обширное поле, касающееся этимологических, смысловых, понятийных и других уровней изучения этого феномена. Среди них – обращение к значению импровизации как части музыки в целом, в котором есть возможность рассмотреть импровизацию в контексте различных междисциплинарных течений.

Исследователи из области музыковедения сходятся в тождественном мнении о том, что импровизация – это спонтанный акт создания музыки, то есть композиция в реальном времени, без предварительного обдумывания, планирования и фиксации нотного текста. Эту точку зрения разрабатывает Л. Кани в фундаментальной работе «Джаз. Стилевой анализ» [7, с. 60].

Ю. Г. Кинус отмечает: «Композицию понимают, как преднамеренное и обдуманное сочинение музыки, импровизацию – как ее спонтанное исполнение» [1, с. 8].

Д. Р. Лившиц пишет: «Импровизация … предстает не только способом реализации звучания (организации музыки), но и фактором художественной идентификации целых музыкальных традиций, в том числе, джаза» [2, с. 3]. Он уточняет, что импровизационность следует понимать как проявление стабильности выразительной системы джазовой музыки.

Р. Столяр указывает на ряд структурных особенностей, к которому апеллирует импровизация в момент спонтанного появления, и утверждает, что импровизация может быть регламентированной и свободной. Он опирается на термины «инвариант» и «вариант» в рассмотрении стилевой принадлежности импровизации [4].

Существует группа мнений, относящая импровизацию к проявлениям индивидуального музыкального языка исполнителей, которая представляет возможность ее изучения в плоскости лингвистических концепций. Плоскость изучения импровизации как языка во многом становится возможной в связи с терминологией, используемой в музыковедении для обозначения структурных элементов музыкальных форм – мотивов, фраз, предложений, а также применение понятия «идиома» по отношению к музыкальному материалу. В этой связи дистрибутивный метод изучения языка, слухоимитационный метод и резервная техника, описанные в нашем исследовании, способствуют поминанию коммуникативных свойств импровизации [3].

Многие джазовые музыканты считают, что импровизация не укладывается в рамки привычного акта исполнения музыки, и имеют собственную эстетику в ее понимании. Также многие исполнители говорят о некоем состоянии одухотворения, отсутствия контроля и рамок, творческого вдохновения, в котором удаются лучшие по художественной ценности соло из возможных. В связи с этим важным аспектом для данного исследования является изучение описанного «состояния потока». Доказательная база с регистрацией физиологических показателей присутствует в немногих исследованиях нейрофизиологов. Редко данные аспекты затрагиваются в психологических работах, ориентированных на изучение состояний музыкантов в целом, без уточнения их импровизационных качеств. Несмотря на наличие некоторых исследований, тема оставляет большой спектр вопросов и потенциал для научного осознания.

В плоскости психологических воззрений «состояние потока» было описано М. Чиксентмихайли в начале 1990-х гг., как особое «состояние ума оптимального опыта, в котором человек полностью погружается в деятельность» [7, с. 2]. Автор определил обязательные для «потока» параметры. Но, в связи с размытыми границами явления, оно по-прежнему вызывает большое количество вопросов – почему невозможно достичь его по требованию, чем поток отличается от обычного состояния ума, почему заметна колоссальная разница в качестве импровизации в потоке и без него?

Ф. Перейра, для организации системы понимания состояния потока с участием интеллекта, вводит термин «спонтанный интеллект природы». Описывая «поток», как синоним «спонтанного интеллекта природы», Перейра утверждает, что музыка «уже там, вне пространства и времени … она не требует никакой психологической, рациональной или логической артикуляции» [12, с. 33]. Напротив, для импровизаторов он не определяет уровень интеллектуального статуса, заметив лишь, что обучение основам импровизации в джазе является необходимым фактором для переживания «состояния потока» в момент исполнения. Автор отмечает, что это состояние повторяется у одного музыканта от концерта к концерту, а также описывается разными исполнителями примерно одинаково.

Помимо мнений о «состоянии потока» психологической и философской направленности, важную роль в процессах изучения феномена импровизации в джазе имеют нейрофизиологические опыты с помощью специальных устройств регистрации состояний музыкантов. В исследовании, проведенном Дэвидом С. Розеном [13], актив-

ность мозга джазовых музыкантов анализировалась во время процесса импровизации[1]. Чтобы определить уровни состояния потока, Розен разделил процессы на:

– аналитический с высоким уровнем контроля (тип 2);

– ассоциативный, автоматический с меньшей активностью (тип 1).

Результаты исследования свидетельствуют о том, что начинающие музыканты действуют под контролем (аналитическая обработка, большая активность мозга, процесс типа 2). Однако опытные джазовые музыканты показали как раз обратное – их мозг имел меньшую общую активность, что позволяло функционировать в расслабленном состоянии и быть способным выступать на более высоком уровне мастерства (процесс типа 1).

«Экспертная джазовая импровизация противоречит мнению о том, что творчество в первую очередь поддерживается контролем сверху вниз [процесс типа 2]. Вместо этого нейровизуализационные исследования джазовой импровизации предполагают снижение активации префронтальной и теменной коры. [...] Считается, что эти модели активации и деактивации представляют собой переход от контроля сверху вниз к более автоматической, восходящей, неявной обработке, что способствует творческому исполнению» [процесс типа 1] [13, с. 2].

В.М. Вергара в своей работе упоминает важную концепцию, называемую «слабыми связями», что означает, что мозг выполняет большие задачи по связям в состоянии потока, но с низкой скоростью действия, как в глубоком сне или расслабленном состоянии ума. В этом исследовании[2] сравнивалась мозговая активность профессиональных импровизирующих джазовых музыкантов с музыкантами, читающими партитуру. Результат показал состояние «слабой активности» во время джазовой импровизации. То есть, исследование подтверждает уменьшение контроля и воздействия на музыкальное исполнение во время достижения состояния потока.

Вергара обнаружил, что в момент импровизации исполнительная контрольная сеть мозга ослабляет связи для беспрепятственного создания музыки в состоянии «потока». Кроме того, связность для сенсомоторных и исполнительных контрольных сетей не отличается, независимо от того, воображают ли музыканты музыкальное исполнение или экстернализуют его». [14, с. 1].

---

[1] В качестве метода модуляции качества выступлений джазовых импровизаторов использовалась микрополяризация (анодно-катодная и транскраниальная стимуляция постоянным током).

[2] Мозговая активность измерялась с помощью сканирования функциональной магнитно-резонансной томографии.

Аналогичное исследование, проведенное М. Лопесом-Гонсалесом и Ч. Лимбом показывает почти идентичные результаты. Сравнивая джазовые импровизации с заранее выученным материалом, состояние потока снова коррелирует с более низкой функцией мозга, особенно в лобной доле мозга, отвечающей за исполнительную функцию, способность планировать, контролировать, принимать решения, формировать суждения и оценивать риск. Результаты привели к следующему выводу: «[...] Это наблюдение еще более интригует, учитывая, что измененные состояния сознания, такие как сновидения, медитация и гипноз, вызывают подобное “отключение” исполнительных функций» [10, с. 7].

Результаты исследований функций мозговой деятельности музыкантов-импровизаторов указывают на наличие состояния потока, о котором сами исполнители говорят разными словами. Безусловно, описания такого состояния представлены музыкантами в метафорах, намеках, художественных аллегориях, духовных и метафизических идеях, за которыми можно обнаружить общее признание наличия состояния потока.

Джазовый пианист Кит Джарретт объяснил свое состояние потока в интервью Artworks Podcast: «[Во время импровизации] если я остаюсь слушателем и не думаю, что я – исполнитель…не контролирую свою игру – что-то происходит. И продолжает: «Если я говорю им [имея в виду свои руки], что играть, я останавливаю это. И я не только останавливаю это, но и не даю себе возможности создать что-то лучше, чем я могу придумать» [6]. Другими словами, если Кит Джарретт действует в рамках своего личного «я», он ограничивает потенциал спонтанного, безличного, разума природы, проявляющегося через него. Он упоминает тишину, которая создает условия для творческого состояния во время импровизации.

Гари Бертон в подкаст-интервью с Ричардом Найлзом, когда его спросили о том, как объяснить импровизацию, сказал: «[...] Бессознательное как бы заботится об организации данных и передает их нам очень спонтанным, плавным образом» [11].

Термин «пространство» используется многими музыкантами для обозначения места хранения музыки, доступ к которой осуществляется с помощью нивелирования контроля над исполнением. Например, саксофонист Уэйн Шортер в посмертном документальном фильме [5] называет состояние потока «нулевой гравитацией» или «невесомостью» – метафорой, которая относится к музыке, организованной коллективным бессознательным. «Я пытаюсь воспроизвести звук, звук человечества, которое похоронено. [...] Звук человеческого поведения, которое было подчинено, подавлено». И действительно,

Шортер в своей игре выходит за рамки традиционного подхода к музыке, который связан с нотами и гармонией. Для него единственным способом достичь такого состояния было полностью погрузиться в настоящий момент, где музыка становится частью тайны неизвестного. Как вспоминает пианист Данило Перес, Шортер напомнил ему, что невозможно репетировать неизвестное. Заключительная строка документального фильма, с собственных слов и голоса Шортера, следующим образом доносит его концепцию: «Невесомость — это говорить и делать вещи в настоящий момент, настоящий момент — единственное место, где вы можете изменить прошлое и диктовать будущее».

Легендарный бас-гитарист Виктор Вутен в книге «Урок музыки» постоянно ссылается на музыку как на место в разуме. «Музыка создается разумом, а не телом. Так что делайте все, что можете, чтобы тренировать свой разум» [16, с. 187]. Подобно концепции «нулевой гравитации» Шортера, Вутен также использует аналогию с числом «ноль», ссылаясь на пустотное пространство разума, где возникают все вещи. «Ноль подобен пространству… Это основа всех вещей, и из этого пространства исходит вся сила» [16, с. 235]. И далее: «Прежде чем ты сможешь полностью понять ноты… ты должен сначала понять пространство, в которое ты их поместишь. Пространство можно рассматривать как место рождения всех вещей. Вот почему все вещи в конечном итоге притягиваются обратно к нему» [16, с. 238].

Позиция Вутена заключается в том, чтобы показать – музыка находится внутри нас, в любое время и доступна по требованию. В диалоге с главным героем музыка объясняет: «Помни, играй мне сколько хочешь, но ты должен знать это; только когда ты позволишь мне играть тебе, ты узнаешь меня полностью, потому что тогда мы будем одним целым» [16, с. 238].

Кенни Вернер в своем труде сдвигает акцент в рассмотрении импровизации в сторону духовности [15]. Он разрабатывает медитации и комплексные руководства, помогающие разблокировать ограниченное мышление, основанное на эго, чтобы соединиться с большим «пространством».

«Внутри каждого из нас есть место, где существует совершенство. Там живет гений…Все творческие возможности Вселенной можно найти там». [15, с. 77]. И далее в рамках концепции сознания: «Цель – выйти за пределы ума, этого шумного маленького потока мыслей, и слиться с океаном сознания. Оттуда вы испытываете отсутствие вещей и отсутствие усилий, заботы, отсутствие желаний и потребностей. Вещи становятся довольно простыми» [15, с. 79]. Он продолжает развивать тему потока: «Когда вы импровизируете из

расширенного сознания, вы обнаруживаете, что на самом деле нет неправильных нот! Уместность и правильность являются продуктами ума. Попытка жить в рамках этих воображаемых правил подавляет поток» [15, с. 89]. То есть, в противовес состоянию потока, в процессе контроля над исполнением и диссоциации, разум «фрагментируется» и в силу вступают ограничения индивидуального сознания.

Подобным образом Билл Эванс рассматривает такое состояние, называя его «универсальным разумом»: «Я считаю, что все люди обладают тем, что можно назвать универсальным разумом. Любая истинная музыка говорит с этим универсальным разумом, с универсальным разумом людей» [9].

Данные высказывания подтверждают, что поток находится в базовом состоянии, гораздо более глубоком, чем актуализация в мышлении музыкантов техники игры, гамм, теории музыки, рациональности, логического мышления и др.

Для сравнения, приводим обобщение мнений музыкантов в попытках объяснить состояние потока:

Таблица 1.

Джазовый музыкант	***Личное значение потока***
У. Шортер	*Невесомость, нулевая гравитация*
Б. Эванс	*Универсальный разум*
В. Вутен	*Принцип ноля*
К. Джарретт	*Тишина*
К. Вернер	*Внутреннее пространство*
Ф. Перейра	*Спонтанный разум природы*

Из данного обобщения следует – говоря о потоке, никто из исполнителей не упоминает ноты, ритм, технику, гаммы или лады. По их мнению, это место, где исчезают все физические аспекты музыки, и единственный способ объяснить это состояние — философские размышления, метафоры, иносказания и т.д.

По нашему мнению, в состоянии потока ведущими свойствами становится нахождение в настоящем моменте и предслышание направления мелодии и последующих импровизационных фраз. В целом, это не процесс попадания в поток, а освобождение от ограничивающих факторов и отпускание индивидуальных способностей в русло неограниченных творческих возможностей.

Принцип импровизации как спонтанного создания музыки состоит в развертывании музыкальной композиции из сокращенных

обозначений условностей (гармония, стиль, форма и др.). Относясь к временным видам искусства, музыка предполагает собственное пространство во времени для размещения. Если у композитора есть запас времени для обдумывания идей и создания логически выверенного музыкального произведения, то у импровизатора временной выдержки между зарождением идей и их реализацией нет. Именно поэтому исследователи задаются вопросами о природе импровизации, привлекая знания из смежных, а порой и отдаленных от музыковедения областей.

Таким образом, «состояние потока», описанное джазовыми музыкантами, как особое условие для творческого самовыражения и спонтанного создания лучших версий импровизационного материала, остается в прежней форме, несмотря на стилевые рамки и другие переменные условия музыкального исполнения.

Список литературы

1. Кинус Ю.Г. Импровизация и композиция в джазе. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. 188 с.
2. Лившиц Д.Р. Феномен импровизации в джазе. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2003. 26 с.
3. Лубяная Е.В. Современные подходы к обучению джазовой импровизации на фортепиано // Материалы I Всероссийской научно-практической конференции: Джазовое искусство в современной музыкальной культуре. – М., РАМ им. Гнесиных, 2024. С. 144-150.
4. Столяр Р.С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано. – СПб: «Лань», «Планета музыки», 2020. 160 с.
5. Alavi, D. Zero Gravity. Brave World Pictures. Anaxagoras, (n.d.). Fragment B12. In Anaxagoras on Mind. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://pdfs.semanticscholar.org/9ee7/280e3fddbcb55e20a68475113f47003a87ad.pdf (дата обращения: 02.05.2025).
6. Art Works Podcasts: A conversation with Keith Jarrett. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.youtube.com/watch?v=Bz01AMPmhQs (дата обращения: 02.05.2025).
7. Csikszentmihalyi, M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. Perennial Classics. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://archive.org/details/flowpsychologyof2008csik (дата обращения: 02.05.2025).
8. Cugny L. Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach – American Made Music Series. University press of Mississippi, 2019. 394 p.
9. Evans, B., Evans, H., Allen, S., & Rhapsody Films. The universal mind of Bill Evans: The creative process and self-teaching. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.youtube.com/watch?v=N2yMQREAFkM (дата обращения: 02.03.2025).
10. Lopez-Gonzalez M., Limb CJ. Musical creativity and the brain. Cerebrum. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.amnh.org/content/download/57265/920005/file/musical-creativity-and-the-brain.pdf (дата обращения: 02.03.2025).
11. Niles, Richard Podcast. Gary Burton – Rare Interview and Free Improvisation Masterclass! [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.youtube.com/watch?v=giS91hv4NEc (дата обращения: 02.03.2025).

12. Pereira F. F. The Spontaneous Intelligence of Nature. A new interpretation for the creative flow, music and jazz improvisation based on Schopenhauer's metaphysics. Master thesis of arts in music. – Vienna, Jam Music Lab University, 2024, 74 p.
13. Rosen DS, Erickson B, Kim YE, Mirman D, Hamilton RH and Kounios J. Anodal tDCS to Right Dorsolateral Prefrontal Cortex Facilitates Performance for Novice Jazz Improvisers but Hinders Experts. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.researchgate.net/publication/310472356_Anodal_tDCS_to_Right_Dorsolateral_Prefrontal_Cortex_Facilitates_Performance_for_Novice_Jazz_Improvisers_but_Hinders_Experts (дата обращения: 02.03.2025).
14. Vergara V. M. Functional network connectivity during jazz improvisation. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.nature.com/articles/s41598-021-98332-x (дата обращения: 02.05.2025).
15. Werner, K. Effortless Mastery: Liberating the Master Musician Within. Jamey Aebersold Jazz, 1996, 196 p.
16. Wooten, V. L. The Music Lesson: A Spiritual Search for Growth Through Music [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: www.ayanetwork.com/aya/psyche/The%20Music%20Lesson%20A%20Spiritual%20Search%20for%20Growth%20Through%20Music%20by%20Victor%20L.%20Wooten%20(z-lib.org).epub.pdf (дата обращения: 02.03.2025).

Лелявин Никита Сергеевич

Ритмическая импровизация в бибопе: от свинга к джазовому синкопированию

Москва, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена анализу ритмической трансформации в джазе, связанной с переходом от эпохи свинга к бибопу в 1940-х годах. Рассматриваются ключевые аспекты ритмической импровизации, включая синкопирование, смещение акцентов и взаимодействие ритм-секции с солистами. На примере творчества Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи и других новаторов бибопа исследуется, как ритмические инновации стали основой для нового языка джазовой импровизации.*

Ключевые слова: *бибоп, свинг, ритмическая импровизация, синкопа, Чарли Паркер, джазовая гармония.*

Lelyavin Nikita Sergeevich

RHYTHMIC IMPROVISATION IN BEBOP: FROM SWING TO JAZZ SYNCOPATION

Moscow, Russia.

Abstract. *The article analyses the rhythmic transformation in jazz associated with the transition from swing to bebop in the 1940s. Key aspects of rhythmic improvisation are examined, including syncopation, shifting accents, and the interaction between the rhythm section and soloists. Using examples from Charlie Parker, Dizzy Gillespie and other bebop innovators, it explores how rhythmic innovations became the basis for a new language of jazz improvisation.*

Keywords: *bebop, swing, rhythmic improvisation, syncopation, Charlie Parker, jazz harmony.*

Джаз всегда был связан с импровизацией, но именно в 1940-х годах произошла революция, которая изменила его ритмическую, гармоническую и мелодическую структуру [1, с. 45]. Бибоп, возникший как реакция на коммерциализацию свинга, стал не только новым стилем, но и философией, подчеркивающей индивидуальность и интеллектуальную сложность [2, с. 78]. Одним из ключевых элементов этой трансформации стало переосмысление ритма — от плавного свингового качания к сложному синкопированию и полиритмии [5, с. 12]. Этот процесс не только изменил технику исполнения, но и повлиял на восприятие джаза как искус-

ства, сделав его более интеллектуальным и менее доступным для массовой аудитории.

Эпоха свинга (1930-е годы) характеризовалась доминированием больших оркестров, таких как биг-бэнды Каунта Бэйси (21 августа 1904 — 26 апреля 1984) и Дюка Эллингтона (29 апреля 1899 — 24 мая 1974) [3, с. 33]. Ритмическая структура свинга строилась на ровных четвертных нотах с акцентом на вторую и четвертую доли, что создавало ощущение «качания» (swing feel) [1, с. 47]. Импровизация в свинге, хотя и присутствовала, часто ограничивалась повторяющимися фразами и риффами, подчиненными танцевальной функции музыки [5, с. 15]. Это делало свинг доступным для широкой аудитории, но одновременно ограничивало творческую свободу музыкантов, что впоследствии стало одной из причин появления бибопа.

Свинг, будучи культурным феноменом своего времени, отражал социальные и экономические реалии эпохи. Большие оркестры, состоявшие из десятков музыкантов, стали символом роскоши и размаха, а их выступления на танцполах и в концертных залах собирали тысячи слушателей. Однако коммерциализация жанра привела к тому, что музыкальные эксперименты отошли на второй план, уступив место стандартизированным аранжировкам и предсказуемым форматам. Это вызывало недовольство среди молодых музыкантов, стремившихся к более глубокому самовыражению и техническому совершенству.

Кроме того, свинговая эстетика, ориентированная на массовость, оставляла мало места для индивидуального творчества. Импровизация, хотя и была важным элементом, часто сводилась к коротким соло, встроенным в заранее подготовленные композиции. Музыканты были вынуждены следовать строгим правилам аранжировок, что ограничивало их возможность экспериментировать с гармонией, ритмом и мелодией. Такие рамки стали особенно очевидными к концу 1930-х годов, когда джаз начал терять свою первоначальную свежесть и превращаться в коммерческий продукт.

Именно в этот период начали формироваться предпосылки для возникновения бибопа. Молодые исполнители, такие как Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи и Телониус Монк, искали новые пути развития джаза, стремясь выйти за пределы устоявшихся канонов. Их не устраивала роль «винтиков» в больших оркестрах, и они мечтали о музыке, которая бы отражала их индивидуальность и техническое мастерство. Таким образом, бибоп стал не только музыкальным направлением, но и своего рода манифестом, провозглашающим свободу творчества и независимость от коммерческих ограничений.

Переход от свинга к бибопу ознаменовал смену парадигмы в джазе: от коллективного творчества больших оркестров к камерным ансамблям, где каждый участник мог проявить себя как солист. Этот процесс сопровождался радикальными изменениями в ритмике, гармонии и структуре композиций, что в итоге привело к созданию нового музыкального языка, более сложного и интеллектуального. Таким образом, свинг, несмотря на свои ограничения, сыграл важную роль в истории джаза, став отправной точкой для дальнейших экспериментов и открытий.

Бибоп, зародившийся в начале 1940-х годов, стал не просто ответом на творческие ограничения свинга, но и культурным манифестом поколения музыкантов, стремившихся переосмыслить саму суть джаза [2, с. 82]. Его создатели, включая Чарли Паркера (29 августа 1920 — 12 марта 1955), Диззи Гиллеспи (21 октября 1917 — 6 января 1993) и Телониуса Монка (1917—1982), видели в музыке не только развлечение, но и интеллектуальный вызов, что требовало радикального пересмотра ритмических, гармонических и структурных основ жанра [4, с. 61]. Ритмические преобразования бибопа, ставшие его визитной карточкой, можно рассматривать как реакцию на стандартизацию свинга, где предсказуемость ритма подчинялась массовым вкусам.

Ускорение темпа и дробление долей превратились в ключевой механизм музыкальной эмансипации. Если в свинге основу пульсации задавали ровные четвертные ноты, то бибоперы сместили акцент на восьмые и шестнадцатые длительности, создавая эффект «рифленой» текстуры [2, с. 85]. Например, импровизации Чарли Паркера напоминали виртуозные речевые потоки, где каждая фраза дробилась на десятки микроакцентов, переплетающихся с гармоническими изменениями. Это не только усложняло восприятие, но и требовало от слушателя активного включения в музыкальный диалог, что резко контрастировало с танцевальной пассивностью свинга. Техническая сложность таких пассажей стала своеобразным фильтром, отделяющим «посвященных» от случайной публики, что подчеркивало элитарность направления.

Синкопирование и смещение акцентов в бибопе переросли из локального приема в основу ритмической философии. Синкопы, ранее использовавшиеся для создания игривых контрастов, теперь формировали напряженную полиритмическую сеть, где акценты на слабых долях разрушали метрическую предсказуемость. Например, соло Диззи Гиллеспи в композиции «A Night in Tunisia» строилось на намеренном столкновении акцентов с основным пульсом, создавая

ощущение «сползания» ритма [4, с. 64]. Такой подход не просто добавлял драматизма — он превращал импровизацию в рискованный эксперимент, где каждый смещенный акцент становился вызовом традициям. Это радикальное переосмысление синкопы отражало стремление музыкантов к свободе: ритм больше не служил опорой, а становился полем для деконструкции.

Роль ритм-секции в бибопе претерпела революционные изменения, что особенно ярко проявилось в новаторских приемах барабанщика Кенни Кларка (1914–1985) и контрабасистов вроде Оскара Петтифорда. Кларк, отказываясь от маршеобразных ударов малого барабана, перенес акцент на тарелки (ride cymbal), создавая воздушную, «плывущую» ритмическую основу, которая позволяла солистам свободно варьировать темп [3, с. 39]. Контрабасисты, в свою очередь, обогатили технику «walking bass» хроматическими ходами и неожиданными интервальными скачками, превратив басовую линию в самостоятельный мелодический голос. Такая трансформация превратила ритм-секцию из фонового аккомпанемента в равноправного участника диалога, где каждый инструмент мог инициировать ритмические или гармонические изменения.

Эти новации не сразу нашли понимание у публики, привыкшей к танцевальной легкости свинга. Критики называли бибоп «музыкой для музыкантов», а его сложность считали искусственной и оторванной от корней джаза [5, с. 18]. Однако именно эта «недоступность» стала его силой: бибоп заложил основы для джаза как высокого искусства, где техническое мастерство и творческая смелость ценились выше коммерческого успеха. Влияние его ритмических открытий прослеживается в модальном джазе 1950-х, фри-джазовых экспериментах 1960-х и даже в современных жанрах, где синкопирование и полиритмия остаются инструментами музыкального бунта. Таким образом, бибоп не просто изменил ритм — он переопределил саму возможность джаза быть языком интеллектуального и эмоционального прорыва.

Ярким примером ритмической сложности бибопа является композиция «Ko-Ko» Чарли Паркера, где соло построено на «рваных» фразах, формирующих диалог с ритм-секцией [4, с. 68]. Другой пример — «A Night in Tunisia» Диззи Гиллеспи, где синкопированные ритмы создают ощущение нестабильности [1, с. 52]. Эти композиции стали классикой джаза и до сих пор служат эталоном для музыкантов, стремящихся освоить сложные ритмические структуры.

Ритмические новации бибопа стали фундаментом для эволюции джаза, определив вектор развития множества последующих

стилей [2, с. 90]. Эти эксперименты не только сохраняют свою значимость в историческом контексте, но и продолжают служить источником вдохновения для современных музыкантов, демонстрируя неиссякаемую актуальность [5, с. 25]. Анализ трансформации джаза от эпохи свинга к бибопу позволяет выявить ряд принципиальных изменений, которые радикально перестроили ритмическую парадигму жанра.

Одним из ключевых преобразований стало кардинальное ускорение темпа, сопровождавшееся дроблением метрических долей. Этот технический прорыв открыл музыкантам возможность конструировать мелодические линии невиданной ранее сложности, наполняя композиции плотными, полиритмическими структурами. Подобная динамика превратила бибоп в своеобразный «интеллектуальный вызов», требующий от исполнителей виртуозного владения инструментом и глубокого понимания ритмической организации.

Не менее значимым оказалось переосмысление синкопирования. Если в ранних формах джаза синкопы использовались эпизодически, то в бибопе смещение акцентов стало системообразующим приемом. Намеренное нарушение метрической предсказуемости создавало эффект музыкальной полифонии, где каждая фраза обретала драматическую напряженность. Это придавало произведениям эмоциональную глубину, подчеркивая индивидуальный почерк исполнителей и превращая импровизацию в диалог между неожиданностью и ожиданием.

Особого внимания заслуживает трансформация роли ритм-секции. В бибопе она перестала ограничиваться функцией фонового сопровождения, превратившись в равноправного участника коллективной импровизации. Бас и ударные начали активно взаимодействовать с мелодическими инструментами, создавая сложные контрапункты и динамические контрасты. Такая перестройка не только обогатила текстуру ансамблевого звучания, но и заложила основы для будущих экспериментов с асимметричными ритмическими паттернами.

Таким образом, бибоп осуществил революцию не только в технике исполнения, но и в философии джаза. Он поднял жанр на уровень высокого искусства, где ритмическая свобода сочетается с интеллектуальной строгостью, а коллективное творчество балансирует между дисциплиной и спонтанностью. Эти принципы, сформированные в середине XX века, продолжают жить в современных джазовых течениях, подтверждая статус бибопа как одного из краеугольных камней джазовой культуры. Историческая преемственность и непрерывное переосмысление его идей служат доказательством того, что подлинные инновации в искусстве всегда обретают вневременное значение.

Список литературы

1. Барбан, Е.С. Черная музыка, белая свобода: музыка и восприятие нового джаза. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 288 с.
2. Верменич, Ю. Т. Джаз, история, стили, мастера. — 2-е изд., сбор. — СПб.: Лань: Планета Музыки, 2009. — 608 с.: ил. — (Сер. «Мир культуры, истории, философии»).
3. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию: учеб. пособие. — М.: Музыка, 1984. — 256 с.
4. Davis F. Bebop and Nothingness : Jazz and Pop at the End of the Century. New York : Schirmer Books, 1996. — 336 p.
5. Floyd, S. The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States. — N. Y., 1995. — C. 123.

Борисов Борис Борисович

Джазовая пипа: традиции и современность

Москва, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена анализу восточной и западной традиций на примере инструмента пипа и его интеграции в современную джазовую музыку. Рассматривается исторический и культурный контекст пипы, ее конструктивные особенности и традиционные техники игры, а также ее связь с философскими концепциями китайской культуры. Особое внимание уделено процессу синтеза китайской и западноевропейской музыкальных традиций, который начался в конце XX века. В статье анализируется произведение «Джазовая пипа» композитора Лу Вэйцзюня, которое стало примером сочетания традиционных китайских элементов с джазовыми гармониями и ритмикой. Рассмотрены различные исполнения этой композиции, включая необычную аранжировку для пипы и виолончели, подчеркивающую диалог между восточной и западной музыкальными культурами. Обращается внимание, что пипа, сохраняя связь с традиционными образами, становится символом культурного диалога и демонстрирует, как традиционный инструмент может обрести новое звучание в современном мире.*

Ключевые слова: *джаз, пипа, Китай, китайская музыка, джазовая пипа, Лу Вэйцзюнь, китайский джаз.*

Borisov Boris Borisovich

JAZZ PIPA: TRADITION AND MODERNITY

Moscow, Russia.

Abstract. *The article is devoted to the analysis of Eastern and Western traditions, using the example of the pipa instrument and its integration into modern jazz music. The historical and cultural context of the pipa, its structural features, traditional playing techniques, and its connection with the philosophical concepts of Chinese culture are examined. Special attention is paid to the process of synthesizing Chinese and Western European musical traditions, which began in the late 20th century. The article analyzes the composition «Jazz Pipa» by composer Lu Weijun, which serves as an example of combining traditional Chinese elements with jazz harmonies and rhythms. Various performances of this composition are discussed, including an unusual arrangement for pipa and cello, highlighting the dialogue between Eastern and Western musical cultures. The article emphasizes that the pipa, while maintaining its connection to traditional imagery, becomes a symbol of cultural dialogue and demonstrates how a traditional instrument can acquire new significance in the modern world..*

Keywords: *jazz, pipa, China, Chinese music, jazz pipa, Lu Weijun, Chinese jazz.*

Пипа – это символ китайской традиционной культуры. Ее история – более двух тысяч лет, а истоки восходят к династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.). Относится к группе щипковых инструментов, семейству лютней. Инструмент широко распространен в регионе Юго-Восточной Азии. Внешний вид инструмента представляет собой изогнутый грушевидный корпус с четырьмя струнами. Само название пипы отражает основы техники игры: пи обозначает движение пальцев вниз, а па – вверх. Традиционно, пипа ассоциируется с классическими китайскими произведениями, придворной музыкой. Музыкальный инструмент в китайской традиции обычно связывается с философскими концепциями, отражая гармонию природы, баланс инь-ян.

Техника игры на пипе включает такие виртуозные приемы, как тремоло, щипки, глиссандо и удары по деке, создающие богатую палитру звуков – от мягких созвучий до драматичных аккордов. Однако в последние десятилетия этот инструмент воспринимается как выходящий за рамки традиции, и в том числе интегрируемый в мировую джазовую сцену.

С конца XX века музыканты стали чаще использовать пипу в джазовой музыке. Считается, что первопроходцем в этом стала известная китайская исполнительница У Мань (吴蛮, Wú Mán) [7], которая, сохраняя уважение к традициям, стала экспериментировать с джазом, роком и электронной музыкой. Она широко известна не только в Китае, но и на Западе. Ее совместные работы с «Kronos Quartet» и «Silk Road Emsemble» наполнены китайским мелодизмом, который переплетается с джазовой импровизацией.

Использование пипы в джазе – это синтез китайской и западноевропейской музыкальных традиций. Характерно, что исполнители сочетают традиционные техники игры на пипе с типовыми гармоническими структурами джаза, добавляя элементы блюза и фанка (например Шэнь Цзяцзюй (沈嘉琚, Shěn Jiājū)). Проекты вроде «Jazz Pipa Trio» демонстрируют, как инструмент может взаимодействовать с европейскими музыкальными инструментами, например контрабасом и ударными, создавая динамичные композиции с элементами импровизации.

Интеграция пипы в джаз представляется в некоторой степени эволюцией джазового искусства, так как происходит пополнение новыми техническими и смысловыми аспектами не только китайской традиционной, но и джазовой культуры.

Отметим, что важную роль играют образовательные инициативы: в Шанхае, Пекине и Гонконге в обучение внедряют специали-

зированные программы, где студентов учат сочетать традиционные практики с джазовой теорией, благодаря чему появились китайские джазовые фестивали, такие как JZ Festival. Подобные мероприятия предоставляют площадку для музыкальных экспериментов, различных коллабораций, привлекая мировую аудиторию.

В качестве примера приведем пьесу композитора Лу Вэйцзюня (陆尉俊, Lù Wèijùn) [11] под названием «Джазовая пипа» (爵士琵琶, 2015 г.) [12]. Данное произведение призвано раскрыть технические возможности инструмента в джазовом ключе, а также представить собой динамичную конкурсную пьесу, популярную у многих исполнителей.

«Джазовая пипа» – это произведение, в котором традиционный китайский инструмент пипа становится проводником между восточной и западной музыкальными культурами. Лу Вэйцзюнь, вдохновляясь джазовой импровизацией и ритмикой, стремится расширить выразительные возможности пипы, сохраняя ее аутентичное звучание. Композиция получила серебряную награду на конкурсе «Дуньхуан» (敦煌奖) [6] в 2017 году, что подчеркивает ее значимость в современной китайской музыке.

Структура произведения состоит из вступления и трех частей (вступление–A–B–A1). Здесь явно прослеживаются элементы блюзового языка. Композиция сочетает в себе музыкальные образы, характерные для китайской традиции (благодаря технической составляющей), с элементами джазовой баллады и блюза. Гармонический язык основан на типичных джазовых моделях, включая традиционный для джазовой музыки оборот II-V-I и др., которые контрастируют с пентатонической основой звукоряда у шэн (五聲, wǔ shēng). Аккордовые структуры чаще всего представляют малые мажорные, большие мажорные и малые минорные септаккорды с надстройками. Ритмической особенностью композиции является сочетание синкопированной ритмики, свинговой пульсации с традиционными последовательностями, характерными для традиционных произведений написанных для пипы.

С точки зрения технических приемов, помимо классической техники игры на инструменте, например «лунь чжи» («轮指») – прием быстрого перебора пальцами, с имитацией эффекта «переката», используется для достижения набольшей плавности, текучести звука, также присутствуют такие джазовые приемы как «бенды» (bending), перкуссионные удары по деке, явно заимствованные из гитарных исполнительских техник, характерные для джазовой музыки.

Такое взаимодействие Востока и Запада отражает философские взгляды композитора. Вдохновляясь звучанием традиционных китайских произведений, Лу Вэйцзюнь осуществил синтез культур создавая джазовую музыку на стыке двух музыкальных традиций Китая и Америки.

Рассмотрим подробнее несколько вариантов исполнения данного произведения:

Первым считается исполнение в 2015 г. Чжан Ин (張瑩, Zhāng Yíng) [8], которая работала в Китайском университете Гонконга (香港中文大學) [6]. Ее исполнение можно считать каноничным, оно ярко отражает идею произведения.

Другое исполнение, также относящееся к 2015 г., – это версия известного музыканта Ван Чжуси (王竹夕, Wáng Zhúxī) [10]. Как и в случае с версией Чжан Ин произведение исполнено эмоционально, однако темп был выбран более умеренный, что придало композиции большую лиричность.

Отдельно хочется отметить исполнение композиции «Джазовая пипа» [9] в необычной версии для пипы и виолончели, где на пипе играл Пэн Вэйлунь (彭偉倫 Péng Wěilún), а на виолончели – Йе Цзюньси (葉俊禧, Yè Jùnx ǐ). Произведение было исполнено в 2021 г. в Ратуше Гонконга (香港大會堂) и представляет собой необычную трактовку, в рамках которой прозвучали одновременно два произведения: Цю Мэйци «Живой II» («活著II») и Лу Вэйцзюня «Джазовая пипа». Их версия носит название «邱美琪《活著II》X 陸尉俊《爵士琵琶》» [13], что буквально, в переводе с китайского языка, означает – двойное исполнение разных композиций в одновременности. Отметим, что это усиливает изначальную концепцию объединения Восточного и Западного начал, таким образом создавая важный процесс взаимодействия академического и джазового направлений. Партия виолончели олицетворяет европейскую академическую традицию, а партия пипы – синтез традиционной китайской культуры и американского джаза. Партия виолончели открывает произведение, и на протяжении всего номера в качестве диалогового противопоставления используется стилистика авангардной музыки. Спустя две минуты вступает Пэн Вэйлунь и в точности исполняет композицию «Джазовая пипа» в темпе, несколько медленнее исполнения Чжан Ин. Звучание инструментов дополняет друг друга, однако в этом дуэте последнее слово остается за партией виолончели: в конце композиции последний тон именно у нее. Также следует отметить, что отступление от достаточно бы-

строго темпа в версии Чжан Ин здесь вызвано скорее замыслом самого представления. Этот перформанс олицетворяет диалог Йе Цзюньси и Пэн Вэйлунь. Виолончелист сидит на сцене, а исполнитель на пипе – в зале в первом ряду. Это создает некоторые представления о сложной концепции данной версии произведения, где важным является преобладание одного инструмента над другим, одной музыкальной традиции над другой и так далее. Ценность данного перформанса также заключается в философской трактовке роли инструментов на сцене, где зрительный зал тоже может быть сценой. Напомним, что основной китайской идеей исторически является центральное положение Китая в мире. В переводе Китай – 中国 (zhōngguó – центральное (серединное) государство), иными словами «Китай – центр мира». Поэтому, стоит отметить, что для данной аранжировки достаточно необычно используется один западноевропейский музыкальный инструмент – виолончель и один китайский инструмент – пипа, где джазовый сегмент достается именно пипе, а виолончели композитор отводит роль музыкального обрамления. Это подводит автора исследования к мысли о том, что произведение «Джазовая пипа» возвышается в данном перфомансе, так как является центральным элементом по принципу «Китай – центр мира». Хотя для европейского слушателя может показаться иначе, ведь виолончель есть начало и конец в этом номере. При этом интересно, почему для китайской музыкальной культуры выбран элементом возвышения именно джаз?

В заключении, отметим, что даже в авангардных проектах пипа сохраняет связь с традиционными образами: звучание ассоциируется с водой, ветром, поэзией эпохи Тан. Это отличает китайский джаз от западного. При этом во многом характерно присутствие общенациональных китайских идей, как в данном случае, популяризация пипы в джазе отражает, по мнению автора, стратегию «мягкой силы» Китая. Китайские музыканты продвигают национальную культуру, в том числе и через универсальный язык джаза. Произведение «Джазовая пипа» – мост между культурами в контексте оппозиции Восток-Запад. Композитор Лу Вэйцзюнь сохраняет многовековые традиции, обогащая их современным звучанием, где его работа демонстрирует, как традиционный инструмент может стать символом культурного диалога. Можно с уверенностью сказать, что, благодаря подобным произведениям, роль инструмента в джазовой музыке Китая усиливается, подтверждая, что истинное искусство находится вне времени и границ.

Список литературы

1. Ван, Ин. Претворение особенностей игры на национальных струнных инструментах в китайском фортепианном искусстве // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради. – 2008. – № 38 (82). Ч. 1: Общественные и гуманитарные науки. – С. 85-92.
2. Варламов, Д.И. Теория и практика народного инструментализма: от понятий – к действиям // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. Том 207. Русские народные инструменты в современной культуре России : Всерос. науч.-практ. конф., 30-31 января 2014 года, Санкт-Петербург. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 9-22.
3. Кашина, Н. И. Освоение китайскими студентами русского языка в процессе вокального ансамблевого исполнительства / Н. И. Кашина, Н. Г. Тагильцева, Л. В. Добровольская [и др.] // Язык и культура. – № 45. – С. 220-234.
4. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 301 с.
5. Ян, Б. Базовые приемы звукоизвлечения на китайском народном инструменте пипа / Б. Ян, Л. В. Матвеева // Современные тенденции общего и дополнительного музыкального и художественного образования : Сборник научных трудов. – Екатеринбург, 2020. – С. 193–199.
6. 2021"敦煌奖"中国民族室内乐新作品展评活动获奖作品展播 // Канал 煌杯民族题乐比赛 в социальной сети 微信 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://t.hk.uy/bPKU (дата обращения: 01.03.2025).
7. 吴蛮 // Официальный сайт композитора [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://wumanpipa.org/ (дата обращения: 26.02.2025).
8. 張瑩 《爵士琵琶» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://youtu.be/QIoYuTCTETU?si=mdKHd8Pihuh1Kp3A (дата обращения: 03.03.2025).
9. 彭偉倫, 葉俊禧《邱美琪曲《活著II》X 陸尉俊曲《爵士琵琶》» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://youtu.be/FA8TQR9CBHM?si=3et7QUyoEdO6amFu (дата обращения: 28.02.2025).
10. 王竹夕《爵士琵琶» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://youtu.be/LJ3UVucHnGo?si=5Q8j_SMSf1EmB2cW (дата обращения: 03.03.2025).
11. 陆尉俊 // Официальный сайт композитора [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.lukwaichun.com/ (дата обращения: 26.02.2025).
12. 陆尉俊 《爵士琵琶» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cloud.mail.ru/public/YfqJ/38rsmRJg3 (дата обращения: 23.02.2025).
13. 香港傳奇第二輯【視 · 聽香江】音樂會 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.yaoyueh.com/香港傳奇第二輯-視-聽香江-音樂會 (дата обращения: 02.03.2025).

Рыскулов Куаныш Токтарбаевич

Творчество Жанар Дугаловой в аспекте художественных процессов казахстанской популярной музыки

Астана, Казахстан.

Аннотация. *В статье анализируется творчество вокалистки, автора песен и продюсера Жанар Дугаловой. Творческий феномен этой исполнительницы основан на сочетании ряда художественных качеств, связанных с самостоятельным продюсированием проектов, качественной репертуарной политикой и вниманием к этнокультурным аспектам в написании песен. Дугалова выстраивает свой материал с упором на симбиотическое сочетание приемов национальной музыки с мейнстримовыми тенденциями в создании аранжировок, приближающими ее песни к международным стандартам популярной музыки. Рассматриваются отдельные композиции из репертуара певицы.*

Ключевые слова: *современный вокал, этнокультурные процессы, современная популярная музыка Казахстана, Жанар Дугалова..*

Ryskulov Kuanysh Toktarbaevich

ZHANAR DUGALOVA'S CREATIVITY IN THE ASPECT OF ARTISTIC PROCESSES OF KAZAKH POPULAR MUSIC

Astana, Kazakhstan.

Abstract. *The article analyzes the work of vocalist, songwriter and producer Zhanar Dugalova. The creative phenomenon of this performer is based on a combination of a number of artistic qualities associated with independent production of projects, high-quality repertoire policy and attention to ethnocultural aspects in songwriting. Dugalova builds her material with an emphasis on the symbiotic combination of national music techniques with mainstream trends in creating arrangements that bring her songs closer to international standards of popular music. Individual compositions from the singer's repertoire are considered.*

Keywords: *modern vocal, ethnocultural processes in popular music, modern popular music of Kazakhstan, Zhanar Dugalova.*

В современной Казахстанкой популярной музыке много молодых эстрадных исполнителей, активно использующих оригинальный авторский материал для формирования самобытных и артикулированных с точки зрения этнических музыкальных коннотаций песен. В отдельных композициях мы сталкиваемся с микстовыми

явлениями, сформированными средствами синтеза традиционных казахских напевов и современных высокотехнологичных приемов в области аранжировок, сэмплирования, использования актуальных решений, связанных со сложной компьютерной обработкой вокальных партий.

Формируя предварительный панорамный обзор тенденций и трендов, поспешим выделить ситуацию, согласно которой казахстанские артисты занимают весьма различные ниши и направления. В их творчестве мы можем беспрепятственно локализовать присутствие различных стилей и художественных принципов. Возрастает внимание, проявляемое к национальной эстраде, со стороны исследователей и музыковедов. Среди наиболее актуальных работ, связанных с изучением казахстанского эстрадного искусства, необходимо выделить таких исследователей, как Забирова Т.К. [3], Мухитденова Б.М. [10], Мусагулова Г.Ж. [8; 9], Майгазиев С.К. [7], Интыкбаев Е. [4], Кайсиди И.Г. [5], Кузбакова Г.Ж. [6], Досанова К.К. и Альпеисова Г.Т. [2], Алпысбаева В.Н. [1].

В течение последних двадцати лет в Казахстане сложилась многогранная среда артистов, активно использующая в своем творчестве элементы эклектики. Уточняя конкретные имена и персоналии, отметим имена Мираса Жугунусова, Moldanazar, Мархаба Саби, NAZZARBECK, Mona Songz, Kalifarniya, Kazybek Kuraiysh, Qanay. Даже среди перечисленных имен мы наблюдаем достаточно сложную и явно неоднородную палитру художественного творчества, адекватное препарирование которого требует проведения междисциплинарных по своей сути изысканий. Подобные исследования, предполагающие полноценное ранжирование как искусствоведческих, так и социокультурных категорий, дело будущего времени. В рамках настоящей публикации автор сконцентрирует внимание на песенном творчестве Жанар Дугаловой, содержательные признаки которого отражают ряд тенденций и процессов, свойственных пространству национальной эстрады.

Будущая артистка получила основательную подготовку на базе РАТИ ГИТИС (Москва, РФ). В возрасте 25 лет начинала выступать в известном казахстанском эстрадном проекте, который на структурном уровне повторял формат так называемых «девичьих групп» (англ. Girls Band). Профессиональное становление проходило под менторским влиянием опытного продюсера и актрисы Б.М. Алагузовой. Отсюда и следует разделить творческий путь артистки «до» и «после» группы «KeshYOU».

Артистический феномен Жанар Дугаловой интересен с аналитической точки зрения еще и потому, что артистка выступала в качестве автора музыки и песен. Проработав в течение трех лет, Ж. Дугалова ушла в плоскость построения автономной сольной карьеры.

Стиль и индивидуальность артистки делают ее одной из ярких фигур в современном казахстанском музыкальном течении. С момента своей автономной сольной карьеры она привлекла внимание зрителей и критиков благодаря своим талантам в различных жанрах музыки, включая поп, народную и современную музыку.

Сильные стороны исполнительского мастерства Дугаловой основываются на симбиозе значимого опыта в области вокальных практик, дополняемого хорошей базой артистических качеств, позволяющей артистке формировать разностороннюю подачу эстрадных номеров. Репертуарная политика, как упоминалось ранее, сформирована на авторском материале. Другим атрибутом, представляющим несомненный интерес в творческом амплуа Дугаловой, следует назвать коллаборативные элементы, специфичность которых основывается на привлечении внимания новых сегментов аудитории. Отметим, что в широком смысле значения данных компонентов в области музыкального бизнеса рассматривалось целым рядом исследователей, среди которых следует выделить работы искусствоведа Ф.М. Шака [11]. Сильная сторона данной тенденции при ее культурологическом рассмотрении проявляет себя в том, что записывая совместные проекты с различными деятелями шоу-бизнеса, артист способен расширить свою аудиторию. Достигается это за счет того, что в дуэтное взаимодействие, к примеру, интегрируется артист, располагающий популярностью в других аудиторных срезах[1].

Область репертуара Ж. Дугаловой обладает открытостью к проникновению этнических элементов. Главным образом это традиционные казахские мелодии.

Формируя общую дефиницию вокального мастерства исполнительницы необходимо будет выделить наличие широкого диапазона, уверенный контроль над дыханием, способность вдумчиво исполнять как балладные, сдержанные по темпу номера, так и темповые композиции с применением вибрато, элементов йодля в высоком регистре, субтона в нижнем регистре, а также микста в средней и верхней тесситурах.

[1] Например, артист, работающий на подростковую или, наоборот, старшую возрастную аудиторию.

Кроме того, Жанар активно работает над своим репертуаром, сочетая традиционные казахские мелодии с современными музыкальными стилями, что делает ее музыку привлекательной для широкой аудитории. В каждой своей песне (около 20 синглов) исполнительница автономно подходит с точки зрения вокальных возможностей, тем самым выделяя свой исполнительский колорит и утонченную природу. Приведем конкретные примеры.

Композиция «Ризамын», звучащая в переводе с национального языка как «Благодарен», — яркое постфольклорное претворение песенных традиций казахского народа, достигнутое средствами современных эстрадных песенных жанров. Песня стала одним из наиболее успешных и узнаваемых синглов Жанар Дугаловой. В нарративном центре содержатся указания на благодарность и признательность, готовность человека принимать и ценить все, что он имеет, несмотря на сложности и испытания. Песня патриотического характера. Автором вводится речитативный стиль исполнения вокальной партии, близкий к жанру терме[1]. В песне используются распевы, силлабический принцип строения мелодической линии вокальной партии с доминированием 7-8 сложника в куплетной части. Открывается песня небольшим вступлением с алексическим запевом, что характерно для акынских песен. В этом случае исполнительница приближает эстрадную песню к фольклорным традиционным жанрам исполнения с запевом. Форма песни не соответствует традиционной строению, характерному для простых эстрадных песен. Песня начинается с припева:

Азат елімнің тарландарына ризамын мен – 14 сложник / A
Дархан даламның арландарына ризамын мен – 14 сложник / A1
Ризамын, ризамын, ризамын мен – 10 сложник / B
Ризамын, ризамын, ризамын мен – 10 сложник / B1
Ризамын, ризамын, ризамын, ризамын – 12 сложник / B2
Ризамын, ризамын мен, ризамын мен – 11 сложник / B3

Стиль пения в припевной части комбинированный между речитацией и распевами. Вступает припевная часть чуть медленнее куплетной части. Распевы здесь выступают в основном на слово «Ризамын» — пропевание которого имеет волнообразный характер, что типично для народных песен. Слово «Ризамын» обладает свойством динамизировать мелодию песни с помощью многократных повторений. Необычны чередования ударений, приходящихся на

[1] Терме – жанр казахской поэзии и, вместе с тем, вокальной музыки.

вокализацию данного слова, что показывает игру слов в песне. Исполнитель делает ритмическое акцентирование всех слогов слова поочередно. Последний слог строк припева сильно растягивается. В итоге, артистке предоставляется возможность продемонстрировать свое мастерство в исполнении протяжных нот. Следует отметить, что диапазон песни в припеве высокий и мелодическая линия строится по степени нисходящего направления от высокой кульминационной строки «Азат елімнің тарландарына ризамын мен» до последней строки «Ризамын, ризамын мен, ризамын мен». Каждая строка в припеве строится на материале предшествующих строк, приближающее строение мелодической линии к современной трактовке упрощения строения мелодической линии вокальной партии. Таким образом, в строении мелодической линии преобладает вариантный принцип развития.

Куплет делится на 2 части, неповтроного строения. 1 часть куплета:

Бар жанында сан арман рухы биік қандай – 13 сложник / А

Ел бағына жаралған жігіттер нардай – 12 сложник / А1

Әр парызы өтелген – 7 сложник / А2

Көк байрағын көтерген – 7 сложник / А3

Серттерінен таймай – 7 сложник / А3

В каждой строке на второе слово автор композиции, как и в припевной части, использует скачки в мелодической линии вокальной партии. Мелодическая линия вокальной партии строится так же, как и в припеве, от высокой ноты в нисходящем движении. Каждое слово в вокальной партии произносится четко речитативом. Для поддержания рифмы в речитативной песне исполнитель делает акцент на третье и последнее слова первой части куплета в первых двух фразах, и на третьи слова в последних трех строках. Также следует отметить, что некоторые слова строки исполнитель произносит без распева и очень быстро, чтобы сохранить рифму и музыкально-ритмический баланс, особенно распеваются последние слова строки. Так, например, в строке: «Бар жанында сан арман рухы биік қандай» акцентируются слова «сан арман» и «қандай». Слова «Бар жанында», «рухы биік» выговариваются очень быстро.

Вторая часть куплета еще больше ускоряет весь процесс пения:

Сынақтан еш сескенбеген – 8 сложник

Ұран еткен батыр бабасын – 9 сложник

Дұшпанға да дес бермеген – 8 сложник

Жан аямай қорғап даласын – 9 сложник

Тұлғалары биік таудан – 9 сложник
Ата жолын ұстап қалған – 8 сложник
Жұлдыз болып көкте жанған – 8 сложник

Как мы видим, здесь речитативный стиль приходит к своему кульминационному итогу. Вариантный принцип преобразования мелодической линии доминирует во второй части куплета. Акцентируются первые слова и распеваются крайние слова строк, выделяется буква «р». Исполняется все в верхней тесситуре вокального диапазона, мелодическая линия вокальной партии движется в нисходящем направлении.

В припеве изменяются две крайние строки текста:
Азат елімнің тарландарына ризамын мен – 14 сложник,
Дархан даламның арландарына ризамын мен
Айбарларын көргенде, сенім оты сөнбес
Ризамын мен ерлерге намыстарын бермес.

В припевной части исчезает повторное слово «Ризамын». Текст припева становится намного меньше его первого воспроизведения в запевной части. После второго куплета исполнительница вновь вводит припев со словом «Ризамын», волнообразно развивая его в кульминационной части песни. В итоге, после исполнения слова «Ризамын» артистка переходит на длительный распев в высокой тесситуре голоса, что является главной кульминацией песни. Образ Ж. Дугаловой в выступлениях с данной композицией усиливается благодаря костюму древнетюркского стиля, подчеркивая патриотический характер песни и создавая образ воинственной девушки.

Композиция в целом построена на мотивах, свойственных традиционной казахской музыке. Саунд аранжировки современный. В нем синтезируются разные электронные программы, а также живые инструменты. Волнообразная мелодия, переплетенная с элементами народных напевов, придает песне особую лиричность и эмоциональную насыщенность. Такой подход подчеркивает связь с древними казахскими песнями, которые издревле использовались в фольклоре для выражения благоговейного отношения к жизни и окружающему миру.

В песне «Ізін көрем» прослеживаются фольклорные интонации, характерные для казахских народных мелодий, особенно в инструментальном сопровождении. Использование таких инструментов, как домбра или кобыз (в некоторых версиях песни), является явным отсылом к традиционным казахским инструментам, которые неразрывно связаны с национальным фольклором. Мелодии, часто

встречающиеся в народных песнях, напоминают те, которые используются в казахском эпосе. Аранжировка песни весьма эклектична. Характерные для хард-рока элементы звучания неожиданным образом переплетаются с исполняемой на домбре мелодией.

Текст повествует о том, что исполнитель видит следы назидания, предначертанное предками в далекие времена. Песня также имеет речитативно-декламационный стиль исполнения, подвижный темп, минорную тональность, большие скачки и распевы. Форма песни простая куплетно-припевная, однако куплет намного больше по объему. И куплет, и припев построены на разном музыкальном материале неповторного строения. Куплет имеет два построения, отличающиеся друг от друга манерой исполнения и текстовым наполнением. Первое построение кантиленного распевного характера в умеренном темпе, расцвеченное оригинальной манерой пения – игра в повторении слов по два раза с разным акцентированием слогов в слове – «Қадау қадау ұлылар», «Тарау тарау тарих боп», «Сөйледі сонау сонау ғасырлардан бабаларым». Такой прием исполнения уже встречался в предшествующей песне со словом «Ризамын». Некоторые слова исполняются быстро в строке, а некоторые очень сильно растягиваются, как и последние слоги из строк. Кульминацией первого построения становятся 5 и 6 строчка «Қол созып аспанға, айналып дастанға», «Естілгендей маған», в которой мелодическая линия следует в восходящем направлении. Крайние строки приходят на спад тесситуры в первой половине куплета. Таким образом, первая половина куплета воспринимается как один полноценный куплет. Вторая часть куплета – подражание казахским народным инструментам «домбра», через игру в повторение слогов имитационным образом, вспомогательными оборотами – «Жүрегім діріл дірілдейді, дірілдейді діріл дірілдейді». Мелодические фразы небольшие по диапазону, исполняются в среднем регистре. Вторая часть звучит рифмованно, она динамизирует все музыкальное движение после распевной первой части куплета. Все слова куплета в конце строк очень длительно распеваются.

Припев – типичный образец эстрадной манеры исполнения. В припеве присутствуют различные мелодико-ритмические эстрадные элементы, повторность коротких фраз «Ізін көрем, Ізін көрем», мелодекломация, распевность, натуральные лады, структура суммирования – «Ізін көрем, Ізін көрем, Бабаларым салып кеткен». Темп припева довольно умеренный. Быстрая речитация, характерная для куплета, в припеве уходит на второй план. На первом плане

появляется мелодико-ритмическое свойство вокальной партии: эстрадная манера пения, синкопирование ритма, диатонизм лада.

Следует учесть, что композиции «Ризамын» и «Ізін көрем» отражают тот эмоциональный спектр, который характерен для творчества Жанар Дугаловой. Исполнительница не боится открыто выражать свои чувства через музыку, что вызывает у ее аудитории ответную реакцию.

В обеих песнях можно заметить использование традиционных казахских инструментов, что помогает создать атмосферу, близкую к фольклору. Эти инструменты часто используются для того, чтобы передать душевные переживания, такие как радость, печаль или благодарность.

Тексты песен также насыщены символами, типичными для казахской поэзии и фольклора. Это касается образов и метафор, которые часто используются для выражения внутренних переживаний и связи с природой, предками и родной землей.

В рамках краткого анализа двух ярких песен Ж. Дугаловой нами были показаны основные стилистические тенденции и художественное содержание, свойственные ее творчеству. Связи с национальной казахской культурой сочетаются у нее с современным саундом и приемами в аранжировке, берущими начало в культурном пространстве популярной музыки.

Список литературы

1. Алпысбаева, В.Н. Қазақстанның эстрадалық өнеріндегі мюзикл және рок-опера жанрлары: даму үрдістері мен перспективалары. Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Қазақстан Республикасы, Алматы, 2024. – 131 б.
2. Досанова, К.К., Альпеисова, Г.Т. Вокально-инструментальное исполнительство в Казахстане: исторический обзор // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. - №3 (35). – С.24-31.
3. Забирова, Т.К. Эстрадное вокальное исполнительство: учебное пособие / автор-составитель Т. Забирова. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 296 с.
4. Интыкбаев, Е. Эстрадное искусство или культура большинства современного Казахстана // Евразийский Союз Ученых. №3 (84), 2021. – С. 8-12.
5. Кайсиди, И.Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана. Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). – Республика Казахстан, Алматы, 2018. – 164 с.
6. Кузбакова, Г.Ж. Искусство эстрады в Казахстане: пути развития и перспективы // Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика: Материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию РАМ имени Гнесиных (17-18 апреля 2019 года): сборник статей / под общей научной редакцией доктора культурологии, профессора Л.С. Зориловой. – М.: Академический проект, 2020. – С. 76–83.

7. Майгазиев, С.К. Қазіргі қазақ эстрадасындағы этнофольклорлық тенденциялар (этнофольклорлық ансамбльдер шығармашылығы негізінде). Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Қазақстан Республикасы, Алматы, 2020. – 141 б.
8. Мусагулова, Г.Ж. Эстрадное музыкальное искусство в аспекте культурной жизни республики // Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы музыка өнері. 229-257 б.
9. Мусагулова, Г.Ж. Юбилейный концерт группы «А-Студио» // Керуен, 04 (13) 2008. – С. 191-195.
10. Мухитденова, Б.М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана. Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). – Республика Казахстан, Алматы, 2018. – 159 с.
11. Шак, Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: Научное издание / Ф. М. Шак. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – 342 с.

Тугаев Владислав Олегович

Песенный пласт как объект цитирования в сериале «Слово пацана. Кровь на Асфальте» (режиссер Ж. Крыжовников)

Краснодар, Россия

Аннотация. *В статье рассматриваются художественные и содержательные особенности цитирования музыкальных композиций в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2023). Анализируется влияние песен на сюжетно-вербальный ряд произведения, характеристику образов, выражение идеи фильма и передачу социокультурной достоверности происходящих событий. Выявляются основные функции музыкальных цитат: раскрытие внутреннего мира героев, создание эмоциональной атмосферы, установление связи с культурным контекстом эпохи. Подчеркивается важность музыкального оформления как неотъемлемой части художественной структуры сериала.*

Ключевые слова: *музыка в кино, цитата, песенный контент, лейтмотив, композиция, саундтрек, культурный контекст.*

Tugaev Vladislav Olegovich

SONG LAYER AS AN OBJECT OF CITATION IN THE SERIES «THE WORD OF A BOY. BLOOD ON THE ASPHALT» (DIRECTED BY ZH. KRYZHOVNIKOV)

Krasnodar, Russia.

Abstract. *The article examines the artistic and substantive features of quoting musical compositions in the TV series «The Word of a Boy. Blood on the Asphalt» (2023). The influence of songs on the plot and verbal series of the work, the characteristics of images, the expression of the idea of the film and the transfer of the socio-cultural authenticity of the events taking place are analyzed. The main functions of musical quotations are identified: revealing the inner world of the characters, creating an emotional atmosphere, establishing a connection with the cultural context of the era. The importance of musical design as an integral part of the artistic structure of the series is emphasized.*

Keywords: *afilm music, quotation, song content, leitmotif, composition, soundtrack, cultural context.*

Музыка в кинематографе является неотъемлемой частью кинопроизведения, участвуя в создании его художественной целостности и выразительности. В последние годы наблюдается возрастание интереса исследователей к изучению различных аспектов функционирования музыки в кино. Неотъемлемой структурной частью современного аналитического музыкознания стало изучение музыки кино

и сериалов, рассматриваемой в разных аспектах: музыкальный тематизм (лейттематизм), функции киномузыки, ее драматургические и композиционные закономерности, стиль режиссеров и кинокомпозиторов, взаимосвязь музыки с временем создания фильма и пр. Отдельную нишу занимают исследования музыкального компонента в контексте жанровой специфики фильма.

Музыка в современном кинематографе и телевизионных сериалах играет значительную роль в формировании художественного пространства и оказывает существенное влияние на восприятие зрителем аудиовизуального произведения. Киномузыка создает эмоциональный фон, атмосферу и выполняет важные смысловые и структурные функции, участвуя в раскрытии идейного содержания, характеристике персонажей и развитии сюжета [3; 6]. Особое место в арсенале выразительных средств киномузыки занимает прием цитирования, позволяющий режиссерам вступать в диалог с культурной традицией, обогащать содержание фильма или сериала дополнительными коннотациями и ассоциациями [2-6].

Несмотря на многочисленные исследования разных аспектов киномузыки, вопрос цитирования известных песен в отечественных телевизионных сериалах остается недостаточно изученным. Между тем данный художественный прием получил широкое распространение в современных российских сериалах, особенно в тех, которые обращаются к темам молодежной культуры и субкультур. В этом плане особый интерес представляет цитирование композиций различных жанров в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2023), которое стало одним из ключевых художественных приемов, формирующих уникальную атмосферу и стиль повествования.

Цель статьи – анализ песенного ряда и выявление его функций в отражении социально-культурных тенденций эпохи в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте».

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие задачи: определить спектр цитируемых в сериале музыкальных жанров и исполнителей; выявить основные художественные функции музыкальных цитат; проанализировать семантику цитирования песен в контексте идейно-образного содержания сериала.

Материалом исследования послужил телевизионный сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2023), в котором цитируются композиции различных жанров и исполнителей: «Пыяла» (АИГЕЛ), «На заре» (Баста, cover «Альянс»), «Не забывай» («Комбинация»), «Новый герой» («Мираж»), «Ну, что же ты» («Ласковый май»), «Как

быть» (Александр Серов), «Ты, ты, ты» (Владимир Кузьмин), «Любимый город» (Till Lindemann, Никита Богословский), «Ночное рандеву» (Крис Кельми), «Белая ночь» («Форум»), Minuet in D Minor, BWV Anh. 132 (Иоганн Себастьян Бах), Прелюдия до мажор (ХТК 1 том) | Bach — Prelude in C major, BWV 846 (Иоганн Себастьян Бах), «Седая ночь» («Ласковый май»), «В шумном балагане» (Вилли Токарев), «Островок» («Форум»), «Я не шучу» («Мираж»), «Снова вместе» («Мираж»), «Летний дождь» (Игорь Тальков), «Богатырская сила» (Стас Намин и группа «Цветы»), «Розовый вечер» («Ласковый май»).

В современном музыкознании особое внимание уделяется приему музыкального цитирования, являющемуся важным элементом в структуре художественного фильма. Так, Т.Ф. Шак рассматривает функции музыки в медиатексте, анализируя, как музыкальные цитаты встраиваются в общую структуру произведения и какие смыслы они привносят [6]. М.А. Сидорова отмечает важность музыкального цитирования как приема, позволяющего режиссерам устанавливать связь с культурным контекстом и вызывать у зрителей определенные ассоциации [5].

Особое значение в современных российских телесериалах приобретает цитирование популярных песен различных жанров и исполнителей, ставших своеобразными «маркерами» эпохи и молодежной культуры. А.С. Рыжов анализирует роль музыкальных цитат в формировании художественного пространства телесериалов, подчеркивая их значение для создания аутентичной атмосферы и погружения зрителя в определенный культурный контекст [4]. М.С. Костюхина, исследуя особенности цитирования популярной музыки в современных российских сериалах, отмечает, что включение узнаваемых песен позволяет режиссерам устанавливать связь с культурным бэкграундом зрителей, вызывать у них определенные ассоциации и эмоциональный отклик [3]. В.А. Ковалев, рассматривая сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте», подчеркивает значение музыкальных цитат для раскрытия внутреннего мира героев, их ценностей и мироощущения, а также для создания иронического подтекста и игры со зрительскими ожиданиями [2].

Таким образом, исследователи подчеркивают важность музыкального цитирования как приема, позволяющего создателям сериалов устанавливать диалог с аудиторией на уровне общих культурных кодов и усиливать эмоциональное воздействие визуального повествования.

В рамках статьи считаем более приемлемыми термины «заимствованный музыкальный материал» и «песенный контент», так как музыкальные композиции приводятся режиссером в полном объеме.

В 2023 году в РФ прошел премьерный показ сериала (в том числе в онлайн-кинотеатрах) режиссера Жоры Крыжовникова «Слово пацана. Кровь на асфальте» о молодежных группировках Казани конца 1980-х годов, снятый на основе книги Роберта Гараева «Слово пацана. Криминальный Татарстан 1970 – 2010-х». Жанр сериала – криминальная драма. В российской прессе сериал охарактеризовали как главный российский сериал 2023 года. Он стал лауреатом премии «Белый слон» в номинации «Лучший сериал».

Действия разворачиваются в конце 1980-х годов. Важнейшей тенденцией эпохи была социальная напряженность, связанная с выводом советских войск из Афганистана. Молодые люди, вернувшиеся с афганской войны, испытывали трудности в поиске своего места в новой жизни и, конечно, работы.

Режиссер Жора Крыжовников в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» для отражения социокультурных тенденций эпохи и для характеристики героев в полной мере использует заимствованный музыкальный материал из эстрадной песни, а также классическую музыку.

Музыкальный тематизм неразрывно связан с судьбой героев, с динамикой и вектором их развития. Режиссер с помощью музыкального контента передает, в том числе, и свое отношение к героям, к их внутренним изменениям. Музыка сопровождает сюжет и трансформацию героев, она помогает зрителям ориентироваться в поступках персонажей, понимать их сомнения или, наоборот, боевой настрой.

В сериале можно выделить три лейтмотива, основанных на песенном материале, и цитатах академической музыки.

Трансформация Андрея из мальчика-школьника, увлекающегося музыкой, в одного из пацанов улицы (с кличкой «Пальто») происходит стремительно, уже с начала второй серии. Главный герой, четырнадцатилетний Андрей, живет с мамой и пятилетней сестрой. Он учится в музыкальной школе и характеризуется как прилежный ученик. Безотцовщина, нищета, желание помочь матери, все это отражает в полной мере социокультурные тенденции 1989–1990 годов в СССР. Бедность в обществе и в семье явились детерминантом беспризорности. Наряду с такими негативными явлениями, как рост социальной незащищенности граждан, насильственной и корыстной преступности, алкоголизации населения, Я.И. Гилинский, исследуя социологические аспекты девиантного поведения, констатирует усиление «подростковой делинквентности, аморальности» [1].

Режиссер Жора Крыжовников вводит музыку в сериал внутрикадрово и закадрово. При этом музыка в сериале выполняет одновременно несколько функций: характеризует героев, передает исторический колорит, отражая эпоху «девяностых» годов.

Для главного героя – Андрея – режиссер выбирает персональный лейтмотив. Это цитата прелюдии до мажор (ХТК 1 том) | Bach — Prelude in C major, BWV 846 (Иоганн Себастьян Бах). Музыка рождает чувство бесконечности, необъятного пространства, света и простора. Это первый сквозной лейтмотив сериала. Внутрикадровое звучание произведения музыкальной классики характеризует духовный облик Андрея до его вступления в группировку, до момента знакомства с Маратом – членом Казанской группировки. На первой минуте первой серии (0:00:57) звучит эта тема (главный герой Андрей играет на немых клавишах). Сближение с Маратом меняет траекторию жизни Андрея под воздействием такого социального явления эпохи 90-х как «толпа» или «группировка». Через смену музыкальной композиции режиссер передает авторское отношение к герою. На смену классическому произведению приходит песня «Седая ночь» (1989) — хит советской поп-группы «Ласковый май». Автор – композитор и поэт, основатель группы Сергей Кузнецов, исполнитель – первый солист группы Юрий Шатунов.

Во второй серии режиссер пытается вернуться к характеристике Андрея средствами классической музыки (Менуэт Соль Минор И.С. Баха), но у героя не получается его воспроизвести на фортепиано, также как и обратной дороги к «нормальной» жизни больше нет. Впереди – группировка, друзья, аморальные поступки, болезнь матери.

Песенный материал эпохи как нельзя лучше отражает девиз «Мы – улица». Песня «Седая ночь» как образ «улицы», мрачный и темный. Бездна, которая затягивает юных пацанов и больше не отпускает.

«И темнота твоя
мне одному совсем,
совсем ни к чему».

Звуковое сопровождение снова идет параллельно визуальному ряду. Андрею «надоело быть чушпаном», и мы становимся свидетелем вытекающих из этого последствий.

«Я не шучу, я давно не шучу
Я буду жить только так, как хочу
Вы понимаете это, друзья?
Мне надоело слово «нельзя!»

Песня «Новый герой» звучит, когда «Универсамовские» берут плату с водителей, которые ездят по «их асфальту». Вова Адидас

был для пацанов тем самым героем: предложил делать бизнес, но выбрал темную дорогу.

Произведение группы «Мираж» — «Снова вместе» – иллюстрирует, как подростки, пришедшие в группировку, уже не могут вырваться из цепких лап жестокости и насилия.

«Но сегодня мы уже не те
Музыка, музыка в бой нас зовет,
Кто поверил в нее, тот уже не уйдет,
Не уйдет… Не уйдет».

В восьмой серии вводится композиция в исполнении Татьяны и Сергея Никитиных «Под музыку Вивальди» как попытка героя и надежда вернуться в нормальную жизнь.

И только ты молчала, молчала, молчала
и головой качала любви печальной в такт,
а после говорила: поставьте все сначала,
мы все начнем сначала, любимый мой, итак...

Второй лейтмотив – «татарский», «Пыяла» группы Аигел – олицетворение «Казанского феномена». Композиция – драматический эмоциональный фактор – выступает символом тревоги и опасности: «разборки», драки, убийства, аморальные поступки «героев», роковые события и кровавые последствия. Уровень тревожности произведения и частота его появления в сериале нарастает: так в первых двух сериях – звучит дважды, затем – по несколько раз за серию.

Третий лейтмотив характеризует любовные линии и взаимоотношения: Марат и Айгуль, Вова и Наташа, Андрей и Ирина. Песни А. Серова «Как быть» и группы «Наутилус Помпилиус» («Я хочу быть с тобой») передают трогательные взаимоотношения героев сериала.

Заслуживает внимания еще один лейтмотив: музыка Микаэла Таривердиева в исполнении трио «Меридиан» — «Вокализ» (год исполнения — 1983) звучит, когда Айгуль сводит счеты с жизнью, а также когда мама Андрея не хочет верить в плохие поступки ребят и Андрея.

Таким образом, сквозные лейтмотивы сериала – заимствованный музыкальный материал: популярные песни отечественной и зарубежной эстрады, бытовавшие в 1980–1990-х годах и воссоздающие звуковую атмосферу того времени.

Композиции «Седая ночь» группы «Ласковый май» – основной лейтмотив, данный в развитии. Он меняется по динамике, темпу, манере исполнения, аранжировке. Тема «живет» вместе с главными героями, являясь музыкальным фоном сериала.

В эпоху 1990-х песни передавались из уст в уста, перезаписывались, исполнялись под гитару и на других инструментах. Этот момент нашел свое отражение в фильме, когда Андрей подбирает музыку к данной песне на слух. Через композицию «Седая ночь» режиссер передает предупреждение: это символ, отражающий мрачную и безысходную атмосферу уличной жизни, в которую погружаются юные герои. Это не просто ностальгический трек из прошлого, это метафора «улицы» — темной, манящей и безжалостной, которая словно бездна поглощает молодых людей, не оставляя им шанса на светлое будущее. Как символ безысходности песня передает ощущение одиночества и отчаяния, что перекликается с судьбами героев сериала, которые сталкиваются с жестокостью и несправедливостью. В тоже время – это эхо прошлого: трек отсылает нас к эпохе 1980-х, времени, когда разворачиваются события сериала, добавляя атмосферу аутентичности. Меланхоличная мелодия и пронзительный вокал Шатунова создают звуковой образ «улицы» — места, где царят свои законы и где легко потерять себя.

[Куплет 1]
Я не знаю, что сказать тебе при встрече
Не могу найти хотя бы пары слов
А недолгий вечер, а недолгий вечер
Скоро станет ночью темною без снов
А недолгий вечер, а недолгий вечер
Станет ночью темною без снов

[Припев]
И снова седая ночь, и только ей доверяю я
Знаешь, седая ночь, ты все мои тайны
Но даже и ты помочь не можешь, и темнота твоя
Мне одному совсем, совсем ни к чему

На 31 минуте первой серии звучит кавер-версия песни «На заре» («На заре» (или «В небесах...») — песня группы «Альянс», выпущенная в 1987 году в составе альбома «Альянс '87»). Это наиболее известная песня коллектива. По отзывам критиков, считается одним из гимнов поколения. Песня входит в саундтреки таких российских фильмов как: «Хардкор», «Каникулы президента», «Без меня», «Контакт», «Громкая связь». Данный музыкальный фрагмент, выполняя драматургическую функцию, подчеркивает изменение траектории жизни Андрея, его объединение в одну из самых известных группировок г. Казань.

1970-е годы. Казань погружается в хаос. Район завода «Теплоконтроль» становится рассадником преступности. Именно здесь

зарождается ОПГ «Тяп-Ляп» – первая в СССР группировка со строгой иерархией. Молодые люди занимаются боксом, но дерутся не только на ринге – жесткие разборки на улицах становятся привычным делом. В 1980-е, которые считаются эпохой расцвета «казанского феномена», в городе действовало больше ста пятидесяти различных группировок — от совсем небольших до крупных, насчитывавших сотни участников. Некоторые из них получили широкую известность и за пределами Казани. Одной из старейших и известных была уже упомянутая банда из района завода «Теплоконтроль», известная как «Тяп-Ляп». Ее участники называли себя Тепловскими. Группировка сформировалась во второй половине 60-х вокруг «качалки», куда молодые люди приходили заниматься спортом. Тогда она напоминала скорее дворовое сообщество, чем полноценную ОПГ. Первым лидером «Тяп-Ляп» был местный житель Сергей Антипов. Его личность повлияла на все казанские банды — к примеру, именно с подачи Антипова среди посетителей «качалки» начал действовать запрет на курение и употребление алкоголя, который постепенно распространился на все уличное движение.

На 33 минуте первой серии впервые звучит ключевая, так называемая, «татарская» тема. Песня «Пыяла» группы «Аигел» исполняется на татарском языке. Музыка как драматургический фактор начинает воплощать основной конфликт сериала – трагические последствия для всех ребят, вступивших в группировки, а также для близкого окружения. Изначально трек планировался для сериала «Топи» с Иваном Янковским в главной роли, но не был утвержден. Авторы и исполнители композиции — российский электронный хип-хоп дуэт АИГЕЛ. Его участники — вокалистка из Набережных Челнов Айгель Гайсина и клавишник Илья Барамия из Санкт-Петербурга. Группа появилась в 2016 году и с тех пор выпустила четыре студийных альбома и три EP. Тексты к композициям АИГЕЛ пишет Айгель Гайсина — стихами она увлекается с раннего детства. Большинство песен описывают переживания лирической героини. Основной для стихов стали реальные события в жизни Гайсиной: в 2015 году ее молодого человека приговорили к трем годам колонии за покушение на убийство. Вокалистка сочла этот приговор несправедливым. Отличительной особенностью музыки дуэта является не только тюремная романтика, но и исполнение на татарском языке. Другие популярные песни АИГЕЛ — «Татарин», «Чудовище» и «Тебе кажется».

Цитирование современной композиции «АИГЕЛ» в сериале имеет особое значение как для передачи драматургии момента – она

сопровождает «разборки», трагические и напряженные моменты и нарастает от серии к серии по уровню тревожности, так и для передачи авторского отношения.

На 42-ой минуте первой серии звучит произведение группы «Мираж» (1989), песня «Новый герой» как отражение авторского вопроса «Кто ты, мой новый герой?». В эпоху неустроенности и безысходности кто является героем? Неужели эти молодые люди, полные физических сил, направляющие свою энергию в деструктивное русло?

Ситуация неопределенности и жажда изменить свою жизнь у молодежи толкает их к поступкам, о которых позже будут жалеть.

«Снова вместе»

Роль
Написали нам по строкам на листе,
Но сегодня мы уже не те.
Музыка вновь за собой нас зовет
Кто поверил в нее, тот уже не уйдет
Не уйдет,
Не уйдет.
Мы с тобою снова вместе,
Ночь дает нам все права.
Снова силу обретают
Все безумные слова,
Что звучат сейчас
Только для нас.

Процитированные музыкальные композиции не только вплетены в сюжет, но и создают музыкальный контент, на основе которого ярко прослеживается драматизм событий сериала. Звуковое и музыкальное оформление играет ключевую роль в создании атмосферы и передаче эмоций в сериале «Слово пацана». Каждая композиция тщательно подобрана и несет определенную смысловую нагрузку, подчеркивая настроение эпизода, внутреннее состояние персонажей, формируясь в своеобразную систему лейтмотивов.

Ключевая сцена сериала, где происходит развязка основных сюжетных линий, сопровождается композицией Minuet in D Minor, BWV Anh. 132 Иоганна Себастьяна Баха (01:00:15). Классическая мелодия создает ощущение масштабности и значимости происходящего, контрастируя с напряженными событиями на экране. Такое музыкальное решение позволяет подчеркнуть глубину и серьезность конфликта, вывести его на уровень вечных философских вопросов.

Песни, использованные в сериале «Слово пацана», не только выполняют смысловые и драматургические функции, но и играют важную культурологическую роль. Они отсылают зрителей к опреде-

ленному периоду в истории страны, передают атмосферу и настроения 90-х и начала 2000-х годов. Композиции групп «Ласковый май», «Мираж», «Комбинация», исполнителей Игоря Талькова, Александра Серова и других являются своеобразными маркерами эпохи, вызывающими у аудитории ностальгические чувства и ассоциации с собственной молодостью.

Кроме того, музыка в сериале служит важным инструментом развития сюжета, подчеркивая ключевые повороты в повествовании и передавая внутреннее состояние героев. Лирические песни сопровождают моменты душевных переживаний и самоанализа персонажей, а динамичные композиции усиливают сцены действия и конфронтации.

Резюмируя роль музыкального оформления в сериале «Слово пацана», отметим следующее:

1. Музыка, как тщательно выстроенная система музыкальных композиций, отражает в полной мере социально-культурную эпоху – девяностые годы двадцатого века, ознаменованные в нашей стране такими негативными социальными тенденциями, как высокий уровень безработицы, дефицит товаров народного потребления и продуктов питания, криминализация и маргинализация общества и другими аналогичными и сопутствующими явлениями жизни.

2. Музыка в сериале является неотъемлемой частью художественной структуры, выполняющей важные смысловые, эмоциональные и культурологические функции. Тщательно подобранные композиции усиливают восприятие зрителями ключевых сцен, придают им дополнительное измерение и глубину.

3. Песни в сериале служат средством раскрытия внутреннего мира героев, их психологического состояния и душевных переживаний. Музыкальные темы становятся лейтмотивами персонажей, отражая их стремления, конфликты и духовные поиски.

4. Музыкальное оформление сериала позволяет создателям устанавливать связь с культурным контекстом эпохи, вызывать у зрителей ассоциации с определенным периодом в истории страны. Популярные песни 90-х и начала 2000-х годов передают колорит времени и обращаются к общему эмоциональному опыту аудитории.

5. Выбор конкретных композиций и их расположение в структуре повествования позволяет авторам сериала тонко управлять эмоциями зрителей, расставлять смысловые акценты и создавать ощущение внутреннего единства произведения.

Таким образом, музыкальное цитирование в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» играет важную роль в раскрытии идейно-художественного содержания, создании эмоциональной атмосферы и установлении связи с культурным контекстом. Грамотное использование музыкальных цитат и лейтмотивов позволяет усилить воздействие сериала на зрителей и вовлечь их в глубокое сопереживание героям.

Песенный пласт в киносериале Жоры Крыжовникова не только обогащает его художественную канву, но и способствует более глубокому раскрытию характеров героев и их социального окружения в анализируемую эпоху, раскрытию основных социальных тем, таких как сложность выбора жизненного пути у подрастающего поколения в условиях девяностых годов в СССР (насилие, грабежи, рэкет, издевательства, хулиганство, воровство), дружба и любовь, честь и обман. Песенный контент усиливает символическое звучание происходящего на экране, придают ему понятный, общечеловеческий смысл.

Список литературы

1. Гилинский Я.И. Социология девиантного поведения как специальная социологическая теория // Социологические исследования. 1991. № 4. С. 72–78.
2. Ковалев В.А. Музыкальное цитирование в сериале «Слово пацана»: ирония и игра с культурными кодами // Медиамузыка. 2023. № 14. С. 22-31.
3. Костюхина М.С. Цитирование популярной музыки в современных российских телесериалах как способ диалога с аудиторией // Наука телевидения. 2022. Т. 18. № 3. С. 191-215.
4. Рыжов А.С. Роль музыкальных цитат в формировании художественного пространства телесериалов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 98-108.
5. Сидорова М.А. Музыкальное цитирование как прием создания культурного контекста в современном кинематографе // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 6-4 (108). С. 135-139.
6. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: монография. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2018. - 384 с.

Ферзба Гудиса Отарович

Классический кроссовер как феномен современного музыкального искусства

Москва, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена классическому кроссоверу (classical crossover) и нацелена на осмысление данного явления в контексте мировой музыкальной культуры. Рассмотрены характерные черты и особенности стиля, предпосылки и истоки его возникновения, а также факторы популярности, подтверждающие востребованность и интерес зрительской аудитории. Представлено понимание функций массовой и академической музыки, направленное на определение роли classical crossover в музыкальном искусстве и его значимости в социокультурном пространстве. Выявлены тенденции современного этапа, которые выражены в поляризации академической и массовой музыки на фоне упразднения идеала восприятия классической музыки как элитарного искусства. Изучен вопрос фундаментальной основы феномена classical crossover, а также дано музыкально-эстетическое обоснование его успешного продвижения в условиях массовой востребованности.*

Ключевые слова: *классический кроссовер, музыкальное искусство, стиль в музыке, массовая культура, популяризация классической музыки.*

Ferzba Gudisa Otarovich

CLASSICAL CROSSOVER AS A PHENOMENON OF MODERN MUSICAL ART

Moscow, Russia.

Abstract. *The article is devoted to classical crossover and is aimed at understanding this phenomenon in the context of world musical culture. The characteristic features and peculiarities of the style, the prerequisites and origins of its origin, as well as popularity factors confirming the relevance and interest of the audience are considered. An understanding of the functions of mass and academic music is presented, aimed at determining the role of classical crossover in musical art and its significance in the socio-cultural space. The trends of the modern stage are revealed, which are expressed in the polarization of academic and mass music against the background of the abolition of the ideal of classical music perception as an elite art. The question of the fundamental basis of the classical crossover phenomenon is studied, as well as a musical and aesthetic justification for its successful promotion in the context of mass demand.*

Keywords: *classical crossover, musical art, style in music, mass culture, popularization of classical music.*

Тема феномена classical crossover (классический кроссовер) в музыкальном искусстве поднимается в современном творческом сообществе на постоянной основе, оставаясь до конца не изученной. Пристальное внимание исследователей обусловлено, с одной стороны, научным интересом к осмыслению природы данного инновационного явления в иерархии мировой музыкальной культуры, его характерных черт, особенностей, истоков и востребованности у широкого круга зрительской и слушательской аудитории. Ведь на сегодняшний день, невзирая на жаркие дискуссии, сформированные взгляды в отношении массовой музыки противоречивы, а порой – диаметрально противоположны. С другой стороны, для изучения интересен вопрос фундаментальной основы феномена classical crossover. Чем он объясняется с музыкально-эстетической позиции, а также в чем секрет его успеха и востребованности.

Исходя из утверждения Л.И. Данько, классический кроссовер относится к музыкальному стилю, имеющему синтетическую природу [3, с. 6]. М.Д. Попкова указывает, что под стилем в широком смысле подразумевается закономерность, вследствие которой «единство формы и содержания» приводит к «законченному целому» [11]. К основным чертам classical crossover относят: сочетание компонентов классической и современной музыки; создание популярных композиций посредством переработки академических произведений; замещение эстрадного стиля произведения на классический; видоизменение музыкального языка (средств выражения, аранжировки) согласно замыслу.

Следует отметить, что история музыкального искусства содержит немало случаев размывания границ между жанрами элитарного и массового назначения. К примеру, в хоралах иногда использовались народные напевы, оперные отрывки исполнялись на городских праздниствах и, наоборот, народные и бытовые напевы перекочевали в оперы и на концертную сцену. Особенностями стиля classical crossover являются: построение музыкального языка произведений в опоре на гармонические основы классической музыки; увеличение звуковых возможностей музыкальных произведений посредством уравновешенного использования разноплановых инструментов (электронных и классических); использование синтеза средств музыкальной выразительности при построении музыкальной композиции с более широким структурным и драматическим форматом; реминисценция из классических произведений не только музыкальных мотивов и приемов, но и вокальной техники, опирающейся на классическую школу.

К предпосылкам возникновения стиля относят индустриальные преобразования и развитие технического прогресса, открывшие универсальные подходы к тиражированию и распространению музыки XX века, а также продвижение массовой культуры как доступной формы воздействия на широкую аудиторию. По мнению В.В. Молчанова, понятие массовая культура содержит в себе такие компоненты, как «массовая коммуникация», «массовое общество», «народная культура» [10, с. 10]. Истоки classical crossover обоснованы теорией о наличии в музыкальной культуре трех пластов, таких как: фольклор, проявляющийся в национальных традициях и передающийся посредством устной формы изложения; академическая музыка, основанная на классических музыкальных устоях; массовая музыка XX века [6, с. 10].

Следуя этой теории, искусствоведы приходят к выводу, что classical crossover зарождался на почве противоречивых тенденций в искусстве XX столетия и объективно обусловленных процессов сосуществования классической и массовой культуры. Направленность композиторских мыслей к реформированию музыкального языка, стремительно развивающаяся в академическом направлении, предопределила закономерный ход событий по разграничению музыкальной культуры в зависимости от востребованности в обществе на академическую и массовую. Именно во второй половине XX века у слушательской аудитории формируется спрос на массовые музыкальные произведения, способствующий их перерождению в популярные и, как следствие, вызывающие коммерческий интерес [8].

Поэтому, исходя из экономических постулатов о спросе, рождающем предложение, можно предположить, что к основным факторам популярности classical crossover относят:

- сближение с академической музыкой. Стилевые особенности classical crossover предоставляют возможность исполнения классических произведений для массовой аудитории;
- сбалансированный синтез жанров и течений. В стиле classical crossover гармонично сочетается фундаментальная классика с музыкальными направлениями более позднего периода, имеющими различную звуковую палитру, технику исполнения и природу создания;
- визуализацию представлений. Слияние классической музыкальной подачи с эффектами шоу и массовой культуры способствует поддержанию интереса зрительской аудитории к стилю classical crossover, что, в свою очередь, обеспечивает его коммерческую обеспеченность;

- использование возможностей аудиовизуального тиражирования. В средствах массовых телекоммуникаций classical crossover занимает значимое место (теле-, видио-, интернет пространство насыщено записями концертов, рекламных блоков, тематических клипов);
- заинтересованность зрительской аудитории в профессиональном исполнении произведений. Стиль classical crossover предполагает высокий уровень подачи музыкального и вокального материала.

Для исследования феномена classical crossover логично рассмотреть его роль в современном музыкальном искусстве сквозь призму функций массовой и академической музыки в целях определения предназначения данного стиля в социальной системе ценностей. Выбор такого подхода обусловлен целью выявления главенствующей функции стиля classical crossover, определяющей его как явление, и факторов, обеспечивающих успех у зрительской аудитории.

Функциями массовой музыки, по мнению А.Н. Сохора, являются: эстетическая, познавательная, воспитательная, инструментально-прикладная, агитационно-политическая [12]. Т.В. Адорно придерживается мнения, что в массовой музыке преобладает развлекательная функция, подтверждая также наличие коммуникативной, рекламной, защитной и воспитательной функции [1].

Из перечисленных выше функций массовой музыки рассмотрим те, которые представляют интерес, определенный рамками данной статьи:

- развлекательная – направлена на предоставление досугово-увеселительных мероприятий широкому кругу зрительской аудитории;
- коммуникативная – предполагает возможность формирования через музыкальные произведения художественно-ценностных ориентиров (национальные традиции, историческое прошлое, фольклор) посредством доступности общения, обмена мнениями и выражения эмоций;
- инструментально-прикладная – играет воздействующую роль на поведение человека в социуме. К примеру, способствует повышению эффективности труда, эмоционального настроя под звуки марша, патриотических проявлений к защите Родины и др.;
- рекламная – нацелена на привлечение заинтересованности в товаре под влиянием рекламных роликов, флэш-мобов, в кото-

рых музыкальное сопровождение построено на мелодиях знакомых хитов и легко воспринимается как «стимулирование» к действию – покупке продукции или получении услуг;
- познавательная – сквозь призму художественных образов способствует формированию взглядов на общественные отношения и социально-этические устои личности;
- воспитательная – способствует развитию личностных моральных качеств человека, богатства его внутреннего мира и духовности.

Классическая музыка представляет собой эталонные образцы мирового уровня. Ее произведения отличаются серьезностью и глубиной содержания, профессиональным качеством исполнения и закономерными канонами построения. Высокая художественная ценность академической музыки дополняется миссией преемственности к сложившимся в Европе в XVII–XIX веках традициям академической школы. Среди функций академической музыки акцентируем внимание на фундаментально значимых, таких как:

- социокультурная – позволяет окунуться в философские глубины бытия, религиозных истоков, народных традиций, идеалов красоты и совершенства;
- самоидентификации – способствует формированию самосознания и, как следствие, гармонизации личности посредством распознавания и изучения истоков музыкальных и национальных традиций. Самосознание напрямую связано с тремя уровнями психики человека: подсознанием, сознанием и сверхсознанием. М.К. Мамардашвили называет это «сознание сознания» [9, с. 16];
- духовности – академическая музыка, являясь эталоном прекрасного, способствует развитию интеллектуального уровня личности, высокохудожественному росту эстетических начал и самодостаточности – гармоничному взаимодействию с окружающим миром и собственным мировоззрением;
- сохранение культуры – насыщенность академической музыкой дает возможность (на основе совокупности знаний, духовной и эмоциональной наполненности) осознания ее непреходящей ценности для будущих поколений и необходимости сохранения эстетических и нравственных начал;
- передача национальных традиций – невзирая на интернациональную доступность академической музыки, она несет в себе национальный окрас, передавая черты направлений, течений, особенностей стран и способствует более тонкому проникновению в глубину исконных традиций.

Подводя итог рассмотрения функций массовой и академической музыки, следует уточнить, что указанное разграничение условно, и существует тесная взаимосвязь не только между функциями, но и различными видами музыкального искусства. В ходе эволюции общественно-экономических отношений, научно-технического прогресса и коммуникационных технологий влияние музыки в социуме постепенно возрастало. На современном этапе мы являемся свидетелями «слияния противоположностей», которое выражается в двух тенденциях. Первая проявляется в увеличивающемся отдалении академической музыки от массовой, а вторая – в упразднении идеала восприятия академической музыки, как элитарного искусства. Сегодня она может звучать при совершенно бытовых ситуациях: дома, на работе, в рекламе, становясь фоновым звучанием в ряду текущих событий. А.В. Костина утверждает, что «феномены высокой культуры продолжают бытие в качестве образцов искусства», однако, наряду с этим, они видоизменяются и при нерушимости формы «начинают функционировать как предметы масскульта» [7, с. 67].

В научной среде к данному процессу сформировалось двойственное отношение. Сторонники такое слияние считают прогрессом и свободой творческих возможностей. Противники – видят «корыстную» цель массовой музыки, которая «использует» академическую музыку как маяк, повышающий собственные ценностные характеристики и демонстрирующий единение с высокой культурой. Вместе с тем обе стороны признают факт «зарождения» нового вида музыки – популярной. А.В. Захаров объясняет это способностью массовой культуры совмещать явления различного плана посредством самоопределения «не через отталкивание от других форм и образцов, а через их присвоение» [4, с. 17].

Представители classical crossover главной функцией (фундаментальной основой) стиля считают популяризацию классической музыки среди обширной массовой аудитории при условии сохранения традиций академической школы, заложенных в XVII–XX веках. Феномен classical crossover с музыкально-эстетической позиции отчетливо очерчен П. Доминго, который утверждает, что совместно с Л. Паваротти и Х. Каррерасом им удалось привлечь внимание к опере сотен тысяч людей, не знакомых с этим жанром. Он уверен, что качество классической музыки, «ушедшей в массы», не теряется, ее «можно оценить умом, душой, чувствами» [2].

Секрет успеха classical crossover у обширной зрительской аудитории объясним совокупностью особенностей стиля. При со-

хранении такого важного фактора, как высокий уровень подачи музыкального материала, возникает спрос на его потребление, который впоследствии приводит к коммерческой обеспеченности и длительности бытования в социокультурном пространстве. В этой связи весьма логично обратиться к исследовательской позиции А.В. Захарова, который видит массовую культуру вне оценочных категорий произведений, фиксируя внимание «на общественном способе» производства духовных ценностей. Другими словами, «массовость» – это не качество произведения, а технология его создания, которая находится в тесной взаимосвязи с экономическим прогрессом, общественными отношениями, уровнем культуры и духовных потребностей граждан [5].

Список литературы

1. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Т.-В. Адорно. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Гучмазова Л. Пласидо Доминго: Музыка должна продолжаться... [Электронный ресурс] / Л. Гучмазова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://russiahousenews.info/interview/plasido-domingo-opera-tenor (дата обращения: 29.03.2021).
3. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб, 2013. 23 с.
4. Захаров А.В. Возможен ли симбиоз традиционной и массовой культуры? // Массовая культура на рубеже веков. Сб. ст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 7-25.
5. Захаров А.В. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопросы философии. 2003. № 9. С. 3-16.
6. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. М.: Музыка, 1994. 157, [3] с.
7. Костина А.В. Проблемы массового и элитарного искусства. М.: Изд-во Мос. гос. ун-та, 2005. 169, [1] с.
8. Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия / А. Е. Кром // Музыковедение, 2018. № 12. С. 8–11.
9. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2010. 288 с.
10. Молчанов В.В. Миражи массовой культуры. Л.: Искусство, 2004. 119 с.
11. Попкова М.Д. Стилевое единство неклассической культуры XX века: поиски оснований: дис. … канд. филос. наук: 24.00.01 / Попкова Марина Дмитриевна. Тюмень, 2013. 166 с.
12. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. М.: Советский композитор, 1975. 208 с.

Ситалова Анастасия Николаевна

Детская патриотическая песня: история и современность

Краснодар, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена исследованию роли детской патриотической песни как культурного и воспитательного феномена. Автор рассматривает эволюцию жанра от его истоков до современных тенденций. Особое внимание уделено функциям песен: воспитанию гражданственности, передаче исторической памяти и эмоциональной связи с родиной. В работе сочетаются историко-культурный и музыковедческий анализ, позволяющие выявить особенности образного содержания поэтических текстов, музыкальных средств выразительности.*
Автор подчеркивает, что детская патриотическая песня играет важную роль в пробуждении и формировании патриотического чувства. Отмечена их ключевая значимость в современном мире. Материал исследования адресован педагогам, культурологам, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами музыкального воспитания и сохранения национального наследия.

Ключевые слова: *детская песня, патриотизм, патриотическое воспитание, музыка, история.*

Sitalova Anastasia Nikolaevna

CHILDREN'S PATRIOTIC SONG: HISTORY AND MODERNITY

Krasnodar, Russia.

Abstract. *The The article is devoted to the study of the role of children's patriotic songs as a cultural and educational phenomenon. The author examines the evolution of the genre from its origins to modern trends. Special attention is paid to the functions of songs: the education of citizenship, the transmission of historical memory and emotional connection with the motherland. The work combines historical, cultural and musicological analysis to identify the features of the figurative content of poetic texts and musical means of expression.*
The author emphasizes that a patriotic children's song plays an important role in awakening and shaping patriotic feelings. Their key importance in the modern world is noted.
The research material is addressed to teachers, cultural scientists, as well as to a wide range of readers interested in musical education and the preservation of national heritage.

Keywords: *children's song, patriotism, patriotic education, music, history.*

Патриотическое воспитание – одно из приоритетных направлений Российской Федерации. Одним из инструментов патриотического воспитания выступает музыкальное искусство. К числу музыкальных произведений патриотической тематики относят ряд опер, среди которых особое место занимает опера «Иван Сусанин» М. Глинки, торжественная увертюра П. Чайковского «1812 год», кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, «Ленинградская» симфония Д. Шостаковича. Классические музыкальные произведения патриотического содержания становятся средством передачи исторической памяти, традиций и культуры, что способствует формированию ценностных идеалов и любви к своей стране.

Важным элементом в пробуждении и формировании чувства патриотизма можно назвать детскую песню. Д. Кабалевский писал: «Опора на песню раскрывает широчайшие перспективы для установления многообразных связей музыки со всеми звеньями изучаемой в школе истории человеческого общества [1, с. 36]». Таким образом, детская патриотическая песня – важный аспект в формировании национальной идентичности, воспитании гражданского сознания и укреплении исторической памяти.

Патриотические песни для детей имеют ряд уникальных особенностей, перечислим ключевые – простота и доступность поэтического и музыкального текста, яркая образность, эмоциональная насыщенность.

Рассмотрим каждую особенность. Так, тексты детских патриотических песен написаны простым языком, используются рифмы и повторы, что способствует их быстрому запоминанию. Также отметим, что тексты включают образы, символизирующие страну (горы, реки, цветы, национальные герои и исторические события). Данные образы помогают создать у детей визуальные ассоциации с родным краем и укрепляют их эмоциональную связь с Отечеством. Песни данной тематики зачастую наполнены яркими положительными эмоциями, что в свою очередь формирует положительные ассоциации, связанные с родной страной, и вдохновляют детей на активную жизненную позицию. Мелодический язык патриотических песен для детей простой, легко запоминающийся.

Подчеркнем важность применения произведений в образовательном процессе. В песнях рассказывается о знаковых событиях, известных личностях, культурных традициях, что делает их не только развлекательным, но и образовательным инструментом.

Подчеркнем характерную особенность детских патриотических песен – часто они исполняются в коллективе, что в свою очередь

способствует развитию командного духа, единства и общности. В прошлом столетии было организовано большое количество хоровых коллективов, которые вели активную концертную и гастрольную деятельность.

Композиторы, которые обращались к жанру детской песни, – Г. Гладков, Д. Кабалевский, Е. Крылатов, А. Пахмутова, Г. Струве, В. Шаинский. Сочинения этих композиторов стали олицетворением прошлой эпохи и продолжают быть актуальными и в наши дни.

Настоящим хитом стала песня А. Островского «Пусть всегда будет солнце» (автор слов – Л. Ошанин). Песня, написанная в 1962 году, до сих пор считается одой детству и миру. Отметим, что слова песни высечены на монументе, расположенном на третьем километре «Дороги жизни». Композиция стала главной в репертуаре советской эстрадной исполнительницы Тамары Миансаровой. Именно эта песня принесла певице победу на Международном фестивале в Польше.

Весьма интересная история произошла в 1964 году, когда будущий вокалист ABBA Бьорн Ульвес и группа The Hootenanny Singers сделали запись композиции Gabrielle на музыку песни «Пусть всегда будет солнце». Однако, авторство А. Островского указано не было.

Особое место занимает песня И. Дунаевского на стихи М. Матусовского «Летите, голуби», написанная для документального фильма о Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине «Мы за мир» (реж. Й. Ивенс, И. Пырьев, 1951 г.). Композиция – своеобразный гимн света, уверенности, спокойствия и мира. Песня вошла в репертуар многих хоровых коллективов.

Вечные ценности отражены в песне В. Баснера «С чего начинается Родина» (стихи М. Матусовского). Ее появление связано с фильмом «Щит и меч» (реж. В. Басов, 1968 год). Текст песни, наполненный искренностью и лиризмом, в сочетании с мелодией, особую выразительность которой придает вопросительная интонация (движение по доминантовому септаккорду), становятся воплощением любви к Родине. Голос Марка Бернеса придает песне теплоту, эмоциональную глубину. Неудивительно, что песня вошла в репертуар многих детских коллективов и до сих пор вызывает отклик в сердцах людей.

Патриотические песни прошлых лет входят в репертуар многих современных детских коллективов. При этом следует отметить, что, наряду с признанными классическими шедеврами, появляется много новых опусов.

Значительную роль в патриотическом воспитании в наше время играют музыкальные проекты, их цель – объединение талантливых

исполнителей и авторов. Среди таких проектов – Всероссийский проект «Музыка вместе. Песни великой страны» (руководитель музыкант и продюсер Тимур Ведерников), в рамках которого создаются видеоклипы на известные песни или песни, написанные специально для проекта, исполненные как простыми жителями, так и профессиональными музыкантами. Другие музыкальные проекты – «Главные детские песни», «Дети поют».

Современные детские патриотические песни акцентируют внимание на таких ценностях как дружба, единство, любовь к родине и уважение к историческому наследию. Темы, которые поднимаются – история страны, ее природа, культура и достижения. Отличительной чертой современных сочинений является музыкальный стиль, который варьируется от традиционных народных мелодий до современных музыкальных направлений таких как поп, рок и рэп, что делает их более привлекательными для детей и подростков.

К лирическим образцам можно отнести песни «Там буду я» (музыка В. Лукбинина, слова О. Назировой), «Глаза России» (музыка и слова Ю. Березовой), «Матушка Россия» (музыка и слова О. Семеновой), в которых мелодический рисунок основан на напевных фразах. Преобладают также опусы в ритме марша – «Славная Победа» (музыка В. Осошника, слова Н. Осошник), «Родина сильна» (музыка и слова А. Церпяты) (аранжировка выполнена в роковой манере).

Особое место занимают песни, посвященные Дню Победы. Так, в 2022 году вышел альбом «День Победы» (композитор и автор стихов Елена Обухова). В сборнике представлены лирические песни, также песни в ритме марша и вальса.

При этом некоторые современные детские патриотические песни становятся аллюзиями на классические образцы. Примером служит песня «Журавли Победы» (музыка В. Осошника, слова С. Минакова), являющаяся неким продолжением песни Яна Френкеля «Журавли» (слова Р. Гамзатова).

Таким образом, современные детские патриотические песни продолжают традиции, заложенные композиторами в первых образцах композиций данной тематики.

Список литературы

1. Кабалевский Д. Б. Педагогические размышления : Избранные статьи и доклады / Академия педагогических наук СССР. Москва : Педагогика, 1986. 190 с.
2. Сохор А. Н. Путь советской песни. Москва : Сов. композитор, 1968. - 108 с.; 16 см. - (В помощь слушателям народных университетов культуры).

Бердникова Марина Сергеевна,
Дальянова Лика Константиновна

Максим Фадеев: диапазон творчества

Москва, Россия.

Аннотация. *Статья посвящена анализу творческому пути российского композитора, певца и продюсера Максима Фадеева. В ней рассматриваются его ранние работы, становление карьеры, сотрудничество с различными исполнителями, создание успешных музыкальных проектов, таких как «Линда», «Глюк'oZa» и группа «SEREBRO», освещаются эксперименты с новыми музыкальными стилями, демонстрируется эволюция музыкального стиля М. Фадеева и его стремление к созданию музыкальных произведений, отражающих тенденции современного массового искусства.*

Ключевые слова: *Максим Фадеев, композитор, стиль, продюсер, творчество, альбом, сотрудничество, проект, песни.*

Berdnikova Marina Sergeevna,
Dalyanova Lika Konstantinovna

MAXIM FADEEV: THE RANGE OF CREATIVITY

Moscow, Russia.

Abstract. *Maxim Fadeev is the famous Russian composer, songwriter, singer and producer. It tells about his early works, career development, collaboration with various artists, creation of successful musical projects such as "Linda", "Gluck'oza" and the band "SEREBRO". It also highlights Fadeev's experiments with new musical styles. The article demonstrates the evolution of Maxim Fadeev's musical style and his relentless pursuit of creating musical works of art.*

Keywords: *Maxim Fadeev, composer, style, producer, creativity, album, collaboration, project, songs.*

Максим Александрович Фадеев – известный российский композитор, аранжировщик, певец и продюсер. В его творческой биографии насчитывается более 280 песен. С начала творческой жизни и по сей день Максим Фадеев активно учувствует в создании аранжировок и текстов для известных российских исполнителей, таких как Линда, Глюк’oZa, Иракли, Пьер Нарцисс, Елена Темникова, Юлия Савичева, Катя Лель, Ольга Серябкина, Полина Гагарина, группа SEREBRO, Митя Фомин, Алиса Кожихина, Наргиз, Хабиб, Григорий Лепс и другие.

Творческий путь М. Фадеева начался задолго до его известности. Будущий поэт-песенник родился 6 мая 1968 года в Кургане.

Семья способствовала развитию его творческого потенциала. Отец был композитором и заслуженным деятелем искусств, мать – певицей, поэтому в такой творческой семье Максим был целиком и полностью погружен в изучение музыкальных основ. Он окончил местную музыкальную школу, а после – Курганское областное музыкальное училище, в котором обучался сразу на двух отделениях: дирижерско-хоровом и фортепианном. Однако, не все аспекты способствовали развитию творческого потенциала, в 17 лет у мальчика был обнаружен порок сердца, из-за чего он перенес сложнейшую операцию и, как следствие, клиническую смерть. Это событие оставило след в подсознании М. Фадеева и стало отправной точкой для выражения внутреннего мира в музыке. После тяжелых событий на свет появляется первая написанная им песня «Танцуй на битом стекле».

В своем раннем творчестве М. Фадеев использовал разнообразный набор инструментов (фортепиано, бас-гитара, акустическая барабанная установка, синтезаторы). Основными темами раннего творчества М. Фадеева стали размышления о судьбе и месте человека в мире. Также большое количество песен написано о дружбе, силе духа и мужестве. Например, первый альбом «Ножницы» был выпущен в составе музыкальной группы «Конвой». В пластинку вошли такие песни, как «Акула», «Сестричка», «Беги по небу», «Кусай свои губы», «Игра без огня», «Танцы на стеклах» и другие. Значимыми композициями стали «Сестричка» и «Танцы на стеклах».

В песне «Сестричка» присутствуют черты философской лирики [1]. Основной инструмент аранжировки – электронный синтезатор. Присутствуют вставки народного хора, что придает музыке объем и создает ощущение отражения личной философии героя в сердцах людей, поддержки его взглядов и мнений. Диссонирующие аккорды в гармонии отражают внутренний конфликт и неопределенность героя. Песне «Танцы на стеклах», также связанной с жанром философской лирики, присуще мрачное настроение, что подчеркивается нисходящими ходами в мелодии. В аранжировке присутствует народный хор и добавлены вокализы в заключении.

Второй альбом композитора вышел в 1998 году под названием «Танцуй на битом стекле». В него входили такие сочинения, как «Иди на свет», «Время диких зверей», «Игра без огня», «Танцуй на битом стекле» и т.д. Остановимся на двух песнях. «Игра без огня» – композиция с космическими мотивами, неординарной мелодией, своеобразной гармонией. Добавление солирующей линии саксофона придает песне наполненное звучание. Появляются элементы вокаль-

ной импровизации. Песня «Танцуй на битом стекле» – первая песня М. Фадеева, которую он выпустил далеко не сразу. Важную выразительную роль выполняет остинато со штрихом стаккато. Также есть акцентные музыкальные инструменты, например, небольшое соло скрипки – резкое и заостряющее наше внимание на тексте композиции. Основная мысль – внутренняя боль героя, о которой мало кому расскажешь. Звучание данной песни передает чувство смятения и безнадежности. Данные чувства помогает передать повторение одних и тех же аккордов в динамичной фактуре. Фадеев впервые ясно показал особенности своего музыкального стиля: сочетание рок-музыки с синти-поп звучанием. Прослушивая данные композиции, можно явно услышать единый музыкальный стиль, свойственный раннему творчеству Максима Фадеева.

Сформировав собственное звучание, музыкант приезжает в Москву. Талант молодого человека был замечен сразу. Его пригласили написать песню для Ларисы Долиной. Песня «Снег идет» полюбилась певице, и она включила ее в свой концертный репертуар. Творчество М. Фадеева было оценено по достоинству, и он был приглашен для написания песен таким артистам, как Вячеслав Малежик и Валерий Леонтьев.

В 1990-х годах в музыкальном поле появляется певица Светлана Гейман, которая стала выступать под псевдонимом «Линда». Получив опыт работы с крупными артистами, М. Фадеев пишет Линде аранжировку для песни «Игра с огнем». Данная интерпретация настолько понравилась исполнительнице, что она предложила автору сотрудничество. М. Фадеев приступает к работе над собственным проектом, в котором выступает в качестве главного продюсера. Первым знаковым музыкальным продуктом проекта «Линда» становиться альбом «Ворона». В него вошли такие песни, как «Ворона», «Никогда», «Северный ветер» и другие. Гармония песни «Ворона» отдаленно напоминает песню «Танцы на стеклах». В сценическом образе Линды прослеживается такая же индивидуальность, как и в самом облике композитора. Текст отражает внутренний конфликт и идею «особенности» в общеизвестном выражении, которое используют в адрес нестандартных людей («белая ворона»), что напрямую перекликается с названием композиции. Песни Линды получают огромную популярность и выводят артистку на вершины шоу-бизнеса. Загадочный образ, темные волосы, пирсинг и дерзкий имидж позволили певице занять особую нишу в музыкальном творчестве и стать кумиром для многих людей.

Однако данный проект продержался на пике популярности не так долго, как планировал М. Фадеев, и вскоре популярность пошла на спад. Продюсер снова стал пересматривать вектор своего творческого развития и уехал для поиска вдохновения в Германию. Там он писал музыку и искал новые темы, мелодии, аранжировки.

После длительного перерывы М. Фадеев зачинает новую эру творчества, связанную с жанром поп-музыки. Продюсер приступает к второму глобальному проекту «Глюк'oZa», голосом которого становится Наталья Ионова. Данные проект отличался креативным подходом к продвижению музыки и образа артистки. Для визуального образа исполнительницы был нарисован мультипликационный герой, который долгое время исполнял песни под именем «Глюк'oZa». Первые композиции, «Шуга» и «Ненавижу», не получили большой популярности, но уже заинтересовали публику новым звучанием. Затем М. Фадеев становится продюсером шоу «Фабрика звезд-2» и приглашает на него в качестве участницы проекта Наталью Ионову под псевдонимом «Глюк'oZa». Общественность была взволнованна ее появлением, так как впервые увидела не персонажа из мультфильма, который поет песни, а реального человека. Именно это появление на шоу дало певице толчок для развития карьеры. После шоу М. Фадеев активно занялся продвижением проекта «Глюк'oZa». Были написаны такие хиты, как, «Невеста», «Глюкоза Ностра», «А снег идет» и многие другие. Музыкальный стиль автора меняется с каждой новой песней. Его музыка становится все более простой, доступной и наполняется танцевальными ритмами. Композитор начинает использовать простые аккордовые прогрессии, минорные тональности сменяются мажорными, а к инструментальному составу добавляются перкуссионные ударные, духовые и струнные инструменты.

Проект «Глюк'oZa» обрел большую популярность. М. Фадееву стали поступать предложения о сотрудничестве с крупными лейблами и компаниями. За этот период он успел поработать с большим количеством авторов и исполнителей, таких как Пьер Нарцисс («Шоколадный заяц»), Маша Ржевская («Когда я стану кошкой»), Алексей Семенов («Шейк»), Юлия Савичева («Высоко» и «Прощай, моя любовь»), Полина Гагарина («Где ты»), Лена Темникова («Тайна»), Иракли («Лондон-Париж»), Верка Сердючка («Жениха хотела») и многие другие.

Третьим глобальным проектом, ознаменовавшим триумф продюсерского таланта М. Фадеева, стала группа из трех девушек – «SEREBRO». Дебютный состав группы представляли: Елена Темникова, Ольга Серябкина и Марина Лизоркина. Все новые пени Фадеева

приобрели попсовое звучание, стали более женственными, нежными и в то же время дерзкими. Это помогало отразить характеры девушек в музыке. Первый выпущенный альбом «ОпиумRoz» был хорошо принят на российском музыкальном рынке. Песня «Song #1» была представлена от России на Евровидении 2007 года и заняла почетное третье место. Публике импонировал новый музыкальный стиль М. Фадеева в творчестве группы. Однако не все стилистические черты раннего творчества Фадеева исчезли с течением времени, наоборот, они модифицировались в новое, более современное звучание. В песне «Дыши» можно отчетливо услышать сходство мелодии и ритма с ранними композициями, например с «Танцами на стеклах» и «Беги по небу».

Проект «SEREBRO» быстро набрал популярность, и вскоре были выпущены такие песни, как «Мама Люба», «Мало тебя», «Между нами любовь», «Перепутала» др. Песня «Мама Люба» написана в стиле поп-музыки. Куплетно-припевная форма, энергичная мелодия определяют стилистику современной танцевальной композиции. Основным акцентом в песне является ритм. Текст также составлен по канонам танцевальных песен – без глубокого смысла, но формирующий позитивное настроение и некий юмористический характер слов – особенность, которая сделала популярной эту песню. «Отпусти меня» – чувственная композиция о внутренних любовных переживаниях, которые не приносят счастья. Именно слова «отпусти меня» отражают истинное желание лирического героя. Куплетно-припевная форма, стиль поп-музыки, современная романтика, которая отвечает музыкальным запросам общества, – все эти характеристики делают песню эмоциональной и запоминающейся.

Несмотря на то, что состав группы неоднократно менялся, песни никогда не теряли актуальности. Благодаря танцевальному звучанию, запоминающимся и провокационным текстам, песни тепло воспринимаются публикой, какой бы состав группы их не исполнял, что говорит о таланте М. Фадеева в написании популярных и запоминающихся песен, истинных шлягеров.

На волне карьерного роста Максим Фадеев создает собственный продюсерский центр, которому дает название «MALFA». В нем выпускаются песни таких артистов, как Ольга Серябкина (MOLLY) – «Рассыпая серебро», «Набери мой номер», «Если ты меня не любишь», «Не бойся»; SEREBRO – «Сладко», «Love song», «Сломана», «Между нами любовь», «В космосе»; Наргиз – «Вдвоем», «Ты – моя нежность»; Олег Майами – «Заново», Кристина Кошелева – «Девочка с каре», «Больше

нет сил», «Снилось, как люблю», «Сердце наружу», «Breach the line»; TEREZA – «Под прицелом», «Антирэпер», «Мамин сын», «Идеальный план» и др.

Несмотря на все творческие успехи, возникли непредвиденные проблемы: М. Фадеев начинает терять слух. Проблема со слуховым аппаратом обострилась на пике его карьерного роста, и он вынужден был взять перерыв и посветить большую часть времени лечению.

В период с 2018 года М. Фадеев активно записывает песни для себя. Так появляется значимая для стиля автора песня «Орлы или вороны» – образец философской лирики, исполненная в дуэте с Григорием Лепсом. Здесь поднимаются «вечные» темы: дружба, судьба, обретение счастья. В тексте песни используются три главных образа: Дорога – жизненный путь человека и его смысл жизни; Орел – символ силы, справедливости, безбедной жизни; Ворон – символ тоски, одиночества, тайны и мрака. В мелодии используются типовые интонации лирической сексты и «пространственной» квинты. Роковое звучание придает обширный состав аранжировки: ударные, фортепиано, скрипки, синтезаторы и электрогитары. М. Фадеев выпускает еще несколько песен в стилистике «Орлы или вороны». Это «Прости моя любовь» и «Стану ли я счастливей». Данные песни также поднимают философские темы, волнующие автора.

С 2019 года М. Фадеев выпускает несколько экспериментальных песен, которые звучат совершенно по-новому, в манере, не свойственной автору ранее. Например, песни «Одно и то же» и «Пьяная пятница». Большое количество стилистических характеристик поп-музыки, смешенных с техно стилем, придают песням танцевальный характер и делают музыку подходящей для клубных вечеринок под повторяющийся бит. Текст песен становиться более простым. Подобные эксперименты не задержались надолго в творчестве композитора. Он берет перерыв в творчестве до 2022 года.

В 2023 году Максим Фадеев возвращается в поле зрения российского шоу-бизнеса и выпускает две песни, обращенные будущим поколениям. Песня «Скажите детям», полна напутствий и предостережений для юного поколения о нравственных нормах и поиске смысла жизни. В песне «Выживший» можно услышать монолог автора, рассуждающего на тему жизни и смерти, смысла жизни и мужества. Обе песни бесспорно можно назвать самыми сильными и эмоциональными за весь период карьеры.

Музыкальное творчество Максима Фадеева подчеркивает значимость его вклада в российскую музыкальную индустрию как ком-

позитора и продюсера. Его творческий путь был насыщен как личными испытаниями, так и профессиональными успехами. Фадеев создал более 280 песен и работал со множеством известных исполнителей, что свидетельствует о его таланте и универсальности в музыке. Такие проекты, как «Линда», «Глюк'oZa», «SEREBRO», не только принесли ему популярность, но и изменили музыкальный ландшафт России, внедрив новые стили и концепции. Несмотря на трудности, связанные с ухудшением слуха и временными перерывами в карьере, М. Фадеев продолжает создавать песни, формируя новые темы и развивая свой стиль. Его недавние работы, обращенные к молодому поколению, демонстрируют философский подход и желание затрагивать важные социальные вопросы.

Таким образом, Максим Фадеев остается одной из ключевых фигур в российской музыке, его творчество и влияние на индустрию продолжают оставаться актуальными и значимыми.

Список литературы

1. Шак, Т. Ф. Песни отечественной эстрады: жанры, стили, имена : учебное пособие / Т. Ф. Шак, И. В. Маевская. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. — 272 с. — ISBN 978-5-507-49161-2. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/390803 (дата обращения: 06.03.2025).

Сметанина Татьяна Викторовна

Роль и специфика имиджа в сольных вокальных номерах на примере выступлений Элвиса Пресли

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье рассмотрено понятие «имидж». Определена специфика имиджа одного из ярких эстрадных вокалистов второй половины XX века – Элвиса Пресли. Имидж артиста является одним из важнейших составляющих полноценного воплощения художественного образа исполняемых песен. Э. Пресли был востребованным певцом, имеющим успешный и эффективный имидж, который в начале своей карьеры он создавал сам, а затем с помощью известных модельеров. Он часто находился в центре внимания прессы, выделяясь собственной индивидуальностью. С Э. Пресли начался шоу-бизнес – с яркими и скандальными личностями, собирающими у телевизоров и радио многомиллионную аудиторию. Автором раскрыта связь сценического имиджа с музыкальной составляющей творчества Э. Пресли, а также выявлено влияние певца на музыкантов и показано восприятие певца публикой.*

Ключевые слова: *имидж, вокальный номер, эстрадный артист, сценический образ, имидж артиста.*

Smetanina Tatiana Viktorovna

THE ROLE AND SPECIFICS OF IMAGE IN SOLO VOCAL PERFORMANCES USING THE EXAMPLE OF ELVIS PRESLEY'S PERFORMANCES

Moscow, Russia.

Abstract. *The article discusses the concept of «image». The specifics of the image of one of the brightest pop vocalists of the second half of the 20th century, Elvis Presley, have been determined. The artist's image is one of the most important components of the full-fledged embodiment of the artistic image of the songs performed. E. Presley was a sought-after singer with a successful and effective image, which he created himself at the beginning of his career, and then with the help of famous fashion designers. He was often in the spotlight of the press, standing out for his own personality. E. Presley began show business, with flamboyant and scandalous personalities gathering a multimillion-dollar audience on TV and radio. The author reveals the connection between the stage image and the musical component of E. Presley's work, as well as reveals the singer's influence on musicians and shows the singer's perception by the public.*

Keywords: *image, vocal number, pop artist, stage image, artist's image..*

Деятельность эстрадного артиста связана с общением с аудиторией, с выступлениями на сцене. Большое значение в его работе

имеет неповторимый, индивидуальный образ. Сценический образ – необходимое условие для существования артиста в творческой профессии, а умение сформировать имидж является неотъемлемой частью профессионализма эстрадного вокалиста.

Имидж – это «эмоциональное отношение к исполнителю и его творчеству, формирующееся в сознании аудитории» [2, с. 68]. Профессор Э.В. Кондратьев считает, что персональный имидж артиста состоит из внешних данных личности; социальных и профессиональных характеристик; публичного образа [3]. «Поведение эстрадного певца, его стиль одежды, манера взаимодействия с публикой – все это является частью личного бренда исполнителя» [1, с. 217]. Ярким представителем того, как образ артиста оказывает влияние на популярность в шоу-бизнесе, является Элвис Пресли.

В апреле 1956 г. певец впервые выступил в отеле и казино «New Frontier», но концертные номера не принесли большого успеха и славы.

В репертуаре Э. Пресли были песни разных стилей: блюз, джаз, госпел и кантри. В последствии он сформировал свой собственный стиль в музыке и стал основоположником рокабилли – синтеза рок-н-ролла и кантри. В следствие чего у него появилось множество поклонников.

Еще в юности Элвис начал выбирать для выступлений необычные наряды. Это и яркого цвета рубашки, и широкие брюки с высокой талией. Когда к Э. Пресли пришла слава, он начал экспериментировать с имиджем.

В 1950-х гг. гардероб певца составляли пиджаки с широкими плечами. Артист сочетал их с разными рубашками – однотонными и с принтом. Элвис формировал свой собственный стиль, который быстро стал популярен у молодого поколения. Обувной гардероб Э. Пресли состоял преимущественно из лоферов. После выхода хита «Heartbreak Hotel» артист начал заказывать рубашки у портных, с вышивкой, с рукавами фонариками и т.д.

В 1956 г. уже известный Элвис начинает работать с дизайнером Нуди Коном. В 1957 г. для обложки альбома «50,000,000 Elvis Fans Can't Be Wrong: Elvis' Gold Records – Volume 2» был сшит золотой костюм, который поднимал стоимость выступлений Э. Пресли, а его упоминание в анонсе значительно увеличивало скорость продажи билетов. В 1956 г. в публикации издания «Waco News Tribune» Э. Пресли впервые назвали «королем рок-н-ролла».

В 1961 г., в год выхода альбома «Blue Hawaii», Элвис впервые появился на публике в яркой гавайской рубашке в сочетании с белыми

джинсами. Этот образ покорил фанатов музыканта и сразу стал атрибутом массовой культуры.

После небольшого творческого перерыва, связанного со службой в армии и семейными делами, в 1968 г. Э. Пресли вернулся на сцену и смог поразить публику новыми песнями и обновленным имиджем: кожаные и блестящие костюмы, взъерошенные волосы и бакенбарды. Одной из причин перемены стиля стала работа с новым модельером – Биллом Белью.

Элвис Пресли всегда поражал фанатов своим имиджем и эксцентричностью. В своих выступлениях рубашки с разнообразным принтом он сочетал с белыми, золотистыми и красными костюмами, которые производили настоящий фурор. Главной особенностью образа становился объемный ремень с массивной пряжкой, украшенный стразами.

На рубеже 1960–1970-х гг. Элвис Пресли выступает в комбинезонах, которые сделали его королем моды. Комбинезоны стали не менее важной частью шоу Элвиса, чем его песни. Костюмам давали названия: «Фейерверк», «Павлин», «Бешеный тигр» и др. Самый знаменитый – «Американский орел». Его придумали специально для шоу «Aloha from Hawaii», которое транслировалось в 30-ти странах.

В Америке начинается «элвисомания», хиты исполнителя, например, «Heartbreak Hotel», «Tutti Frutti», «Don't Be Cruel», «I Want You, I Need You, I Love You», «Love Me Tender» и др., занимают лидирующие позиции в музыкальных чартах США, а на каждый концерт собирается множество фанатов. Многие записанные альбомы продавались большими тиражами.

Имиджу Элвису Пресли подражали не только поклонники его творчества, но и известные музыканты, например, Мик Джаггер, Дэвид Боуи, Гарри Стайлс, Джаред Лето, Принс, Элтон Джон и др.

Артист «сломал» воспринятый от академической музыки стереотип поведения музыканта на сцене, которое ранее включало в себя вытянутые вдоль тела руки или плавное движение при преобладающей статичности. Элвис Пресли «предложил иной тип движения, ставший особенностью массовой музыки второй половины XX века» [4, с. 51]. Э. Пресли придумал самое знаменитое танцевальное движение рок-н-ролла – «резиновые ноги». Он пел немного согнув колени и двигая бедрами влево-вправо, а в кульминационные моменты поднимался на носки.

Взаимодействие с публикой занимало большое место в его шоу. Элвис любил своих поклонников и постоянно подшучивал над ними.

Это давало ему заряд бодрости и держало зал в приятном напряжении. Со сцены он мог бросить плюшевого медвежонка в группу фанаток, с лукавым огоньком во взгляде смотрел на женщин в зале, улыбался им. За ним закрепился образ ловеласа, красавчика, повесы.

Таким образом, имидж Элвиса Пресли включал в себя разнообразные, оригинальные костюмы, танцевальные движения, доброжелательное отношение к публике, что придавало особую специфику его сольным вокальным номерам. Э. Пресли один из немногих певцов, олицетворяющих 1950-е гг. – эпоху, когда телевидение стало неотъемлемой частью повседневной жизни, а музыка – главным явлением поп-культуры. Совершенствование имиджа певца продолжалось на протяжении всей его карьеры. Множество выступлений, записанных альбомов, получение наград окончательно закрепили за Э. Пресли статус поп-иконы новой культуры.

Список литературы

1. Бодина Е.А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учебное пособие для вузов. – М.: Юрайт, 2020. 333 с.
2. Жижина М.В. Структурно-функциональный анализ продвижения музыкального проекта на рынок // Российский психологический журнал. – М.: Кредо, 2007. – Т. 4. С. 67-76.
3. Кондратьев Э.В. Связи с общественностью: учебное пособие. – М.: Академический Проект, 2003. 416 с.
4. Костюк Е.Б. Семиосфера массовой музыкальной культуры XX века // Вестник СПбГИК. 2021. – № 1 (46). С. 46-53.

Турбанова Дарья Андреевна

Традиционные элементы афроамериканской духовной музыки в творчестве американских исполнителей второй половины XX века

Москва, Россия.

Аннотация. *В данной статье рассматривается интеграция приемов и элементов жанров традиционной афроамериканской духовной музыки – госпела и спричуэлса – в творчество исполнителей популярной музыки США середины XX века. Проводится анализ механизмов и форм рассматриваемого взаимодействия с последующей оценкой степени влияния этого феномена на развитие массовой вокальной музыки в целом.*

Ключевые слова: *жанры американской духовной музыки, вокальное искусство, США, спиричуэлс, госпел, соул, фанк, Р. Чарльз, Дж. Браун, С. Уандер.*

Turbanova Darya Andreevna

TRADITIONAL ELEMENTS OF AFRICAN AMERICAN SPIRITUAL MUSIC IN THE WORK OF AMERICAN ARTISTS IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Moscow, Russia.

Abstract. *This article examines the integration of techniques and elements from the traditional African American spiritual music genres – gospel and spirituals – into the work of popular music artists in the mid-20th century United States. It analyses the mechanisms and forms of this interaction, followed by an evaluation of the impact of this phenomenon on the development of popular vocal music as a whole.*

Keywords: *American spiritual music genres, vocal art, USA, spirituals, gospel, soul, funk, R. Charles, J. Brown, S. Wonder.*

Влияние жанров афроамериканской духовной музыки, а именно госпела и спиричуэлса нашло отражение в творчестве многих выдающихся музыкантов США второй половины XX века: Ареты Франклин, Этты Джеймс, Нины Симон, Джерри ли Льюса, Литтл Ричарда, Элвиса Пресли, Тины Тернер, Уитни Хьюстон, Мэрайи Кэри и других. Однако в данной статье более детально будет представлен анализ музыкальной деятельности Р. Чарльза, Дж. Брауна и С. Уандера как крайне влиятельных музыкальных деятелей того периода, основоположников жанров соул и фанк, и то как элементы афроамерикан-

ского духовного фольклора трансформировались и интегрировались в произведения рассматриваемых музыкантов.

В 50-е гг. XX века господствующим жанром популярной массовой музыки в США был ритм-энд-блюз, который в 1940 гг. в ситуации определенных социально-экономических и культурных условий эволюционировал из традиционного для чернокожего населения Америки блюза посредством внедрения в исполнительскую практику электронных музыкальных инструментов, которые звучали значительно мощнее и зажигательнее акустических банжо и гитары, упрощенной музыкальной гармонии и акцентированной ритм-секции. А.В. Тягина отмечает: «Данный стиль (ред. ритм-энд-блюз) был направлен на массовость, ориентир шел на рынок музыки. Ритм-энд-блюз, в отличие от своего предшественника, утратил своеобразную интимность, инструментальная музыка стала доминировать надо солистом» [9, с. 324]. Ритм-энд-блюз возник и далее распространился среди афроамериканских музыкантов, но вскоре данную музыку стали исполнять белые музыканты для белых слушателей США, фактически «присвоив» себе данный изначально «черный» музыкальный стиль.

Такая ситуация привела к тому, что многие чернокожие музыканты в своем творчестве начали обращаться к исконно афроамериканской музыке, а это, в первую очередь, были жанры духовных песнопений – госпел и спиричуэлс. Чернокожее население США в то время было крайне религиозным, посещение воскресной службы было неотъемлемым элементом жизненного уклада, и, если рассмотреть биографии выдающихся чернокожих музыкантов того времени, в частности тех, кто упоминается в данной работе, – все они в детве начинали свою музыкальную деятельность именно в церковных хорах и ансамблях. О.П. Леурда, исследуя данную проблему, также акценировала внимание на том, что «различные формы экстатического поведения, связанного с религиозными переживаниями, эмоциональными жестами, чья генеалогия берет начало в приходской жизни методистских, лютеранских и других конфессий, нашли отражение и в музыке. Несколько гипертрофированная модель поведения и выражения музыкальных эмоций, демонстрация вокалистом эмоциональной и драматизированной манеры исполнения, экзальтированные формы поведения, разного рода всхлипы, мелодекламации, звукоподражательные имитации и крик с течением времени вышли из пространства сугубо религиозного музицирования. Они превратились в образец подражания для сотен поп-музыкантов» [6, с. 2].

Эксперимент по смешению светского ритм-энд-блюза и религиозного госпела, которому, согласно исследованиям музыковедов, присущи характерные вокальные мелизмы, вопросно-ответная форма построения вокальной партии, наличие «разговорных» – декламируемых, а не пропеваемых фрагментов и ломаной, репетитивной (то есть основанной на повторениях) фразировке [7, с. 310], впервые получил широкую известность и коммерческий успех в творчестве афроамериканского певца, пианиста и композитора *Рэя Чарльза* (1930–2004). Хрестоматийным стал пример того, как музыкант взял мелодию классического госпела «It Must Be Jesus» и записал по его мотивам песню с абсолютным светским текстом «I've Got A Woman». Однако «копированием» мелодии дело не ограничилось. Сделав более яркой ритм-секцию, Р. Чарльз сохранил в своем пении эмоциональный накал, присущий госпел молитве к Господу, и перенес этот накал в текст, говорящий о его любви к женщине. Тем самым считается, что Р. Чарльз изобрел музыкальный стиль *соул* (пер. с английского «душа»), характеризующийся крайней эмоциональной насыщенностью, который вобрал в себя элементы госпела, ритм-энд-блюза и даже джаза [3, с. 62] и являет собой продолжение традиций этих видов популярной музыки 60-70 гг. XX века [7, с. 310]. Далее Р. Чарльз продолжит привносить манеру исполнения и характерные музыкальные приемы госпела во многие последующие свои работы, как например в произведение «Georgia On My Mind», которая была написана и впервые исполнена Х. Кармайклом. В исполнении Х. Кармайкла это джазовая пьеса для солиста и оркестра, легкая и романтичная по своему характеру. Р. Чарльз же меняет, в первую очередь, посыл песни – из посвящения девушке по имени Georgia, он поет про свой родной штат Georgia, но, что самое важное, музыкант коренным образом изменяет характер исполнения песни, «Georgia On My Mind» Р. Чарльза – это глубоко эмоциональное посвящение малой Родине, которую он вынужден был покинуть, полное интимных переживаний и мольбы. Или же произведение «Unchain My Heart», которое, если бы не абсолютно светский текст, по многим признакам являет собой классический госпел – вопросно-ответная форма взаимодействия солиста и бэк-вокалисток, отсылающая к подобной же форме взаимодействия пастыря и хора, репититивная форма построения фразы, интонации мольбы и эмоциональная экзальтированность.

Подобный феномен заимствования можно проследить в творчестве еще одного выдающегося американского певца, композитора и продюсера – *Стиви Уандера* (р. 1950). Музыкант неоднократно при-

бегал к элементам госпела: примером могут послужить экзальтированные, крайне эмоциональные выкрики солиста в момент кульминации песни на фоне хорового рефрена, как в произведениях «As», «All I Do», «Jesus Children Of America» и других. Поимо этого, С. Уандер в аранжировках своих композиций, особенно тех, тексты которых полны экзистенциальных переживаний о сущности добра и зла и о столкновении человека с ними, кроме привычных эстрадных инструментов использует орган – традиционный инструмент для протестантских приходов, как в композициях «Evil», «They Won't Go When I Go», «Living For The City» и других. Также влияние госпела на творчество С. Уандера прослеживается через то, как он использует вокальные мелизмы – украшения мелодии, присущие традиционной афроамериканской музыке, в том числе и госпелу. О.П. Леурда уточняет: «Если мелизматика Розетты Тарп или Сары Воэн фрагментарна и не является основным художественно стилевым приемом, то Уандер, наоборот, ставит ее на первое место. Он виртуозно бравирует стилевыми и жанровыми наработками афроамериканской культуры разных лет, придерживается рамок вокализации в духе архаичного госпела…» [6, с. 3]. То есть часто мелизмы в композициях С. Уандера – это музыкальное выражение крайнего эмоционального напряжения, подобное тому, которое выражает солист в классических произведениях госпел, например, «Oh, Happy Day» в интерпретации Э. Хокинса.

Джеймс Браун (1933–2006) – певец, автор песен и танцор, также в своем творчестве неоднократно прибегал к характерным элементам госпела, подобно тому как это делали музыканты, упомянутые выше – композиции «Please, Please, Please», «It's A Man's, Man's, Man's World», «Think», «Prisoner Of Love», «I Don't Mind» и другие являют тому подтверждение. Дж. Браун в целом начинал свою карьеру не как исполнитель популярной музыки, а именно как исполнитель госпела в группе Gospel Starlighters (с англ. «Евангельские Звездочеты»), которая позже будет переименована в The Famous Flames. В дальнейшем Дж. Браун станет исполнителем светской музыки, в частности станет активным «пионером» соула, который, как уже упоминалось выше, немыслим без элементов госпела, но привнесет в него музыкальную эстетику южных штатов, что сделает его соул более танцевальным и в дальнейшем позволит Дж. Брауну изобрести новый музыкальный стиль – *фанк*. Кроме того, если Р. Чарльз и С. Уандер обращались к госпелу исключительно с точки зрения музыкальной деятельности, то Браун секуляризи-

рует манеру поведения священнослужителя во время проповеди и прием обращения к пастве и использует все это в своем общении с публикой во время сценических выступлений. Это подтверждают ряд исследователей, например, по мнению А.Н. Горохова, «певец стонет и мычит, то есть часто меняет окраску голоса, его плотность, его скорость. Потому хочется говорить не о пении, но о материальном присутствии его голоса, растягиваемые им гласные звучат не мелодично. Мелодичность обеспечивают три певца хора; в отличие от них, Браун поет сырым звуком. Он вполне отдавал себе отчет в том, что делает, усматривая свои корни в госпеле, то есть в экстатических песнях, исполняемых во время церковной службы. Там музыка должна не просто красиво и возвышенно звучать, но непосредственно воздействовать на публику, магнетизировать ее, доводить до экстаза» [1, с.15].

Подводя итог вышесказанному можно заключить, что традиционные элементы афроамериканской духовной музыки сыграли важную роль в творчестве американских исполнителей второй половины XX века. Музыканты не только использовали формы популярных произведений госпел, но и напрямую переносили музыкальные элементы духовной музыки в свое сугубо светское творчество. Что позволило характерным элементам госпела и спиричуэлса привнесли новое звучание и смыслы в ритм-энд-блюз – самый популярный стиль массовой музыки США на тот момент. В дальнейшем это привело к созданию музыкального стиля соул, а позднее и фанка, которые до сих пор остаются крайне востребованным у исполнителей и слушателей во всем мире. Выдающиеся музыкальные деятели эпохи, такие как Р. Чарльз, С. Уандер и Дж. Браун сумели интегрировать музыкальные приемы афроамериканского духовного фольклора, такие как вопросно-ответная форма построения фраз, полиритмия, мелизматика, повтор фраз, «шауты» солиста и другие в популярную музыку, что сделало их музыкальные произведения более яркими и выразительными по звучанию. Но кроме прямого копирования формы и музыкальных элементов, рассматриваемые музыканты привнесли эмоциональный накал, экспрессию, глубокое переживание, интонации мольбы, свойственные людям во время молитвы к Господу, в сугубо светскую музыку с текстами романтического или бытового содержания, что позволило им открыть дверь в сердца и души слушателей, подобно тому как это делает пастырь протестантской церкви с прихожанами через молитву и проповедь.

Список литературы

1. Горохов А.Н. Музпросвет. М.: Кабинетный ученый, 2021. 533 с.
2. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / М. В. Переверзева, С.Ю. Сигида, Л.О. Акопян, Е.А. Изотова, О.В. Комарницкая; под общей редакцией М.В. Переверзевой. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. 480 с.
3. Киселев С.С. История стилей музыкальной эстрады. Рок. СПб: Планета музыки, 2024. 324 с.
4. Коротков С.А. История современной музыки // Детская школа искусств г. Светлого [сайт]. 2024. URL: https://dshisv.ucoz.ru/Raznoe/Po_musyke/istorija_sovremennoj_muzyki-s.a-korotkov.pdf (дата обращения 25.02.2025).
5. Кузнецов А. Г. Из истории американской музыки: классика, джаз: учебное пособие. СПб: Планета музыки, 2025. 224 с.
6. Леурда О.П. (2019) Вокальные мелизмы в процессах стилистического развития американской популярной музыки [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/7902 (дата обращения: 26.02.2025).
7. Мошков К. Блюз. Введение в историю. СПб: Планета музыки, 2014. 384 с.
8. Паскаль Дж. Иллюстрированная история рок-музыки. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL : https://royallib.com/book/paskal_dgeremi/illyustrirovannaya_istoriya_rok_muziki.html (дата обращения 25.02.2025).
9. Тягина А. В. Блюз и его производные в XXI в. // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции: в 2-х частях, Самара, 29 марта 2019 года / Под редакцией С.В. Соловьевой. Часть II. Самара: Самарский государственный институт культуры, 2019. С. 322-326.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 426 с.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ В РАКУРСЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Тараканова Екатерина Михайловна

Опера и кинематограф: траектории сближения

Москва, Россия.

Аннотация. *В статье освещаются основные исторические пути взаимодействия оперы и кинематографа, начиная от немых фильмов, созданных на основе оперного либретто, до многообразных пересечений звукового кинематографа с оперой. Среди них: «фильмы, параллельные опере», фильмы-оперы, фильмы в оперных спектаклях и др. Также уделено внимание сходным технологическим приемам, таким как монтажные переходы и аудиовизуальный контрапункт. Особое место занимает сравнительно новая тенденция написания оперы по сценарию известного кинофильма. Такой фильм может иметь литературный первоисточник, но также реализовывать оригинальные режиссерские замыслы. В статье исследуются причины и возможности такого типа взаимодействия.*

Ключевые слова: *опера и кинематограф, фильм-опера, фильм в опере, опера по киносценарию, «Рассекая волны» Мисси Мадзоли.*

Tarakanova Ekaterina Mikhailovna

OPERA AND CINEMATOGRAPH: CONVERGENCE TRAJECTORIES

Moscow, Russia

Abstract. *The article highlights the main historical ways in which opera and cinema interact, ranging from silent films based on opera librettos to the diverse intersections of sound cinema and opera. Among them: «parallel opera films», opera films, films in opera performances, etc. Attention is also paid to similar techniques, such as assembly transitions and audiovisual counterpoint. A special place is occupied by the relatively new trend of writing opera based on the script of a famous movie. Such a film may have a literary source, but also realize the original director's ideas. The article explores the causes and possibilities of this type of interaction.*

Keywords: *opera and cinematography, film opera, film in opera, opera based on a screenplay, «Breaking the Waves» by Missy Mazzoli.*

Взаимодействие оперы и кинематографа – многогранный процесс, который начался практически сразу после рождения «десятой музы». За прошедший более чем вековой период накопился обширный опыт обогащающего перекрестного влияния оперных и кинематографических жанров и форм, хотя их принципиальные отличия очевидны. Для сближения оперы и кинематографа недостаточно их общей принадлежности к пространственно-временным искусствам и существования в синтезе искусств. Опера и кинематограф развора-

чивают свой нарратив в разных измерениях. Причем преобладающая линия развития кинематографа (при нашем безусловном пиетете перед авторским кино) направлена на охват массовой аудитории. Опера, напротив, за последнее столетие все более от массовой аудитории отдалялась, несмотря на вполне успешные попытки отдельных энтузиастов приблизить оперу к широкой публике.

Силы притяжения и отталкивания, возникающие при соприкосновении оперы и кинематографа, их взаимообогащающие контакты хорошо изучены, в том числе проанализированы их переклички на уровне сюжетов и образов. Также исследовано воздействие на музыку некоторых специфически кинематографических технологических приемов, таких как монтажные переходы. Не только музыка впитывала новейшие художественные открытия, связанные с кинематографом, но и она сама многообразно воздействовала на структуру фильма. Так, широко применимы в кинематографе словно почерпнутые у музыки полифонические формы (визуальный и аудиовизуальный контрапункт). Однако в последние десятилетия обозначились интересные новые тенденции, которые еще ждут своего осмысления.

Перечислим основные точки пересечения фильма и оперы.

Во-первых, на заре развития кинематографа оперные либретто становились источниками киносценариев отдельных немых кинолент. Одновременно на кинопленке воспроизводились и оперные образы (костюмы, декорации, мизансцены, грим, мимика и нарочито преувеличенные позы и жесты). Назовем фильмы Жоржа Мельеса 1897–1904 годов «Кабинет Мефистофеля», «Фауст и Маргарита», «Гибель Фауста», которые были ориентированы на оперу «Фауст» Шарля Гуно, а также на драматическую легенду «Осуждение Фауста» Гектора Берлиоза и учитывали сценические прочтения данных произведений в оперном театре [2, с. 214, 371]. В России в 1909–1911 годах появились фильмы «Мазепа», «Русалка» и «Евгений Онегин» кинорежиссера Василия Гончарова, воспроизводившего образный мир одноименных опер Чайковского и Даргомыжского. А в 1915 году Александр Иванов-Гай снял фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» с участием Ф.И. Шаляпина в заглавной роли по опере «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова [1, с. 8]. В значительной степени упрощенные прочтения литературных первоисточников (в упомянутых случаях И.-В. Гете, А.С. Пушкина, Л.А. Мея) в немом фильме небольшой продолжительности представляли публике узнаваемый дайджест известных литературных и музыкальных произведений. Для кинематографа, который первоначально не всеми был воспринят всерьез

как искусство, это был один из способов вписаться в общехудожественный процесс.

Во-вторых, с появлением звукового кино возникли фильмы как бы «параллельные опере»: их реалистические по своей сути сюжеты повторяли оперные коллизии, причем фрагменты оперных постановок были частью фильма, даже в какой-то степени его движущей силой (во всяком случае, порождающей моделью сюжета). Родоначальником так называемого «фильма, параллельного опере», считается итальянский режиссер Кармине Галлоне [3, с. 269]. Показателен его фильм «Люби меня, Альфредо», сопрягающийся с «Травиатой» Джузеппе Верди (1940), а также киноленты «Одесса в огне» (1942) и «Перед ним трепетал весь Рим» (1946), связанные с «Тоской» Джакомо Пуччини.

В-третьих, кинематографические вставки могут включаться в оперный спектакль. Такие киновкрапления способны стать яркой и запоминающейся кульминацией действия. В качестве известного примера приведем оперу «Лулу» Альбана Берга. Интерлюдия Ostinato, расположенная в центре оперы, должна была стать звуковым сопровождением фильма. Но музыка оказалась недостаточно продолжительной для полной реализации насыщенного событиями киносценария, который детально разработал композитор. Постановки оперы «Лулу» состоялись уже после смерти Берга. И всякий раз режиссерам приходится находить решения, так или иначе приближенные к авторскому замыслу. Сегодня прием внедрения видеоряда в оперу обогащен интерактивным использованием видеокамер во время оперного спектакля. Среди многочисленных примеров вспомним «Пассажирку» Мечислава Вайнберга по повести Зофьи Посмыш в Новой опере в постановке Сергея Широкова (2017).

В-четвертых, в оперную драматургию внедряются структурные принципы, аналогичные кинематографическим монтажным переходам, таким как монтаж встык, наплыв и др. Данная тенденция особенно заметна в творчестве тех композиторов, которые, помимо работы в оперном жанре, сотрудничали с кинорежиссерами (в качестве примера назовем творческий тандем Сергея Прокофьева и Сергея Эйзенштейна). Добавим, что изредка в опере встречаются приемы, аналогичные обратной киносъемке (оперный скетч Пауля Хиндемита «Туда и обратно», 1927, уже упомянутое Ostinato Берга из оперы «Лулу» и др.).

В-пятых, фильм-опера, телефильм-опера, видеотрансляция оперы дают разнообразные примеры перенесения произведения,

предназначенного для театра в другую среду, этот процесс нередко сопровождается поисками идеального звучания и наиболее точной реализации оригинального режиссерского замысла. Здесь требуется большая подготовительная работа, в том числе по расстановке света, камер, выбору ракурсов, отвечающих избранной стратегии видеофиксации. После прямой трансляции возможна доработка заснятого материала в процессе постпродакшн (монтаж, цветокоррекция, добавление разнообразных эффектов).

В-шестых, оперность как элемент киноязыка становится приметой стиля отдельных кино- и театральных режиссеров, много сил отдавших также и оперному театру (можно вспомнить работы Лукино Висконти и его ученика Франко Дзеффирелли).

Наконец, создание оперы по киносценарию – относительно новый и еще не достаточно изученный феномен, на котором хотелось бы остановиться. Это сравнительно позднее явление в истории взаимодействия оперы и кинематографа.

Здесь возможны варианты. Вначале фильм стал внедряться в привычную цепочку работы оперного либреттиста и композитора с известным литературным первоисточником. Пожалуй, наиболее ранний пример – «Человеческий голос». В 1928 году Жан Кокто написал пьесу, в 1930-е она шла в театре, в 1948 году Роберто Росселини снял фильм «Любовь» с Анной Маньяни, где одна из новелл основана на этой пьесе. Наконец, Франсис Пуленк сочинил оперу (лирическую трагедию в одном акте) на либретто Кокто, которая была поставлена в 1959 году. Однако особое распространение названная линия получила в 1990–2000-е годы.

В 2000-е возникает новый вариант: сочинение оперы по киносценарию, который не имел литературного первоисточника в виде пьесы, повести или романа. Опера «Ангел-истребитель» британского композитора Томаса Адеса и либреттиста Тома Кэрнса была создана по фильму Луиса Бунюэля (1962) и показана на Зальцбургском фестивале (2016). В том же году в Опере Филадельфии поставили «Рассекая волны» американского композитора Мисси Мадзоли и либреттиста Ройса Ваврека по фильму Ларса фон Триера (1996). «Осенняя соната» финского композитора Себастьяна Фагерлунда и либреттистки Гуниллы Хемминг по фильму Ингмара Бергмана (1978) увидела свет в Финской национальной опере (2017). Совсем недавно прозвучали оперы шведского композитора Микаэля Карлссона и либреттиста Ройса Ваврека «Меланхолия» по фильму Ларса фон Триера (2011) в Королевской опере Швеции (2023) и «Фанни и Александр»

по фильму Ингмара Бергмана (1982) в театре «Ла Моне» (2024) и т.д. Каждая из перечисленных опер является несомненной удачей и заслуживает подробного рассмотрения.

Что у них общего? Обращение к культовым фигурам кинематографа и легендарным фильмам. Такое обращение способно привлечь публику в оперный театр, оно может быть продиктовано желанием авторов (композиторов, либреттистов) вступить на неосвоенную еще территорию, создать значительное художественное высказывание, как бы освященное авторитетом признанного мастера. Не так часто современные композиторы (особенно композиторы молодые) получают заказы от известных театральных площадок, а получив заказ они стремятся действовать наиболее эффективно (даже эффектно), в том числе делятся с публикой своими глубокими впечатлениями от общения с выдающимися киноработами знаковых для современной культуры кинорежиссеров.

Остановимся на опере «Рассекая волны» американского композитора и пианистки Мисси Мадзоли (р. 1980). Она работает в Нью-Йорке, пишет камерную, оркестровую и оперную музыку. Среди ее учителей – известный нидерландский композитор, историк и теоретик музыки Луи Андриссен (1939–2021), его соотечественник Мартин Паддинг (р. 1956), именитый американский композитор и дирижер Джон Харбиссон (р. 1938) и другие. В 2012–2015 годах Мадзоли была композитором-резидентом Оперы Филадельфии, результатом стала оперная постановка «Рассекая волны».

Опера Мисси Мадзоли получилась пронзительным высказыванием в духе американского неоверизма, неоэкспрессионизма и символизма. Как и у Ларса фон Триера – это мистерия о жизни, счастье, муках и жертвоприношении молодой женщины. Фильм Триера – эпический нарратив, нарочито разделенный на главы. Бескрайний природный ландшафт, запечатленный в кинокартине, включает в себя достаточно ограниченный социум (мир организованный мужчинами по мужским законам). В этом социуме обитает девушка Бесс (объект наблюдения для режиссера и потенциальный объект обладания для мужчин, образующих этот небольшой замкнутый мирок).

В опере, во многом следующей фильму, произошли кардинальные изменения. История рассказана женщиной со своей точки зрения. Чувствуется, что автор сама проживает путь страданий и мук своей героини Бесс, а музыка раскрывает ее внутренний мир. И этот внутренний мир становится главным, подлинным, тогда как мир внешний перерастает в нечто давящее и устрашающе гротескное.

Все акценты смещаются с внешнего действия на внутреннее. Опера «Рассекая волны» кажется продолжением оперы «Лулу» Альбана Берга, перекликаясь с ней и сюжетными мотивами и даже отдельными музыкальными аллюзиями. Музыковед Ханс Фердинанд Редлих когда-то назвал оперы Берга «операми социального сострадания», так можно назвать и «Рассекая волны» Мисси Мадзоли. Здесь выражено не только сострадание, но и сильнейший протест против несправедливости, угнетения хрупкой и беззащитной молодой женщины ее окружением. Внутренний мир Бесс раскрывается через омузыкаленное слово, через гибкую вокальную интонацию, присущую главной героине. Особое значение приобретает тембровая драматургия: в камерном оркестре отдельные инструменты наделяются символическими смыслами, проясняя подтекст.

Опера «Рассекая волны» – один из примеров чуткого перенесения кинематографической реальности в оперный театр, живущий по своим, веками освященным традициям и законам. Желание создать произведение, максимально близкое прототипу, совмещается с новыми ракурсами в передаче сюжета. Подобная линия взаимодействия смежных искусств представляется весьма перспективной.

Список литературы

1. Алейников М. Пути советского кино и МХАТ / Предисловие В. Пудовкина. – М.: Госкиноиздат, 1947. 192 с.
2. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1: Изобретение кино. 1832–1897. Пионеры кино 1897–1909. – М.: Искусство, 1958. 549 с.
3. Wlaschin K. Encyclopedia of Opera on Screen: a Guide to More Then 100 Years of Opera Films, Videos, and DVDs. – New Haven; London: Yale University Press, 2004. 628 p.

Понькина Антонина Михайловна

Сюита «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо: специфика авторской концепции

Москва, Россия.

Аннотация. *Сюита «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо представляет интерес не только для концертирующего исполнителя в связи с открывающейся возможностью продемонстрировать мастерское владение инструментом, органологическими характеристиками которого был определен колоссальный технический и выразительный потенциал, но и с научной точки зрения, по причине смешивания различных стилевых традиций, в результате чего опусам становилось свойственно экспериментирование с жанровой моделью, тональностью, структурой цикла и другими элементами. Специфика воплощения современных авторских концепций обусловила актуальность обращения к дешифровке композиторского замысла, особенности которого выступили в качестве предмета статьи. Предпринятый в работе целостный анализ нотного текста позволил выявить своеобразное соотношение традиционного и обновленного, проявившееся вследствие самобытности процессов ассимилирования традиций предшествующих исторических периодов и первой трети XX века.*

Ключевые слова: *саксофон, музыка, сюита, композиторский замысел, Д. Мийо, композиторы группы «Шести», музыка для саксофона, сюита для саксофона Д. Мийо, сюита «Скарамуш» Д. Мийо..*

Ponkina Antonina Mikhailovna

SUITE «SCARAMOUCHE» FOR ALTO SAXOPHONE BY D. MILHAUD: SPECIFICS OF THE CONCEPT

Moscow, Russia.

Abstract. *Suite «Scaramouche» for alto saxophone by D. Milhaud is of interest not only from the position of a concert performer, due to the opening opportunity to demonstrate masterful mastery of the instrument, the organological features of which determined the colossal technical and expressive potential, but also from a scientific point of view, due to the assimilation of trends of various historical periods that contributed to the embodiment of complex author's concepts, as a result of which the opuses became characterized by experimentation with the genre model, tonality, cycle structure and other elements. These tendencies of the opus determined the relevance of the author's appeal to the specifics of the composer's concept, first chosen as the subject of the article. The comprehensive analysis of the musical text undertaken in the work allowed us to identify a unique relationship between the traditional and the updated, which emerged as a result of experimentation with the genre model chosen for the basis of the work and the original assimilation of the traditions of previous historical periods with modern ones.*

Keywords: *saxophone, music, suite, composer's concept, D. Milhaud, composers of the group of «Les Six», music for saxophone, suite for saxophone by D. Milhaude, suite «Scaramouche» by D. Milhaud.*

Сюита «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо наряду с такими саксофонными сочинениями, как концерты Ж. Гильсона, Э. Борка, А. Глазунова, Л.-Э. Ларсона, Камерное концертино Ж. Ибера, Концертино Р. Палестера, сонаты Э. Шульхоффа, Б. Хайдена, П. Крестона, а также сюиты Г. Гровлеза, Э. Картера, П. Бонно составляют «золотой фонд» художественного наследия композиторов первой половины XX века [8; 9; 10; 11]. Данные опусы представляют интерес не только для концертирующего исполнителя, в связи с открывающейся возможностью продемонстрировать мастерское владение инструментом, органологические особенности которого обусловили колоссальный технический и выразительный потенциал, но и с научной точки зрения, по причине ассимилирования способствовавших воплощению сложных авторских концепций тенденций различных исторических периодов, в результате чего опусам становилось свойственно экспериментирование с жанровой моделью, тональностью, структурой цикла и другими элементами.

Стилевые особенности эпохи [4; 5; 6; 7; 12; 15; 16], в свете которых в силу своей «многоликости» приобрел признание и в академических, и в джазовых кругах саксофон, предопределили и характер его дальнейшего исторического пути, связанного с синтезированием всевозможных стилевых направлений [8; 9; 10; 11]. Отмеченная как главная – позволившая объединить антагонистические тенденции в саксофонном искусстве – специфическая черта отчетливо просматривалась, помимо исполнительского, и в композиторском творчестве. Собственно, в большинстве опусов можно встретить отход от общепринятых композиционных канонов и совмещение как нескольких жанровых моделей, так и абсолютно противоположных стилей. В результате этого появляются произведения, наследующие стилевые признаки одного исторического периода, а жанровую и тембровую модель других [8; 9; 10; 11]. Подобное свойственно и Сюите «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо, в силу чего особенности авторской концепции выступили в качестве предмета статьи. Исполнительская популярность анализируемого опуса подтверждает бесспорную актуальность работы, а впервые предпринятая дешифровка замысла композитора посредством целостного анализа нотного текста определяет новизну исследования.

Сохранившиеся до нашего времени документальные источники позволяют утверждать, что большая часть саксофонного репер-

туара – наиболее известными произведениями являются концерты А. Глазунова и Э.-М. Ларсена, Квартет А. Глазунова, Камерное концертино Ж. Ибера – написана «под влиянием приставаний с просьбой» легендарного датского саксофониста С. Рашера [10; 11]. Однако распространению саксофонной версии Сюиты «Скарамуш» способствовал основатель французской исполнительской школы, руководитель Квартета саксофонов Республиканской гвардии, военный музыкант М. Мюль, обратившийся одним из первых к данному произведению. Также как и С. Рашер, М. Мюль в начале XX века входил в число гастролирующих саксофонистов, творчество которого вдохновило ряд авторов на создание художественного наследия. Первоначально, составленный из музыки к ранее написанным балетам «Летающий доктор» и «Боливар» фортепианный дуэт (*op.* 165-*a*), представленный на «Международной выставке искусств и техник современной жизни» ученицами М. Лонг, приобрел признание и впоследствии был инструментован для саксофона (*op.* 165-*b*) и кларнета (*op.* 165-*c*). Наиболее удачной, как считал композитор, была аранжировка для саксофона, а версия для кларнета, по причине отсутствия возможности изменения основной тональности, представляла собой транспонированную сольную партию саксофона [10; 11].

Заимствование музыки для Сюиты из балетных композиций обуславливалось приоритетностью жанра в творчестве композитора из-за открывавшейся возможности его совмещения с набиравшим востребованность в социуме того времени кинематографом [3]. Специфика диалога балета и киноискусства при структурировании Сюиты для представления ее на Международной выставке, на наш взгляд, по нескольким причинам определила выбор автора. Во-первых, к моменту выхода в свет Сюиты некоторые написанные раннее балеты испытали воздействие «седьмого искусства» [3] – кинематографа. Ассимилирование кинематографических закономерностей предрешалось самобытностью фильмов с участием Ч. Чаплина, «творческая многогранность» (Н. Головина) [3] которого вдохновляла Д. Мийо и сотрудничавшего с ним в качестве либреттиста Ж. Кокто [2]. Во-вторых, семантика саксофонной Сюиты, также как и составленной из бразильских песен и танцев Сюиты для скрипки (музыкальный материал перекликается с балетом «Бык на крыше»), по мнению композитора, характеризовала сценический образ Ч. Чаплина [1], воплощенный в фигуре главного персонажа балета «Летающий доктор».

Неслучайным поэтому является и выбор названия для саксофонного опуса. Скарамуш – один из участников комедии дель арте [13; 14],

отличающийся задиристым нравом, а также трусливостью и постоянным желанием соврать и похвастать. В спектакле выступает в качестве слуги. Традиционно одет в черное. С прообразом избранного персонажа можно провести параллели с экранным героем Ч. Чаплина. Соответственно художественной задумке, подчеркивающейся программным названием, подобран и музыкальный материал из балетных постановок. Так, музыка первой и последней частей заимствованы из балета «Летающий доктор», круг образов и идей которого на аллюзийном уровне сопоставим с характером воплощаемого Ч. Чаплином «маленького бродяги» [3]. Тем не менее, музыка частей Сюиты «пронизана» духом времени. Современные для первой трети XX столетия тенденции, например, новая образность, художественно-смысловой принцип произведения, аллюзийное истолкование программности (в этой связи программное название опуса является намеком для понимания семантики избранных автором подзаголовков частей), экспериментирование с жанровой моделью нашли отражение в музыке сочинения.

Собственно, экспериментирование с жанровой моделью обусловило несколько вариантов трактовки цикла:

- первый – цикл миниатюр с разными обобщающими идеями;
- второй – сюита;
- третий – соната эпохи венского классицизма.

Подобный авторский подход, как одна из характерных тенденций анализируемого периода, предрешил для исполнителя многоаспектность выбора при создании интерпретационной версии сочинения. В связи с чем возникает необходимость более детального анализа вариантов трактовки цикла.

Первый вариант. Трактовка Сюиты, как цикла миниатюр с разными обобщающими идеями. Первое – трактовка опуса как цикла миниатюр, в качестве общей идеи которых избран принцип смены кадров-картин (сцен), представляющих перипетии главного героя: сцена повседневных хлопот и суеты – сцена любви – сцена веселья. Второе – для циклизации миниатюр использовано сопоставление песенных и танцевальных форм бразильского фольклора (детская считалочка – колыбельная – танец самба). Третье – наследование принципов балетной сюиты, заключающееся в последовательном представлении избранных балетных номеров.

Второй вариант. Интерпретация опуса как сюиты становится возможна ввиду сложности формы частей и опоры на бразильский народный песенно-танцевальный материал.

Третий вариант. Использование для организации музыкального материала жанровой модели сонаты эпохи венского классицизма, претерпевшей изменение под влиянием современных тенденций того времени. В анализируемом произведении наблюдается трансформация принятого в качестве инварианта в эпоху венского классицизма семантического наполнения частей. Первая часть – быстрая, воплощает будничную суету, что приводит к использованию политональности, наложению метрических сеток, внезапным изменениям размера. Вторая часть – лирическая, репрезентирует лирическую сферу. Полифоническое развитие соединяется с принципами джазового развития материала. Третья – бравурный танцевальный финал дивертисментного типа. В качестве танцевальной основы выступает бразильская самба. Смысловой центр цикла. Правомерность последней версии с характерными для жанра сонаты закономерностями подтверждает структура цикла, а также форма и смысловое наполнение частей. Так, первая часть написана в простой трехчастной форме с элементами сонатности. Экспозиция части зиждется на свойственном для сонатной формы противопоставлении двух контрастных тем, одна из которых имеет энергичный характер, вторая – грациозно-шаловливая. Две последующие части изложены в простой трехчастной форме. Соответствует модели сонатного жанра и структура цикла (быстро – медленно – быстро) наряду со смысловым наполнением частей (действенное становление образов – лирическая сфера – обобщающий танцевальный жанрово-бытовой финал) [10; 11].

Как мы видим, специфика авторской концепции Сюиты «Скарамуш» для саксофона-альта Д. Мийо заключается в своеобразном соотношении традиционного и обновленного вследствие экспериментирования с избранной в качестве основы произведения жанровой моделью и самобытного ассимилирования тенденций предшествующих исторических периодов с современными. Заимствованный из балетных постановок музыкальный материал для создания Сюиты подобран сообразно подчеркивающейся программным названием художественной задумке, характерной чертой которой является ассимилирование традиций балетного жанра и кинематографа. В связи с этим, прообраз Скарамуша из комедии дель арте соотносится с героем актера Ч. Чаплина, а программные названия опуса и подзаголовков являются намеком при определении семантики частей. Аллюзийность предрешает главный художественно-смысловой принцип сочинения и новую для первой трети XX века образность,

которыми становятся пародия и ирония. Экспериментирование с жанровой моделью способствует многоаспектности выбора при создании интерпретационной версии сочинения вследствие существования нескольких вариантов трактовки цикла: как цикла миниатюр с разными обобщающими идеями; как сюиты; как жанра сонаты эпохи венского классицизма.

Список литературы

1. Головина, Н.А. Балетная музыка композиторов группы «Шести» (1920-е годы) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 1 (66). С. 74-90.
2. Головина, Н.А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). С. 6-16.
3. Головина, Н.А. Балеты Д. Мийо в диалоге с «седьмым искусством» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 4. С. 17-27.
4. Калошина, Г.Е. Актуализация понятий «сакральное» и «профанное» в контексте современного музыкознания (на примере сочинений Д. Мийо 20-х гг. XX века) // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014. – № 1. С. 53-59.
5. Калошина, Г.Е. Жанровый синтез и проблемы симфонизма в камерном театре Дариуса Мийо // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2012. – № 3. С. 92-97.
6. Карпова, Е.К. Начало музыкального урбанизма и французские Композиторы Шести // Актуальные вопросы современной науки и образования: сборник статей XV Международной научно-практической конференции. – Пенза: Наука и Просвещение, 2021. – Часть 1. С. 150-153.
7. Кулыгина, Н.А., Папенина, А.Н. Идеи католического возрождения в музыкальном театре композиторов группы «Шести» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 5 (82). С. 137-148.
8. Понькина, А.М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона первой половины XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1 (72). С. 32-36.
9. Понькина, А.М. Преломление тенденций различных исторических периодов в миниатюре для саксофона композиторов XX века // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2021: Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. – Том 1. С. 195-198.
10. Понькина, А.М. Саксофон в творчестве композиторов начала XX столетия // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: Сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. – Том 4. С. 167-172.
11. Понькина, А.М. Сочинения для саксофона композиторов первой половины XX века // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: VI Международная научно-практическая конференция. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2018. С. 32-35.
12. Рубцова, Д.А. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссист-

ского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 3 (16). С. 38-42.
13. Сагитова, А.Г. Традиция масок в европейском искусстве до «Лунного Пьеро» Арнольда Шенберга // Новая наука в новом мире: философское, социально-экономическое, культурологическое осмысление: Сборник статей IX Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2021. 59 с.
14. Смирнова, В.И. Развитие французской ветви комедии дель арте и балет «Арлекинада» М. Петипа // ГИТИС. Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 2. С. 97-106.
15. Стусова, М.С. Сюитность в оперных сочинениях Д. Мийо // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 2 (31). С. 40-45.
16. Стусова, М.С. Принципы сюитности в оркестровой музыке Дариуса Мийо // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 2 (73). С. 21-24.

Бойкова-Ковач Марина Владимировна

Забытые имена. Виктор Тогобицкий – русский композитор Венгрии

Москва, Россия.

Аннотация. *Имя Виктора Тогобицкого (1952–1999) – русского композитора, значительную часть своей жизни прожившего в Будапеште (Венгрия), члена Союза композиторов Венгрии, пока неизвестно российской публике, его музыку мы только начинаем открывать. До конца своей короткой жизни (а умер он в возрасте 46 лет) В. Тогобицкий оставался по-настоящему русским композитором, писавшим глубоко русскую музыку. За свое творчество был удостоен престижной венгерской премии им. Ф.Эркеля, присуждаемой за выдающиеся успехи в области искусства. Похоронен в Будапеште.*
При написании статьи были использованы материалы личного архива В. Тогобицкого, находящиеся в Центре изучения музыкального искусства Венгрии XX–XXI вв. Института музыкознания Венгерской академии Наук. Цель работы – вернуть имя Виктора Тогобицкого русской культуре и определить его место в музыкальном искусстве конца XX столетия.

Ключевые слова: *русская композиторская школа, индивидуальный стиль, жанры симфонической и камерной музыки, эмиграция, трагические образы, «новая простота», Виктор Тогобицкий.*

Boykova-Kovach Marina

FORGOTTEN NAMES. VICTOR TOGOBITSKY – A RUSSIAN COMPOSER OF HUNGARY

Moscow, Russia.

Abstract. *The name of Viktor Togobitsky (1952–1999), a Russian composer who spent a significant part of his life in Budapest (Hungary), member of the Hungarian Composers' Union, is still unknown to the general Russian public; we are only just beginning to discover his music. Until the end of his short life (he died at the age of 46) V. Togobitsky remained a truly Russian composer, writing deeply Russian music. For his work he was awarded the prestigious Hungarian F. Erkel Prize, awarded for outstanding achievements in the field of art. He is buried in Budapest. When writing the article, materials from the personal archive of V. Togobitsky, located in the Center for the Study of Hungarian Musical Art of the 20th-21st Centuries of the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, were used. The purpose of the work is to return the name of Viktor Togobitsky to Russian musical culture and to designate his role in the art of the late 20th century.*

Keywords: *Russian school of composition, individual style, genres of symphonic and chamber music, emigration, tragic images, "new simplicity", Viktor Togobitsky.*

В начале 2020 года, в период моей работы в Будапеште, ко мне обратились из Института музыкознания Венгерской академии наук с просьбой оценить, дигитализировать и архивировать наследие безвременно ушедшего венгерского композитора, лауреата премии им. Эркеля Виктора Тогобицкого. Наследие состояло из большого количества папок, содержащих рукописные и печатные сборники, включая оркестровые партитуры, камерные ансамбли, хоровые и сольные вокальные произведения, фортепианные пьесы. Кроме того, часть архива составляли личные материалы – фотографии, документы, письма, вырезки из газет и журналов, сборники статей, концертные афиши, награды и т.д. Когда я приступила к работе, мне открылся уникальный музыкальный мир – пронзительный и незащищенный – отражение трагической личной судьбы композитора и человека. Рассматривая старые фотографии, нотные и стихотворные рукописи (Тогобицкий также писал стихи), документы, касающиеся жизни и творческой карьеры композитора, а также прослушивая аудио- и видеозаписи (все это было предоставлено его вдовой, известной венгерской пианисткой и писательницей Каталин Фридецки), я все больше убеждалась, какой неизведанный, поистине драгоценный пласт творческого наследия мне открылся. И все это – неотъемлемая часть нашей, отечественной культуры, волею судьбы «отрезанная» от родных корней и затерянная в одной из центрально-европейских стран.

Некоторые факты биографии композитора. Виктор Тогобицкий родился в сибирской глубинке (деревня Купино) в 1952 г. После окончания сельской музыкальной школы поступил в Новосибирское музыкальное училище на теоретическое отделение, которое закончил с красным дипломом. Помимо музыки, в детстве проявлял незаурядные математические способности, неоднократно выигрывая школьные олимпиады по математике. В 1977 году с отличием закончил композиторский факультет Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова, где его учителями были Орест Евлахов (ученик Д. Шостаковича) и впоследствии ставший известным российский композитор Борис Тищенко (ученик Г. Уствольской, О. Евлахова и Д. Шостаковича).

Уже в годы учебы в консерватории Тогобицкий проявил свой незаурядный талант, пробуя себя в различных жанрах фортепианной, оркестровой и хоровой музыки. Важной вехой его творческой карьеры стал вышедший в 1975 году сборник фортепианных пьес, где его имя соседствовало с такими прославленными именами как Б. Барток, А. Шенберг, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, О. Мессиан и др. Дипломной

работой Тогобицкого стала Вторая симфония, которая получила наивысшую оценку Государственной комиссии Ленинградской консерватории, а впоследствии была издана в Будапеште и записана на венгерском радио. И неизвестно, как сложилась бы дальнейшая творческая судьба композитора, если бы он не встретился с венгерской пианисткой Каталин Фридецки, стажировавшейся тогда в Ленинградской консерватории.

Возникшие между ними чувства привели к судьбоносным переменам в жизни обоих: желание связать свои судьбы поставило молодого композитора перед выбором – любимая женщина или родной город, что в конечном итоге обернулось для него вынужденной потерей родины. Последний год в Ленинграде был не из легких: из-за связи с иностранкой его лишили прописки и уволили с работы, а также приостановили процесс вступления в Союз композиторов, в буквальном смысле вынудив сделать последний шаг – покинуть родину. Так, через год после окончания консерватории он уехал в Венгрию, с которой связана вся его дальнейшая личная и творческая судьба.

Прибыл в Будапешт он в октябре 1977 года с двумя чемоданами рукописей, партитур и несколькими книгами и пластинками. В Венгрии он надеялся встретить дружескую атмосферу, возможность свободного творчества, общения с коллегами-композиторами. Но путь его в новой стране оказался далеко не таким радужным, каким он себе его представлял. Определенную роль сыграли социокультурные факторы и, в частности, национальный менталитет маленькой европейской страны, стремящейся к сохранению своей идентичности и отнюдь не охотно принимающей инокультурные влияния извне. Индивидуальный творческий почерк композитора существенно отличался от общепринятого в венгерских музыкальных кругах: в нем чувствовалась чужеродность, принадлежность к иной школе, что мешало восприятию его музыки и препятствовало принятию его в профессиональное сообщество. По признанию жены композитора его талант был слишком велик для маленькой страны, «он был как великан в стране лилипутов, которые просто не могли увидеть его в полный рост, они были неспособны оценить всей мощи и широты его дарования, замечая лишь его пыльную обувь…» [14, с. 18]. В такой национально обособленной и достаточно «интровертной» стране как Венгрия, где «каждый озабочен сохранением своего места под солнцем» [13, с. 44] он, безусловно, представлял конкуренцию широтой и охватом идей, глубиной и трагизмом мировосприятия, идущих от традиций русской культуры. В том «ярком и одновременно мелком, шумном и суетливом мире» [14,

с. 17], который представлял собой Будапешт того времени, он был и остался странным чужаком, выходцем из огромной, во многом непонятной страны – родины Достоевского и Чайковского, Мусоргского и Булгакова, Сахарова и Солженицына.

По прибытии в Будапешт ему, как иностранцу, пришлось доказывать свою профессиональную состоятельность, уровень образования, переводить и подтверждать диплом и т.д. (без этого найти подходящую работу в чужой стране было невозможно). Он не гнушался никакой работы: в первое время работал концертмейстером в Музыкальном училище им. Б. Бартока, в Академии балета, музыкальным редактором в издательстве «Корвинус», некоторое время преподавал транспозицию и чтение партитур в Музыкальной академии им. Ф. Листа. Задача первых лет пребывания в стране – ассимилироваться в ее культуру, историю, искусство. Для этого он интенсивно изучает венгерский язык, литературу, погружается в творчество венгерских живописцев XIX–XX вв., таких как Т.К. Чонтвари, Л. Гулачи, Б. Кондор и др. Из венгерских поэтов ему особенно близки Э. Ади и Д. Юхас, на стихи которых он пишет песни и хоровые сочинения. Как по-настоящему образованный человек, он понимает важность свободного владения языком страны, в которой он живет. Признанием этого факта стало то, что именно В. Тогобицкому было доверено редактирование русского перевода полного собрания сочинений выдающегося венгерского поэта Эндре Ади, вышедшего в свет в 1981 году[1].

Вхождение в профессиональные музыкальные круги, а также выстраивание композиторской карьеры давалось Тогобицкому с трудом. Скромный и замкнутый по натуре, Виктор избегал общения с коллегами, неохотно обзаводился новыми знакомствами, а на заседаниях Группы молодых композиторов, куда его постепенно стали приглашать, предпочитал одиноко сидеть в стороне, позже объясняя это своим неуверенным на первых порах владением венгерским. Оказавшись в новой для себя обстановке, ему нужно было время, чтобы снова почувствовать уверенность в себе и своем предназначении. Но все же в его окружении нашлись люди, которые симпатизировали ему – это композиторы Мате Холлош (впоследствии председатель Венгерского союза композиторов) и Жолт Дурко, а также лектор венгерского радио Михай Андраш. С их помощью, постепенно, он обзавелся друзьями и союзниками в музыкальных кругах, которые способствовали ассимиляции молодого и неопытного тогда еще 25-летнего компози-

[1] В России В. Тогобицкий известен также как переводчик с венгерского книги И. Барны «Если бы Гендель вел дневник».

тора в новой для себя социальной и музыкальной среде. Тем не менее, должно было пройти еще немало времени до того момента, пока его творчество получило заслуженную оценку профессионалов, его музыка зазвучала в концертных залах и на фестивалях, сочинения начали издавать и записывать на радио.

Индивидуальный композиторский стиль В. Тогобицкого не вписывался в мейнстрим современной венгерской музыкальной культуры, находясь как бы на стыке двух миров – России и Европы. С одной стороны, он – типичный представитель ленинградской школы в лице Д. Шостаковича и его учеников – О. Евлахова, В. Баснера, Б. Тищенко (линия, идущая от Н. Римского-Корсакова), с другой, он, безусловно, впитал в себя и европейскую традицию, представленную Г. Малером, А. Шенбергом, И. Стравинским, а также А. Скрябиным и С. Прокофьевым. Его приобщению к европейской культуре в немалой мере способствовал переезд в Будапешт, музыкальная жизнь которого была чрезвычайно разнообразна в то время. Именно здесь он вживую услышал произведения таких известных венгерских авторов, как Б. Барток, Д. Куртаг, Д. Лигети и др.

Сам композитор полностью относил себя к русской культурной традиции. В одном из интервью В. Тогобицкий приводит слова своего любимого учителя, профессора Ореста Евлахова[1], который, обращаясь к своим студентам, неоднократно подчеркивал, какая ответственность лежит на их плечах, ведь они – наследники и продолжатели традиций великой композиторской школы в лице М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и Д. Шостаковича. И, действительно, несмотря на то, что Тогобицкий более двух десятилетий прожил в Европе, его музыка по своему образному строю и духовному складу осталась неподдельно русской. Что бы он не сочинял (а написано им более 60 произведений в разных жанрах для различных составов – фортепианные миниатюры, камерные ансамбли, произведения для голоса в сопровождении хора и оркестра, масштабные симфонические и оркестрово-хоровые композиции на стихи русских и венгерских поэтов и др.), в ней всегда слышна ностальгическая интонация, отражающая одиночество художника в окружающем его мире (проекция собственной непростой судьбы).

Композитор писал как атональную музыку (Соната для скрипки solo, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, «Эпитафии» для

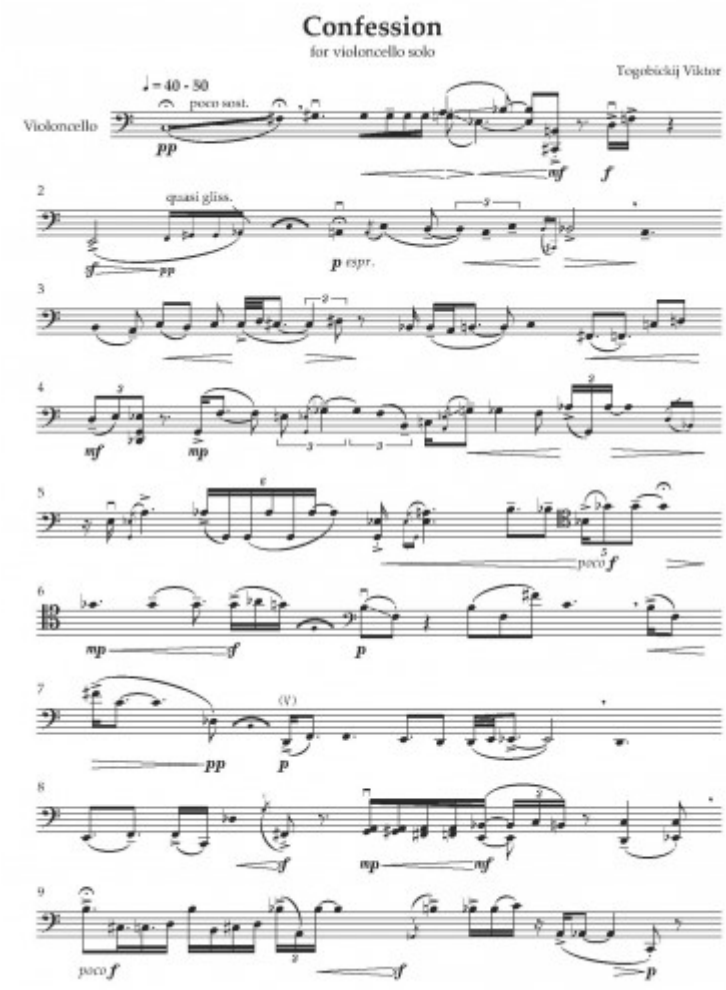
[1] Орест Евлахов – один из лучших и крупнейших отечественных педагогов по классу композиции второй половины XX века. Среди его учеников — Я.И. Вайсбурд, С.П. Баневич, В.А. Гаврилин, Г.Г. Окунев, А.П. Петров, Н.С. Лебедев, С.М. Слонимский, Б.И. Тищенко, И.И. Шварц, Ю.П. Юкечев, Ж.В. Плиева, Р.К. Раутио и др. [6].

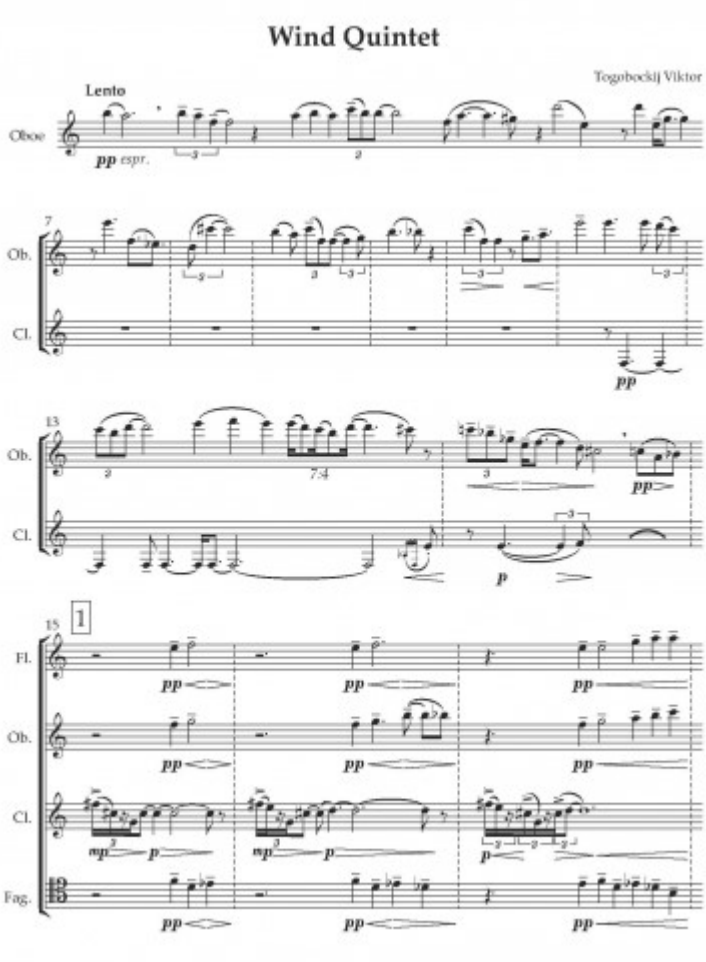
фортепиано), так и более традиционную, с элементами расширенной тональности («Маленькая сюита» для флейты и гитары, Адажио для валторны и фортепиано, Детская тетрадь «Размышления на темы русских композиторов» для фортепиано, вокальные произведения). Его симфонические полотна (2-я симфония, «Песнь одиночества») демонстрируют мастерское владение оркестром[1], что неоднократно отмечалось его венгерскими коллегами и друзьями.

Сам композитор так определил свой творческий стиль: «Моя музыка – это исповедь, иногда на автобиографическом уровне» [12, с. 37]. Не случайно одно из наиболее знаковых сочинений композитора, написанное для виолончели solo в 1986 г., так и называется «Vállomás» (что переводится с венгерского как «Исповедь»). Характеризуя музыку Тогобицкого как «суверенный остров духа», М. Холлош отмечал: «Композитор избегал протоптанных путей, конкретных проверенных форм, а напротив, стремился к свободному, не стесненному канонами выражению музыкальной мысли» [15, с. 130], что достигалось, прежде всего, через мелодическое развертывание. В. Тогобицкий – мастер «говорящей» мелодии, обладающий редким даром спонтанного декламационного высказывания. Монологическая природа его тем, которые формируются из сложного переплетения мотивов и интонаций, напоминающих обрывки слов или фраз, позволяет сравнивать их с живой человеческой речью – то спокойно льющейся, то прерывистой и сомневающейся. Нередко мелодия развертывается вне размера, что приближает ее к речитативу.

Сам композитор отводил мелодии ведущую роль, считая, что «она должна развиваться так же естественно, как растение из зерна» [11]. Примером импровизационного, не стесненного метрическими рамками (переменный метр) лирико-философского монолога может служить Вторая часть Сонаты для скрипки solo, написанной в 1993 году и посвященной известной венгерской скрипачке Эстер Переньи. По словам самого композитора, «это – музыка, идущая от сердца к сердцу… – это та сентиментальность, которой я не стесняюсь» [11]

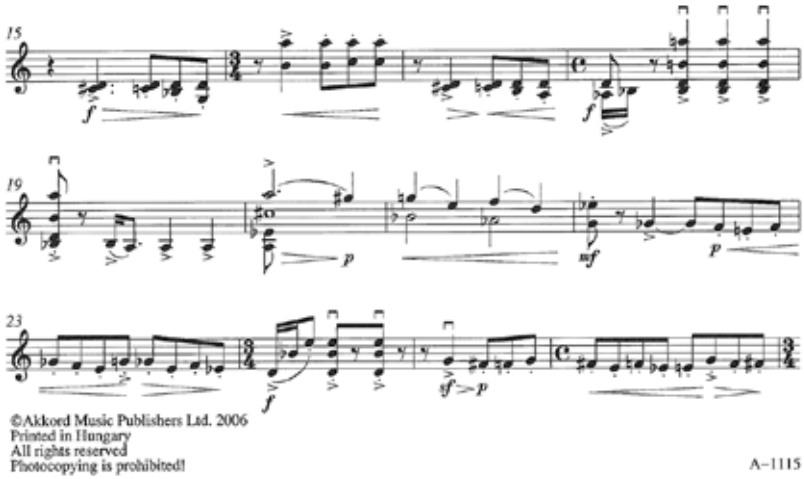
[1] Сравнивая системы музыкального образования Венгрии и России, М. Холлош признавался: «Когда в качестве члена Группы молодых композиторов нам доводилось встречаться с коллегами из Советского Союза, мы всегда поражались тому, насколько лучше нас они умеют оркестровать. Несмотря на то, что некоторые из нас довольно хорошо владели оркестровкой (в особенности, если речь шла о музыке к фильму или театральной постановке), этот навык был приобретен самостоятельно, не в стенах Академии. То же можно сказать и о профессиональном владении фортепиано…» [15, с. 131].

Пример 1 «Vallomás» (Исповедь) – соло виолончели

Наряду с мечтательно-отстраненными, пасторальными образами, отражающими внутренний мир, встречаются в музыке В. Тогобицкого и другие темы, вызывающие ассоциации с внешним миром – холодным и зачастую враждебным. Их характеризуют угловатые, «неуклюжие» мотивы с пунктирным или синкопированным ритмом, прерыва-

Пример 2 Духовой квинтет - Монолог гобоя, тема одиночества

ющиеся паузами и напоминающие прокофьевские «токкатные» темы, которые в процессе развертывания трансформируются в драматические, подчас трагические образы (первая часть скрипичной сольной сонаты).

Финал сонаты, по словам композитора, создан под впечатлением финала 15-ой симфонии Д. Шостаковича – пассакалии, танца смерти [10].

Пример 3 Соната для скрипки solo, 2 часть

Пример 4 Соната для скрипки solo, 1 часть

Образный строй музыки В. Тогобицкого – это трагедия и одиночество художника в окружающем мире. Не случайно друзья называли композитора «певцом одиночества, воспевающим страдания занесенной на чужбину русской души» [12, с. 38]. Одно из важнейших произведений композитора так и называется «Песнь одиночества». Написанное для симфонического оркестра в 1991 году и посвященное памяти академика А.Д. Сахарова, произведение является кульминацией всего творчества Тогобицкого, а также свидетельством личной причастности композитора к судьбам Родины и трагедии ее героев. Предшествовавшие ему Духовой квинтет, Эпитафии для фортепиано («17 афористических надгробных надписей») и «Исповедь» можно считать своеобразной подготовкой «Песни одиночества». Вот что писала пресса об этом сочинении: «“Песнь одиночества” – это автобиографический шедевр, который демонстрирует нам до каких глубин может спуститься благородная человеческая душа в своем страдании. Личная боль автора воспевается через жестокие диссонансные созвучия, приводящие к катарсису… “Песнь одиночества” как и “Исповедь” – произведения, в которых дух Достоевского проявляется в музыке Тогобицкого в наибольшей мере» [10].

В произведении пять разделов: Andante, Allegro energico, Molto risoluto, Adagio и Grave. Вся композиция пронизана интонациями начальной темы, которая, пройдя через многочисленные коллизии (начиная от стилевых имитаций барочных концертов и заканчивая скрежещущими диссонантными экспрессионистскими созвучиями), в заключительном

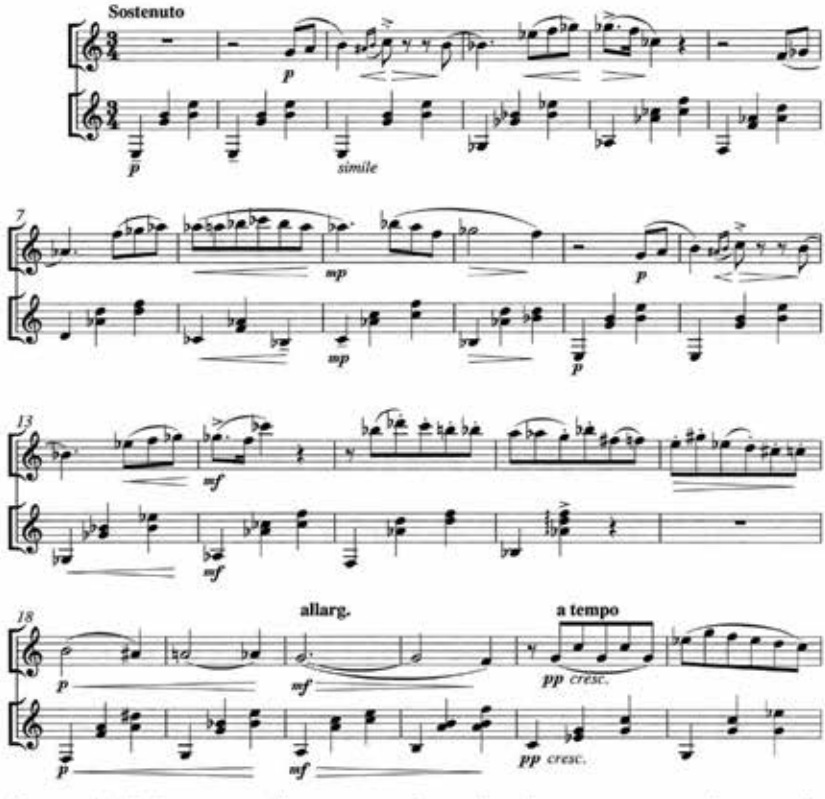
разделе вырастает в «тему креста» – C-D-H-C – как символ страдания, которая звучит на фоне траурного шествия. Это «восхождение на Голгофу» с последующим за ним Реквиемом, поистине итог всего творчества В. Тогобицкого. Характерно завершающее растворение, воспарение ввысь – прием, встречающийся и в других сочинениях композитора, в частности, в Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.

Музыка трио с одной стороны продолжает линию «Песни одиночества», с другой, выводит данную линию на более высокий эмоциональный уровень – это не только обнажение внутреннего конфликта, но уже и стремление к его преодолению через страдание и противостояние, что сближает это произведение с музыкой Д. Шостаковича, в частности, с его камерными ансамблями (квартетами). Так, начальная тема, вырастая из сдержанных медитативных интонаций в низком регистре, постепенно достигает бурной кульминации – натиска и борьбы (говорящие возгласы скрипки на фоне бурлящего сопровождения фортепиано).

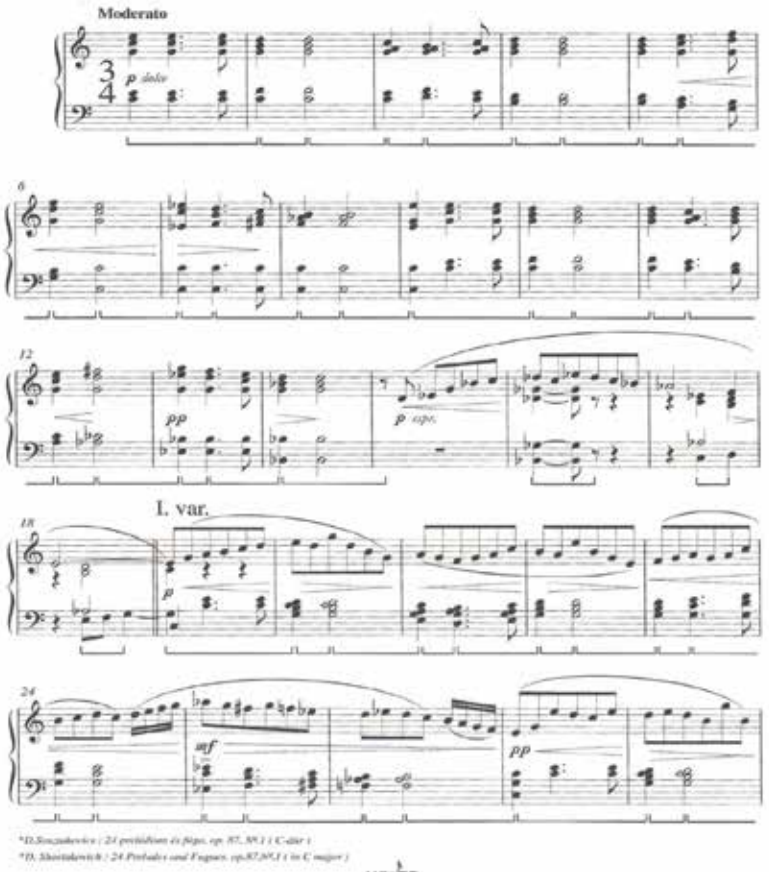
Наряду с трагической темой одиночества, противостояния и внутренней борьбы мы встречаем в музыке Тогобицкого и другой мир – романтический и нереально волшебный, по-детски наивный мир сказки и совершенной красоты, воплощающий характерное для музыкального искусства последней четверти XX века стремление к «новой простоте»[1]. Примером может служить «Маленькая сюита» для флейты и гитары (1989), каждая из пяти частей которой представляет собой миниатюрную картинку – стилевую аллюзию на излюбленные музыкальные образы: сказочно-балладная «Песенка» (1 часть), относящая слушателя к «Старинной французской песенке» из «Детского альбома» П. Чайковского, или к «Сказочке» из «Детской музыки» С. Прокофьева, очаровательный испанский танец «Сальтарелло» (2 часть), «Думка. Посвящение Чайковскому» (3 часть), волшебный «чайковско-прокофьевский» «Сентиментальный вальс» (4 часть) и балетно-игрушечный «Марш» (5 часть) – реминисценция «Марша оловянных солдатиков».

Еще одним «приношением» русской композиторской школе является написанный в 1994 году цикл фортепианных пьес «Reflections to Russian composers» («Размышления о русских композиторах»), в котором Тогобицкий отдает дань уважения известным композиторам своей родины. Первая часть «A la Prokofjev» (Tempo di marcia) – обращение к С. Прокофьеву, вызывающее параллель с маршем из «Любви к трем

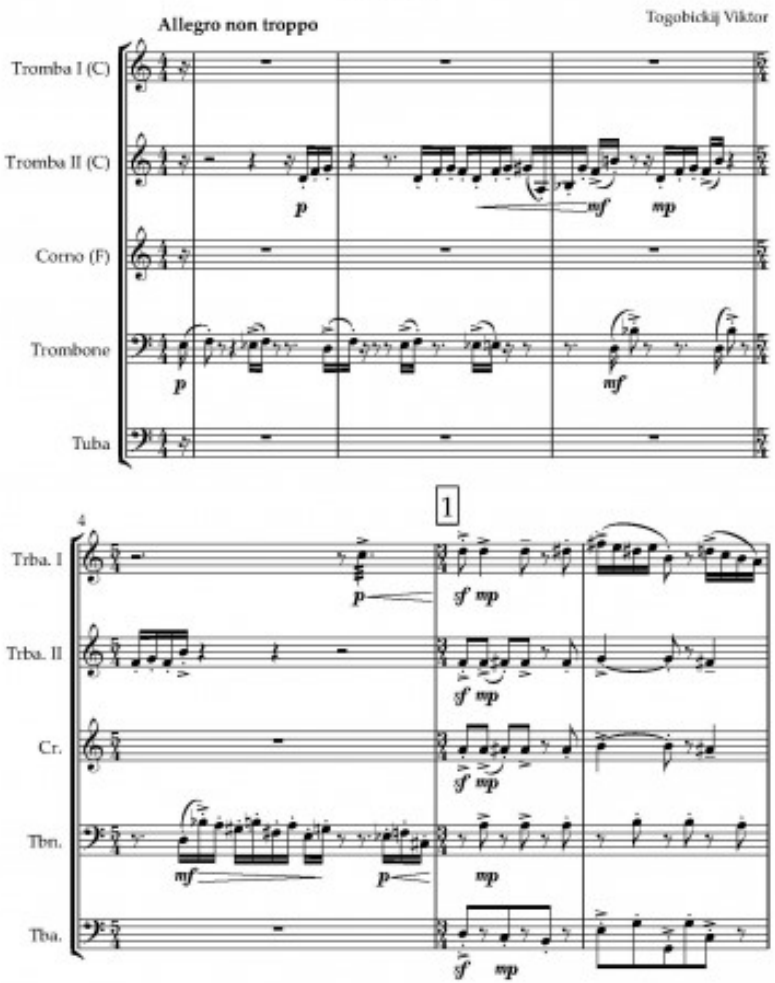
[1] Эта тенденция впервые была сформулирована С. Прокофьевым в начале 30-х гг. Апологетами «новой простоты» в советской и постсоветской музыке, традиционно считаются такие композиторы, как В. Сильвестров, А. Пярт, В. Мартынов, А. Караманов, Э. Артемьев, Н. Корндорф и др.

Пример 5 «Маленькая сюита», 4 часть, «Сентиментальный вальс»

апельсинам», вторая часть «Вечерний хоровод» (Hommage a Stravinsky) - посвящение И. Стравинскому (хоровод из «Весны священной»), и заключительная часть – «Вариации на тему Шостаковича» – вальсовое прочтение первой, до мажорной прелюдии из цикла «24 прелюдии и фуги» (op. 87, N1).

Также есть в музыке Тогобицкого и место светлому (хотя и не без ностальгической нотки) юмору. Написанный им в 1988 году Квинтет для медных духовых (Quintetto d'ottoni) воспроизводит атмосферу провинциального танцевального вечера под звуки джазового оркестра – ностальгия по милому, давно забытому миру. Возможно, композитор вспоминает здесь родную деревню под далеким Новосибирском с танцами и посиделками в деревенском клубе… Своеобразный стиль ретро передается через характерный «шостаковичский» прием – ал-

Пример 6 Вариации на тему Шостаковича

люзию на когда-то очень популярную песенку, переходящую в цитату развеселого частушечного напева.

В заключении нужно отметить, что усилившиеся в венгерском обществе в конце 1980-х – начале 1990-х антисоветские, антироссийские настроения не могли не сказаться на душевном состоянии композитора: он воспринимал их как личную боль, хотя и понимал, что направлены они скорее к системе, нежели к конкретным людям или народу в целом. Тем не менее это были тяжелые годы в его жизни, он душевно закрылся, погрузился в свое одиночество, осознанно противопоставляя себя, свою «русскость» окружающему миру. Ощущение бессилия,

Пример 7 Квинтет для медных духовых, первая часть «Танец»

безысходности привело его к саморазрушающему образу жизни – алкогольной зависимости, что в конце концов стало причиной его трагической кончины. Вручение премии Ф. Эркеля, присуждаемой за выдающиеся успехи в области искусства, стало запоздалым признанием его творчества профессиональным венгерским сообществом. После этого последовал заказ Будапештского оперного театра на сочинение одноактной оперы на сюжет Гоголя «Дневник сумасшедшего» и другие

предложения, воплотить которые, к сожалению, он уже не смог. Жизнь композитора трагически оборвалась в возрасте 46 лет.

Остается лишь надеяться, что оставленная потомкам музыка «вечно русского» венгра, «одинокого певца» Виктора Тогобицкого со временем обретет своих поклонников как у себя на родине, так и за ее пределами, разорвав тем самым замкнутый круг одиночества ее создателя.

Полный список сочинений В. Тогобицкого

Камерная музыка

Два струнных квартета
Струнный квинтет
Духовой квинтет
Квинтет для медных духовых
Трио для скрипки, виолончели и ф-п
Скерцо для виолончели и ф-п
Триптих для камерного оркестра
Концертино для тромбона и ф-п
«Из старого дневника» для 2-х скрипок
Адажио для валторны и ф-п
Концертино для флейты, контрабаса и камерного оркестра
Восемь скрипичных дуэтов
Маленькая сюита для флейты и гитары
«Исповедь» для виолончели соло
Соната для виолончели соло
Соната для скрипки соло, посвященная Эстер Перенью
Пять инвенций для струнного квартета и ф-п
Ария для скрипки и ф-п

Произведения для фортепиано

Детский альбом
Цикл миниатюр «Посвящение русским композиторам»
Баллады
Пять пьес для фортепиано
Прелюдии и фуги для ф-п и др.

Симфонические произведения

Первая симфония
Вторая симфония
«Песнь одиночества» для симфонического оркестра

Хоровые сочинения, сочинения для хора и оркестра, произведения для голоса с фортепиано

«Одиночество» – женский хор a cappella
Четыре хора a cappella
De profundis для смешанного хора и органа

«О, Россия» – кантата для смешанного хора
Три стихотворения Дюлы Юхас для женского хора
Три монолога на стихи С. Есенина
Пять обработок русских народных песен (на русском языке)
«За Пиренеями» – кантата на стихи Е. Евтушенко
«Души на аркане» – кантата
Кантата на стихи А. Ахматовой
Цикл песен для голоса в сопровождении фортепиано

Список литературы

1. Андронова Н.А. Ученики Д.Д. Шостаковича. [Электронный ресурс]. URL: https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=35833 (дата обращения: 06.03.2025).
2. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 440 с.
3. Грачев В.Н. «Новая простота» и минимализм — стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова) [Электронный ресурс] // Musiqi Dunyasi. 2013. №1(54). URL: http:// www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1604 (дата обращения: 06.03.2025).
4. Катунян М.И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова. [Электронный ресурс]. URL: http://www.irms.ru/martynov02.html (дата обращения: 06.03.2025).
5. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2024. 288 с.
6. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 — М.: Советская Энциклопедия, 1974.
7. Орест Евлахов – композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / Сост. А. Петров. Л., Советский композитор, 1981. 128 с.
8. Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX –начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, N3. С. 322-329.
9. Энциклопедический музыкальный словарь. М., Советская энциклопедия, 1966. (Вениамин Баснер с. 42, Ахмед Гаджиев с.103, Борис Тищенко с. 512, Борис Чайковский с.567.)
10. Bölcsészettudományi Kutatóközpont. Zenetudományi intézet: 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum. - Togobickij Viktor gyűjteménye.
11. Dedicated to Eszter Perényi.-1999 HUNGAROTON RECORDS LTD. - Аннотация к диску.
12. Frideczky Frigyes: Magyar zeneszerzők. [Bp.], Athenaeum 2000 Kiadó, 2000.
13. Frideczky Katalin. Emlékezés egy zeneszerzőre (Togobickij Viktor, 1952-1999) - Budapest, Parlando 2013/5.
14. Frideczky Katalin. „Minden velem történik”. Requiem. – Beszélgetés Frideczky Katalinnal (Laik Eszter) - Budapest, Parlando 2018/7.
15. Hollós Máté. “Az életmű fele. Zeneszerző portrék beszélgetésekben”.- Budapest, 1997, 129-132 oldal.
16. Ki kicsoda a magyar zeneéletben? Szerk. Székely András. 2. bőv. kiad. Budapest: Zeneműkiadó. 1988.

Уфимцева Анастасия Владимировна

Особенности партии-роли Анжелики в контексте развития музыкальной драматургии оперы «Сестра Анжелика» Дж. Пуччини: исполнительский анализ

Москва, Россия.

Аннотация. *В настоящей статье автором предпринята попытка системного логического анализа ключевых элементов музыкальной драматургии в контексте событийного ряда спектакля. На основе изучения сюжетной основы музыкального и текстового материала оперы «Сестра Анжелика» Дж. Пуччини приводятся выводы о логике формирования авторского замысла по мере развития сценического действия в рамках партии-роли главной героини оперы – сестры Анжелики. Посредством изучения композиционной последовательности наиболее значимых фрагментов оперного произведения становится возможным проследить действенную линию партии-роли заглавного персонажа и определить ее основные исполнительские сложности и особенности.*

Ключевые слова: *опера, партия-роль, Сестра Анжелика, Дж. Пуччини, музыкальный театр, музыкальная драматургия.*

Ufimtseva Anastasia Vladimirovna

FEATURES OF THE ROLE OF ANGELICA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL DRAMA OF THE OPERA «SISTER ANGELICA» BY J. PUCCINI: PERFORMANCE ANALYSIS

Moscow, Russia.

Abstract: *In this article, the author attempts a systematic logical analysis of the key elements of musical drama in the context of the event series of the play. Based on the study of the plot basis of the musical and text material of the opera «Sister Angelica» by J. Puccini draws conclusions about the logic of the formation of the author's idea as the stage action develops within the framework of the role of the main character of the opera, Sister Angelica. By studying the compositional sequence of the most significant fragments of an opera work, it becomes possible to trace the effective line of the role of the main character and determine its main performing difficulties and features.*

Keywords: *opera, opera role, Sister Angelica, J. Puccini, musical theater, musical drama.*

Опера «Сестра Анжелика» (1918) являет собой центральное произведение в «Триптихе» Дж. Пуччини. Музыкальный и текстовый материал ее богат, эмоционально и сюжетно насыщен. Несмотря на

то, что данная опера «видит свет рампы» не часто, ее очередное появление на мировых театральных подмостках всегда знаменует собой знаковое событие как для любителей веристской драмы, так и для профессионального сообщества.

Основные элементы литературной драмы Дж. Форцано были бережно воплощены Дж. Пуччини в оркестровой партитуре оперы. Само произведение, по признанию композитора, отразило религиозные мотивы из его собственной жизни. Начиная профессиональное музыкальное становление в детском хоре мальчиков и проходя обучение игре на органе при католическом монастыре, автор оперы «Сестра Анжелика» сумел пронести сквозь всю жизнь яркие впечатления от богослужений и от общения с родной сестрой, принявшей монашеский постриг и ставшей руководителем церковного хора. Именно благодаря ей композитор смог организовать первое концертное прослушивание оперы в стенах монастыря в сопровождении фортепиано и органа, который, по замыслу Дж. Пуччини, должен был продемонстрировать картинность, монументальность и, одновременно с этим, эмоциональность художественного образа Анжелики, а также окружающей ее церковной атмосферы. По воспоминаниям композитора, после первого прослушивания оперы все монахини монастыря, во главе с настоятельницей, были крайне взволнованы, впечатлены и совершили молебен о прощении Анжелики (хотя все присутствующие на премьерном концертном исполнении понимали, что это выдуманный персонаж).

Трогательная история о несчастной девушке, родившей внебрачного сына и заключенной в монастырь безжалостной родственницей-герцогиней, сумевшей отобрать у главной героини власть и титул, завершается актом милосердия Господа. Узнав о скоропостижной кончине сына от болезни, Анжелика готовит яд и совершает акт самоубийства, но, поняв, что совершила смертный грех, искренне раскаивается в содеянном в молитве к Богородице и Создателю. Происходит чудо: души главной героини и ее ребенка воссоединяются в финале сценического действия.

Тип голоса Анжелики Дж. Пуччини определил как драматическое сопрано. Сложность вокальной партии заключается в постепенном развитии действенной линии роли главной героини, отраженном в наивысших точках совпадения музыкальной и текстовой драматургии. Партия-роль Анжелики требует от певицы не только филигранного владения исполнительской техникой, но и убедительной актерской игры. Материал оперы преисполнен событийной характерности

и кульминационной насыщенностью, отраженными в действенной интонации персонажа, поддерживаемой точно найденными оркестровыми красками.

Основной лейтмотив оперы обладает определенным символизмом. Он пронизывает всю партию-роль Анжелики, дублируется в оркестре в рамках струнного квинтета, в партии органа, а также подчеркивается хоровыми фрагментами в исполнении других персонажей оперы. Как отмечено в журнале «Музыкальные сезоны», «по гармоническому строению его можно отнести к хоралу» [1]. Такой стилистический прием способствует более многогранному раскрытию главного замысла композитора. С первых мгновений слушатель погружается в атмосферу жизни человеческого духа, олицетворенного в художественном образе главной героини.

Партия-роль Анжелики несоизмеримо ярче выделяется на фоне массовых сцен и в диалогической сцене с теткой-герцогиней. Это позволяет сформировать у слушателя впечатление о сложных взаимодействиях Анжелики с монастырским окружением и раскрывает образ главной героини в противопоставлении родственнице-антагонисту.

В диалогах герцогини и Анжелики с помощью темпо-ритмических особенностей каждой партии-роли композитор проиллюстрировал конфликтные взаимоотношения персонажей. В самом начале диалога, когда тетка-герцогиня надменно представляется Анжелике, выполняя дворянское «протокольное» приветствие, мы внезапно можем услышать лейтмотив Анжелики, отраженный в приглушенном звучании группы духовых инструментов. Он символизирует утраченное былое величие главной героини и ее принадлежность к знатной династии. Конфликтное взаимодействие между Анжеликой и герцогиней сменяется единственным моментом примирения – рассказом герцогини о том, что младшая сестра девушки выходит замуж. В данном контексте лейтмотив Анжелики дублируется на пианиссимо в партии струнных инструментов, а в вокальной партии прерывается штрихом non legato и ее словами «O, sorellina bionda che ai sposa!» (досл. пер. на русс. яз.: «О, светловолосая сестренка, которая выходит замуж!») [3, с. 62]. Однако после того как подпись на документе, символизирующая отречение Анжелики от притязаний на престол в пользу младшей сестры, была получена, мгновенно меняется темпоритмическая структура музыкального взаимодействия герцогини и монахини. Тетка-герцогиня позволяет вальяжно читать мораль юной девушке до той поры, пока Анжелика не решается задать вопрос о своем сыне. Стоит отметить, что в вышеуказанной сцене компози-

тором с невероятной точностью сформулирована «система» пауз, иллюстрирующих сбивчивую речевую интонацию героини, в отчаянии пытающуюся узнать судьбу отнятого у нее младенца, на фразах «Perche tacete? Perche?!» (досл. пер. на русс. яз.: «Почему Вы молчите? Почему?!») [3, с. 71].

Музыкальное развитие партии-роли Анжелики в контексте взаимоотношений с персонажами-монахинями монастыря можно условно разделить на четыре этапа:

1. Первый этап – это попытка главной героини свыкнуться с тем укладом жизни, который диктует ей церковь. Лейтмотив Анжелики в первой части оперы хоть и проявляется, но он оказывается практически «встроен» композитором в темпо-ритм общих хоровых фрагментов, воспроизводящих религиозное песнопение.

2. Второй этап – это внутренний конфликт с местом заточения, который раскрывается в коротком диалоге Анжелики и сестры Дженовьевы: «Suor Angelica e voi? Avete un desideri? – Io… No… Sorella, no!..» (досл. пер. на русс. яз.: «Сестра Анжелика, а ты? У тебя есть мирские желания? – Я… Нет… Сестра… Нет») [3, с. 28]. Анжелика не хочет никого из монахинь, даже, казалось бы, подругу Дженовьеву, посвящать в тайну своих надежд покинуть это место и встретиться с сыном.

3. Третий этап начинается с оркестрового вступления к арии Анжелики «Senza mamma, o bimbo, tu sei morto!» (досл. пер. на русс. яз.: «Без мамы, о ребенок, ты мертв!») [3, с. 76]. Соло скрипки дублирует лейтмотив Анжелики и дает возможность исполнительнице применить такое средство вокальной выразительности, как «действенная интонация»[1]. Анжелика в отчаянии приходит к идее самоубийства, в вокальной партии при этом возникает трогательная фраза «Ora che sei un angelo del cielo, ora tu puoi vederla la tua mamma…» (досл. пер. на русс. яз.: «Теперь, когда ты ангел небесный, теперь ты можешь видеть свою маму») [3, с. 78].

4. Четвертый этап – молитва-раскаяние Анжелики в финале оперы «O, Madonna, salva mi!» [3, с. 99]. (Досл. пер. на русс. яз.: «Мадонна, сохрани меня!»), знаменующий соединение хора монахинь и лейтмотива Анжелики и символизирующий святость человеческого покаяния, способного сотворить чудо. Совместная молитва главной героини с хором заканчивается применением еще одного средства

[1] Термин К.С. Станиславского. Станиславский говорил: «что методика служит стремительному сближению всей психофизики артиста со всеми обстоятельствами и ситуациями роли и не позволяет актеру отстранятся от персонажа, называя его “он”» [2, с. 4].

вокальной выразительности – «интонации вздоха»[1]. Ф.И. Шаляпин в своей книге «Маска и душа» говорил: «Все вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть интонация вздоха — как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет» [4, с. 83]. Данное вокальное средство отражено в партии Анжелики возгласом «Ah!», с подчеркнутым автором произведения ярко выраженным глиссандо. Такой художественный прием оставляет исполнительницам роли Анжелики простор для формирования индивидуальной интерпретации. Такой вздох может быть последним предзнаменованием жизни персонажа, или явлением ей чуда – воскресшего сына, или воссоединения матери и дитя на небесах.

В заключение следует сказать, что партия-роль Анжелики насыщена событийностью, ее динамическое развитие очень важно для целостного понимания исполнителем музыкальной драматургии спектакля, а главный лейтмотив героини предстает своеобразным центральным символом всего пуччиниевского триптиха, иллюстрирующим явление человеку чуда через покаяние, что отражено в музыкальном и литературном материале оперы.

Список литературы

1. Музыкальные сезоны: официальный сайт. – Москва, 2016 – URL: https://musicseasons.org/dzhakomo-puchchini-opera-sestra-anzhelika/ (дата обращения 01.03.2025)
2. Научная электронная библиотека «КиберЛенинка» : официальный сайт. – Смолко, А.А. Метод действенного анализа: М.О. Кнебель и Г.А. Товстоногов. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metod-deystvennogo-analiza-m-o-knebel-i-g-a-tovstonogov/viewer (дата обращения 01.03.2025)
3. Пуччини, Дж. Клавир «Sour Angelica». – Италия : RICORDI, – 105 с. – Текст : непосредственный.
4. Шаляпин, Ф.И. Маска и душа : Мои сорок лет на театрах. – Москва : В/О «Союзтеатр», 1989. – 317 с. – ISBN (в пер.) – Текст : непосредственный.

[1] В итальянском языке обозначается как «lamento» — жалоба, стон.

Шихмурадова Залике Арсеновна

Проявление принципов диалога и монолога в жанре концерта для национального инструмента

Астрахань, Россия

Аннотация. *Статья посвящена претворению жанрового канона инструментального концерта в контексте азербайджанской музыкальной культуры XX века. В качестве примера избрано одно из наиболее известных сочинений Гаджи Ханмамедова – Второй концерт для тара с симфоническим оркестром. В статье рассматриваются исполнительские возможности данного национального инструмента. В поле внимания исследователя оказываются процессы становления азербайджанской профессиональной музыки в XX веке, определившие специфику творческого мышления композиторов. Ключевую роль в творчестве Ханмамедова, ученика Кара Караева, сыграл поиск путейвзаимодействия мугама и стилевых принципов европейской академической музыки. Все это помогает понять характер реализации монологичности и диалогичности во Втором концерте для тара с оркестром. В статье подчеркивается, что проявление монологичности и диалогичности в сочинении обусловлено не только устойчивыми жанровыми чертами, но и влиянием мугамного мышления.*

Ключевые слова: *концерт, тар, мугам, Гаджибеков, Ханмамедов, монологичность, диалогичность, азербайджанская музыка.*

Shikhmuradova Zalike

THE MANIFESTATION OF THE PRINCIPLES OF DIALOGUE AND MONOLOGUE IN THE GENRE OF A CONCERT FOR A NATIONAL INSTRUMENT

Astrakhan, Russia

Abstract. *The article is devoted to the peculiarities of the implementation of the genre canon of instrumental concert in the context of the Azerbaijani musical culture of the twentieth century. One of Haji Khanmamedov's most famous compositions, the Second Concerto for Tar with a Symphony Orchestra, is chosen as an example. The article discusses the performance capabilities of this national instrument. The researcher focuses on the processes of formation of Azerbaijani professional music in the twentieth century, which determined the specifics of the creative thinking of composers. The search for ways to interact mugham and the stylistic principles of European academic music played a decisive role in the work of Khanmamedov, a student of Kara Karaev. All this helps to understand the nature of the realization of monologue and dialogue in the Second Concerto for tar and Orchestra.The article emphasizes that the manifestation of*

monologue and dialogue in the composition is due not only to stable genre features, but also to the influence of mugham thinking.

Keywords: concert, *tar, mugham, Hajibeyov, Khanmamedov, monologue, dialogic, Azerbaijani music.*

Исследователи отмечают, что в XX веке концертный жанр в отечественной музыке переживает период яркого расцвета, обновления. Он становится пространством для творческих экспериментов, поисков новых форм диалога солиста и оркестра [5; 8].

Обогащается, расширяется группа солирующих инструментов (в том числе, благодаря вовлечению национальных инструментов). Многие композиторы, экспериментируя, сохраняют основные признаки жанра: диалогичность, принцип игры, солирование, риторичность, импровизационность.

Благодаря активной работе по обновлению концертного жанра, изменившейся эстетики и художественного мышления в XX веке, особенно во второй его половине, появляются новые индивидуально-стилевые модели концерта для солирующего инструмента с оркестром. Некоторые из них обусловлены национальными чертами.

Ярким примером сочинения, написанного для традиционного восточного инструмента с симфоническим оркестром, является Концерт №2 для тара с оркестром Гаджи Ханмамедова. Перед тем как дать характеристику этому сочинению, следует остановиться на особенностях развития азербайджанской профессиональной музыки.

Ее основоположником справедливо считается Узеир Гаджибеков. Научным итогом его многолетних трудов по изучению национальной музыкальной культуры стала монография «Основы азербайджанской народной музыки» (1944, первое издание – 1945) [3]. В процессе написания книги, материал для которой отбирался и систематизировался с 1925 года, исследователь активно представлял этот материал в профессиональной среде. Так, в 1940 году он прочитал доклад на данную тему в Московской консерватории.

В монографии обосновывается принадлежность азербайджанской музыкальной традиции к арабо-персидской музыкальной системе. Хотя автор и стремится показать возможность комфортного взаимодействия национальных и европейских принципов ладового мышления, он обращает внимание на неравномерную темперацию, присутствующую в азербайджанской музыке. Это рельефно выявляется при сравнении звукоряда тара и фортепиано. Также Гаджибеков подробно анализирует каждый лад, его строение, способы соеди-

нения тетрахордов. На тот момент в советском музыкознании еще не была принята как «идеологически верная» теория модальности, поэтому исследователь корректно использует терминологию, характерную для тональной музыки.

Это устный музыкальный жанр, и обучение мугаму – долгий процесс, требующий изучения его ладовых, композиционных закономерностей, свободного владения инструментом (таром, к примеру) или голосом. В этом художественном явлении соединяются канон и новизна, уникальность. Каноничность проявляется в мугаме через практику семи основных ладов («раст», «шур», «сейгях», «чаргях», «баяты-шираз», «хумаюн», «шюштер»), а новизна – через импровизационность, неповторимость каждого исполнения: «При строжайших формальных принципах мугамного искусства, оно, прежде всего, искусство импровизационное, искусство, построенное на неисчислимых вариантах развития первичного интонационного зачина».

Есть основания для сравнения таких, казалось бы, далеких явлений, как традиционный мугам и современный джаз. Их объединяет то, что произведение создается «здесь и сейчас» и больше именно в таком виде никогда не повторится. В Азербайджане возник даже особого рода джазовый стиль – джаз-мугам (Caz-muğam). Его создателями являются Вагиф Мустафазаде и Рафик Бабаев. Лаконичную и точную характеристику этому явлению дал Р. Фархадов: «Джаз-мугам – стиль, представляющий сплав мугамной лирики и джазовой динамики, синтез традиционного мугамного мелоса и ладовости с разнообразием джазовой гармонии и ритмики» [6, с.153]. Что касается современного азербайджанского мугама, то он «по-прежнему репрезентирует основные принципы модального музыкального искусства в опоре на нетемперированную звуковую систему, на изысканно украшенную манеру сольного пения, на виртуозную игру таристов и кеманчистов, на изустный способ передачи певческой практики в обучении мугаму» [4].

Гаджи Дадашевич Ханмамедов (1918, Дербент – 2005, Баку) – азербайджанский композитор, педагог, тарист, дирижер. Музыкальное образование получил в Азербайджанской государственной консерватории. Окончил ее как композитор в 1952 году по классу Кара Караева. В списке его сочинений – музыкальные комедии, произведения для оркестра народных инструментов, романсы, песни. Наиболее яркий след в музыкальной культуре оставили четыре концерта для тара и концерт для кяманчи. Гаджи Ханмамедов является автором первого в истории Азербайджана концерта, написанного для тара с симфоническим оркестром в 1952 году. Он был создан по предложению Кара

Караева. Все концерты Ханмамедова для этого инструмента прочно вошли в репертуар таристов. Концерт представляет собой яркий образец взаимодействия традиционно-национальных и общеевропейских принципов музыкального мышления.

Тар – струнный щипковый инструмент, используемый в азербайджанской, дагестанской, узбекской, армянской, грузинской («тари») музыке. Считается, что тар появился на территории Персидской империи еще до XIV века. Старинный тар имел от 4 до 6 струн. Его звукоряд включал 19 ступеней с микрохроматическими интервалами. В результате эволюции сложилось два вида тара: персидский (или ширазский) и кавказский. Именно к кавказскому виду относится азербайджанский тар. Большую роль в развитии самого инструмента и техники игры на нем сыграл Мирза Асад оглы Садых (в литературе чаще упоминается как Садыхджан,1842–1902).

Современный тар, используемый в Азербайджане, – это 11-струнный инструмент. Диапазон инструмента охватывает 2,5 октавы: от «c» до «g2» второй октавы. На таре широко применяются различные приемы игры, включая тремоло, стаккато, глиссандо. Это один из самых технически подвижных народных инструментов. Все это позволяет использовать тар в качестве сольного, аккомпанирующего, ансамблевого (часто с кяманчей) и оркестрового инструмента. Партия тара записывается в меццо-сопрановом ключе.

Так же, как и национальная музыкальная традиция в целом, на стыке второго и третьего десятилетий XX века само существование тара оказалось под угрозой. Благодаря серьезным усилиям Гаджибекова тар был сохранен. Однако для этого пришлось пожертвовать микротонами. В советское время официально признавалась лишь европейская система равномерной темперации. Но игра на таре с использованием традиционной микрохроматики вплоть до середины 1980-х сохранялась в «полуподпольной» музыкальной среде. Негласно овладеть этим искусством можно было и в учебных заведениях: некоторые педагоги официальные программы дополняли личным опытом музицирования с использованием микротонов [9, с.56–57].

Концерт №2 для тара с оркестром Гаджи Ханмамедова написан в системе равномерной темперации. Это давало возможность исполнять его публично, на больших сценах. Концерт посвящен выдающемуся таристу Гаджи Мамедову (в некоторых источниках фамилия записывается иначе: «Мамадов»; 1920–1981). Особая роль Мамедова в азербайджанской музыкальной культуре заключается в том, что он впервые исполнил на таре классическую музыку: сочинения Моцар-

та, Шуберта, Бизе, Листа, Чайковского. Кроме того, тарист деликатно ввел практику включения в классический текст секций мугама, мелодически и образно близких исполняемому произведению.

Концерт № 2 – яркое, темпераментное произведение, в котором ключевые жанровые черты европейского инструментального концерта вступают во взаимодействие с традициями мугама как жанра азербайджанской музыки, характеризующегося импровизационностью мелодического развития на основе определенного лада и свободной метроритмической организацией.

В образно-драматургическом плане сочинение может рассматриваться как отражение мировосприятия человека – современника-творца: оно оптимистично, светло, радостно и, вместе с тем, глубоко. Герой стремится увидеть мир в различных его проявлениях (и светлых, и мрачных) и принять его таким, каким он есть.

Концерт для тара Г. Ханмамедова состоит из трех частей. Общая структура произведения отражает наиболее типичное для концертного жанра соотношение частей: первая и третья части – подвижны, динамичны; вторая выдержана в медленном темпе. Крайние части оптимистичны, средняя воплощает образ глубокого размышления (или воспоминания). Для инструментального концерта классической и романтической эпох характерно включение в первую часть развернутой сольной каденции. То же можно увидеть в первой части концерта Ханмамедова. В данном сочинении прослеживается характерная для концертного цикла тональная схема: крайние части написаны в одной тональности, средняя – в контрастной.

Многогранное воплощение в сочинении Гаджи Ханмамедова получил прием диалога солиста и оркестра. Инструментальный концерт рассматривается в музыкознании как жанр повышенной диалогичности. Для понимания этого качества важно осознание не только идеи состязательности-концертирования, но и общекультурной идеи диалогичности произведения искусства, объемно рассмотренной в труде М. Бахтина, посвященному Достоевскому. Диалогичность как сущностное качество жанра романа у этого писателя заключается, по Бахтину, в том, что «он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого» [1]. В диалоге солиста и оркестра (как «сознаний») рождается целостный образ произведения. Но по отношению к современному концерту действует важное уточнение: лидером диалога-общения в общей драматургической концепции является солист.

В первой части можно услышать, что оркестр чаще выполняет функцию чуткого, выразительного аккомпанемента, а также «собеседника» солиста. В лаконичной второй части сохраняется примерно такое же соотношение. В третьей части активнее проявляется собственно «состязательность», концертирование: об этом говорит большее количество собственно оркестровых эпизодов.

В первой части концерта ярко продемонстрировано коммуникативное лидерство тариста. В диалоге ему принадлежит «ораторская» роль. Однако в части есть моменты, когда оркестр выступает активным единомышленником солиста: в этих случаях тариста нет необходимости оспаривать оркестровые «реплики». Таким эпизодом является кульминация разработки, в которой и в партии солиста, и в оркестре развивается единый тематический материал. В ряде моментов (преимущественно лирических) важно прислушиваться к «собеседнику»-оркестру: его выразительные гармонии создают нужный эмоциональный контекст ориентальной мелодии (яркий пример – побочная партия, фа минор).

Вторая часть концерта (Grave, до минор) в образном отношении резко контрастирует с первой и третьими частями. Это погружение в сферу скорби, оплакивания. Один из лучших современных интерпретаторов концерта Сахиб Пашазаде указывает на то, что композитор сравнивал мерные четверти в басу с сердцебиением, а последние такты, в которых появляются паузы, с остановкой сердца, со смертью.

В этой части представлена довольно сложная трактовка идеи диалогичности: не только в горизонтальной проекции (в чередовании «реплик» солиста и оркестра), но и в вертикальной. Остинатные басы образуют нижний пласт – нижний голос, обреченно-неизменный. Оркестровые партии – средний голос, напоминающий народный плач. Партия солиста – это голос героя. Живые, поющие, выразительные голоса оркестра и тара можно сравнить с реакцией людей на трагическое событие.

Третья часть концерта (Allegro) – воплощение энергии и жизнелюбия, жизненных сил и стихии радости. После скорбной второй части он воспринимается как победа жизни над смертью. Как и первая часть, финал написан в ладу «шур» (при этом поддерживается и ощущение и «традиционной» тональности – ля минор). Композитор выбрал для финала форму рондо-сонаты с запоминающимся, энергичным рефреном, с чередой эпизодов.

Соревновательность, концертирование в финале выражены очень отчетливо за счет того, что рефрен звучит поочередно у орке-

стра и солиста. В рефрене заложена моторность, даже «токкатность», радость движения. Его повтор и символизирует энергию, утверждение жизненного начала, торжество жизни над мраком. Диалог между таристом и оркестром построен здесь как дружеский обмен сходными мнениями, разнящимися лишь эмоциональными оттенками: здесь нет спора, противоречий.

Монологичность как форма содержательного, информационно насыщенного [2, с. 15] высказывания солиста в полной мере воплощена в сочинении Ханмамедова. Предполагаемый герой концерта – это музыкант-импровизатор, который, в жанровых традициях мугама, как будто создает исполняемую музыку сиюминутно, выступая перед слушателями здесь и сейчас. То есть, действуя уже в рамках европейского академического исполнительства, солист-тарист должен передать в своем исполнении ощущение свободного творческого высказывания, в данный момент рождаемой музыки. Важно, что здесь отсутствует конфликт между двумя системами мышления. Это можно объяснить тем, что мугамная форма (в широком смысле слова), как отмечал Кара Караев, «симфонична по своей природе и имеет свои нормы построения. <…> Творческая фантазия исполнителей покоится на крепком фундаменте ладовых норм, и исполнение мугамов вовсе не представляет собой, как полагают некоторые музыковеды, бесформенной и стихийно-импульсивной импровизационной речитации» [7, с. 2]. Места наиболее рельефного воплощения монологической речи – это каденция первой части и лаконичная лирико-драматическая вторая часть.

Каденция включена в зеркальную репризу части. Это развернутый, довольно драматичный сольный эпизод-монолог, который современные тараисты, как правило, еще больше усложняют, дополняют, в том числе микротоновыми «репликами». В ней используется интонационный материал, близкий тематизму главной партии. Этот раздел можно сравнить с вдохновенным высказыванием человека, который словно стремится вырваться за поставленные рамки-ограничения.

Вторая часть написана в пятом мугамном ладу, который называется «баяти-шираз». Он требует смелых мелизматических дополнений. Каждый солист может в этой части в полной мере выразить свое личностное, эмоционально окрашенное восприятие мугама и в полной мере продемонстрировать владение традиционной мелизматической техникой, которая во многом определяет артистическую индивидуальность солиста.

Характеризуя реализацию принципов диалога и монолога в сочинении Ханмамедова, важно отметить: концерт не содержит

конфликтных проявлений. Главная функция оркестра – создать, правильный фон для самовыражения солиста, стимулировать его творческую энергию, коммуникативное лидерство. Это отражает намерение композитора показать своеобразие национального инструмента: с одной стороны, непохожесть тара на инструменты симфонического оркестра, а с другой –тембровую оригинальность сочетания тара с европейскими инструментами.

Концерт № 2 является наиболее популярным из всех сочинений этого жанра, написанных Гаджи Ханмамедовым. Произведение входит в круг самых ярких образцов азербайджанской музыки. Он убедительно доказывает, что самобытный национальный инструмент, имеющий многовековую историю, может стать органичной частью европейской музыкальной традиции. Искусство мугама открыто для взаимодействия с устоявшимися академическими формами и жанрами. Свойственные жанровому канону концерта приемы монологичности (риторичности, солирования) и диалогичности согласуются с традициями национального музицирования.

Список литературы

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/b/bahtin_m_m/text_1963_problemy_poetiki_dostoevskogo.shtml (дата обращения: 07.03.2025).
2. Волошко, С.В. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д.Д. Шостаковича: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 1994. 19 с.
3. Гаджибеков, У. Основы азербайджанской народной музыки. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://musbook.musigi-dunya.az/ru/line_kvarts.html (дата обращения: 07.03.2025).
4. Джани-заде, Т. М. Азербайджанский мугам в фокусе Исламской цивилизации [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:
https://cyberleninka.ru/article/n/azerbaydzhanskiy-mugam-v-fokuse-islamskoy-tsivilizatsii/viewer (дата обращения: 7.03.2025).
5. Зароднюк, О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Нижний Новгород, 2006. 19 с.
6. Мамедов, Р.Т. Гибридный джазовый стиль джаз-мугам // Мир науки, культуры, образования – 2016. – №2. С. 152-154.
7. Махмудова, Ш.Г. Тема как носитель драматургического процесса в мугаме: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Баку, 1994. 24 с.
8. Самойленко, Е. М. Жанровая природа концерта и концертное творчество А. Эшпая: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – М., 2003. 26 с.
9. Стшемжальска, А. Азербайджанский тар: национальная музыка и проекты реконструкции инструмента // Традиционная культура. – 2021. – Т.22. - №1. С. 53-64.

Логинов Данил Романович

Исполнительские аспекты речевых моделей в фортепианной музыке Родиона Щедрина (на примере прелюдий и фуг №19 и №21)

Москва, Россия

Аннотация. *Предметом рассмотрения в данной статье является использование речевых интонаций в фортепианной музыке Родиона Щедрина. При имитации речи композитор опирается не только на риторические фигуры и традиции реализма, но и на тенденции постмодерна, что позволяет ему создавать выразительные речевые структуры. Понимание этой особенности крайне необходимо каждому исполнителю для воплощения интеллектуального начала этой музыки и создания яркой исполнительской концепции.*

Ключевые слова: *речевая интонация в музыке, риторические фигуры, музыкальная речь, диалогические структуры в инструментальной музыке, полифоническая техника .*

Loginov Danil Romanovich

PERFORMING ASPECTS OF SPEECH PATTERNS IN THE PIANO MUSIC OF RODION SHCHEDRIN (ON THE EXAMPLE OF PRELUDES AND FUGUES NO. 19 AND NO. 21)

Moscow, Russia

Abstract. *The subject of this article is the use of speech intonation in Rodion Shchedrin's piano music. When imitating speech, composer relies not only on rhetorical figures and traditions of realism, but also on postmodern trends, which allows him to create expressive speech structures. Understanding this feature is extremely necessary for every performer to overcome the intellectual nature of this music and create a bright performance concept.*

Keywords: Speec*h intonation in music, rhetorical figures, musical speech, dialogic structures in instrumental music, polyphonic technique.*

Родион Щедрин является одной из самых неординарных фигур в музыке нашего времени. Эта неординарность проявляется в том, что в его творчестве сочетаются абсолютно разные музыкальные течения и тенденции. Вот какую характеристику творчества Щедрина дает О.В. Синельникова: «Не причисляя себя ни к одному из существовавших и существующих ныне направлений, Щедрин постоянно находится в

поиске индивидуального синтеза, что позволяет ему отделить вечные истины искусства от внешних узоров модных тенденций» [4].

Ранний период творчества Щедрина отмечен яркими неофольклорными тенденциями. Для произведений этого периода характерна театральность, гротеск и контрастность образов. К этим сочинениям можно отнести концерт для оркестра «Озорные частушки», впоследствии переложенный для фортепиано, а также 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Именно в этих сочинениях особенно ярко проявляет себя одна из характерных особенностей творчества многих современных композиторов – попытка воплощения в музыке интонаций живой человеческой речи.

Для понимания особенностей использования речевых интонаций в инструментальной музыке, а также их индивидуальной трактовки Щедриным, следует проанализировать различные аспекты проявления вербальности в музыке. Анализируя появление «стихоподобных и прозоподобных закономерностей музыки», Н.Б. Красикова рассматривает три случая проявления этого аспекта. В первом случае появление вербальности в музыке, в стихоподобном или прозоподобном виде, связаны с ее имманентными законами. Слово и музыка взаимопроникают друг в друга, поскольку «природа вербальной и музыкальной систем – интонационная, что подразумевает наличие временной и звуковысотной организаций» [2, с. 161]. Второй случай имеет непосредственное отношение к вокальным жанрам, т.е. к прямому взаимодействию стихотворного или прозаического текста с музыкой. Здесь «автор может либо следовать закономерностям слова в музыке, либо стремиться тем или иным способом их преодолеть» [там же]. Третий же случай, который в данный момент интересует нас больше всего, связан с опосредованным воздействием речевых структур на музыку. Этот случай характерен именно для инструментальной музыки, свободной от слова, когда в ней запечатлевается «образ» какой-либо стихотворной и прозаической речи. Случаи 2 и 3 неразрывно связаны между собой. Эта связь совершенно очевидна: как в вокальной музыке композиторы, начиная с эпохи романтизма и реализма, стремились преодолеть словесные закономерности для претворения в своих произведениях естественных, чисто разговорных речевых интонаций (здесь можно вспомнить, в первую очередь, М. П. Мусоргского и Х. Вольфа), так и в инструментальной музыке, начиная примерно с этого же времени, авторы старались преодолеть чисто музыкальные закономерности, связанные с темперацией строя, особенностями гармонии и фактуры того или иного стиля, для воспроизведения не только речевых интонаций, но и монологических и диалоги-

ческих ее структур. Результатом данного стремления стало обогащение уже прочно закрепившихся в музыкальной речи риторических фигур (catabasis, anabasis, lamento и др.) различными коммуникативными структурами, позволяющими более ярко и отчетливо отобразить явления окружающей действительности. У того же Мусоргского в его фортепианном цикле «Картинки с выставки» отчетливо слышны интонации диалога двух абсолютно противоположных по своему характеру персонажей в пьесе «Два еврея», которые выражены с помощью пунктирных ритмов и восходящих, «повелительных» интонаций в образе богатого, и мелких длительностей с использованием риторической фигуры плача (lamento) в образе бедного. Ощущение робости, лепета еще больше усиливают еврейские фольклорные интонации.

В связи с усложнением музыкального языка, которое привело в XX веке к тому, что композиторы стали изобретать свои собственные системы записи звуков, а также ввиду появления четвертитоновости, додекафонии, алеаторики, пуантилизма и других новаторских техник композиторского письма возникла еще более богатая палитра возможностей для воспроизведения в музыке первозданных интонаций человеческой речи посредством внедрения в музыкальный язык все более и более сложных диалогических структур, которые используются и варьируются наряду с различными стилистическими моделями.

В своем цикле «24 прелюдии и фуги» для фортепиано Р. Щедрин уникален тем, что, придерживаясь стандартной формы цикла (прелюдия + фуга), он создает внутри нее различные структуры диалогов, воплощая в музыке интонации живой человеческой речи либо с помощью различных приемов современного полифонического письма, свободного от традиционных ограничений, либо путем внедрения интертекстуальных связей и мигрирующих формул-знаков[1] в пределы музыкального содержания композиции. С одной стороны, композитор продолжает таким образом традиции музыкального реализма Мусоргского (здесь сказывается и национальное начало, которое проходит красной нитью практически через все творчество Р. Щедрина), с другой стороны, дополняет эти традиции за счет введения элементов полистилистики, создавая своего рода некую коммуникацию стилей. Понимание этих тенденций крайне необходимо любому исполнителю, который берется за работу над данным сочинением, поскольку именно их вычленение из непростого, на первый взгляд, музыкального материала (это объясняется интеллектуальным, конструктивным началом постмодерна) позво-

[1] Разработки на данную тему имеются у Л.Н. Шаймухаметовой.

ляет сделать его доступным и интересным для обычного слушателя. В подтверждении сказанного проанализируем две прелюдии и фуги из этого цикла: №19, Es-dur и №21 B-dur.

Прелюдия №19 написана в характере юморески, полной динамических контрастов и различных гротескных эффектов. В первых шести тактах прелюдии закладывается тематическая основа, состоящая из трех, монтажно преподнесенных элементов. Первый элемент проводится в партии левой руки и является тематической основой как прелюдии, так и фуги. В нем сразу же ярко прослеживается вербальная основа стиля, которая выражается в волнообразности движения, включающего в себя как хроматику, так и диатонику. В сочетании со штрихом staccato и довольно быстрым темпом данную тему можно охарактеризовать с точки зрения семантики как эмоциональное, весьма темпераментное высказывание в духе скороговорки. Авторское указание «senza ped.» является в данном случае важным, т.к. при использовании правой педали этот семантический образ может быть потерян. Второй элемент представляет собой ритмический аккомпанемент для темы с синкопами из секунд. Он проявляет себя в первых двух тактах прелюдии. Эти синкопы, исполняемые также на staccato и чередуемые с восьмыми паузами, можно охарактеризовать как знак «сигнала» ко вниманию, мотивации для рассказчика. Паузы в данном случае являются как бы «подстегивающим» элементом для партии левой руки, стимулом для дальнейшего развития повествования. Этот характер, на наш взгляд, подчеркивается небольшими акцентами, которые возникают естественным образом ввиду диссонантности секунд и не требуют специального туше. Третий элемент появляется в 5 и 6 тактах. Это одновременное звучание различных интервалов в обеих руках. Сочетания получаются довольно диссонирующими, но при этом достаточно легко воспринимаются на обычный слушательский слух ввиду оживленного темпа. Их нарочитое повторение в двух тактах подряд может быть трактовано либо как эмоциональная реакция на высказывание (дружный смех), либо «перебивание» рассказчика. Если принять во внимание темп и характер прелюдии (allegro capriccioso), то оба варианта семантической трактовки данного элемента вполне допустимы.

Чтобы нарочитость повторения этих аккордов была интересной, следует играть эти 2 такта с более темпераментным отношением к звуку, чем предыдущий материал, и с тенденцией к небольшому crescendo. Собственно говоря, в авторской интерпретации (Щедрин – не только выдающийся композитор, но и прекрасный пианист) эта тенденция слышна достаточно явно. К этому добавляется и то, что Щедрин под-

нимает этот фрагмент на динамический нюанс выше, приблизительно между mezzo piano и mezzo forte, что звучит весьма убедительно. При дальнейшем появлении этого «перебивающего» мотива тенденция к crescendo сохраняется.

В сущности, все дальнейшее развитие прелюдии основывается на этих трех элементах, создавая весьма изощренную, но интересную структуру диалога, в котором собеседники «не слышат», точнее, «не дослушивают» друг друга, спеша высказать свое мнение. Здесь следует обратить внимание на два коротких лирических эпизода: такты 17-20 и такты 38-41. И в том, и в другом эпизоде в увеличении излагается главный тематический материал прелюдии, который, как уже говорилось ранее, является основой развития всего цикла и фигурой центрального персонажа-рассказчика. В первом эпизоде он излагается в восходящем движении, как в начале, только теперь от звука до, а во втором – в нисходящем, от звука си. Оба эти эпизода звучат в динамике piano и исполняются штрихом legato, что и придает им лирический, отчасти даже романтический оттенок. Разумеется, при таком исполнении туше должно быть мягким, с глубоким погружением руки в клавиатуру, что и создает контраст с предыдущим разделом, который полностью основан на пальцевом staccato. Семантическая трактовка этих эпизодов с вербальной точки зрения может допускать следующие варианты: в первом случае, при восходящем движении, напоминающим риторическую фигуру anabasis, можно провести ассоциативную параллель с интонацией вопроса. Если учитывать динамический нюанс и связный штрих, а также хроматический звук фа-диез, возникающей внутри обычной диатонической гаммы до-мажор, вполне возможно, что это выражения сомнения говорящего в чем-либо, а может быть, и легкой ироничности, которую и создает этот хроматический звук. Думается, что если бы этот ход исполнялся, например, виолончелью или любым духовым инструментом, которому доступна низкая тесситура, то композитор использовал бы четвертитон после фа. Вероятно, Щедрин таким образом создает ощущение нетемперированного строя в фортепианной партии, что делает речевую интонацию еще более явной и выразительной. Здесь следует сразу же оговориться: композитор был всегда весьма «избирателен в сфере обновления музыкального языка» [1]. Сама по себе микрохроматика его не привлекала. Сам он шутил по этому поводу так: «Неужели после отведенных на репетицию двух часов я еще попрошу дирижера: повторите, пожалуйста, четверть-бемоль в 101 такте» [6, с, 81]. Данная деталь говорит об исключительной образности мышления композитора, выбирающего современные средства выразительности не

столько для интеллектуальной усложненности сочинения, сколько для выражения эмоционального состояния героя, что и происходит в первом лирическом эпизоде прелюдии. Во втором эпизоде, ассоциативно напоминающим catabasis, нисходящее движение допускает семантику «угасания» образа, стирания памяти о ком или чем-либо, некоторого сожаления. Туше остается таким же плавным и мягким, как в первом эпизоде.

Также нельзя упускать из внимания и второй, сигнальный элемент темы прелюдии, синкопы из секунд. Любопытно, что они возникают именно после лирических эпизодов, как бы символизируя этим возвращение к продолжению рассказа после некоторой остановки времени. При этом их звучание, на наш взгляд, становится более настойчивым, на что влияют перемещения внутри среднего регистра. Особенно это ощущается в тактах 35 и 36. После продолжительного crescendo синкопы звучат уже не просто на легком staccato, а с акцентами, словно один из собеседников побуждает рассказчика поскорее дойти до конца повествования. Эти акценты можно подчеркнуть правой педалью для придания большей «оркестровости» и тембрального разнообразия звучания. Собственно, именно для тембрального разнообразия правая педаль и служит в данной прелюдии. Так, ее использование придает весьма яркий колорит в тех тактах, где встречаются группы из шестнадцатых, усиливая ощущение скороговорки, заложенной в главной теме.

Последние 22 такта прелюдии, которые подготавливаются вариацией третьего тематического элемента со sforzando в начале каждого двухтактного повторения (их тоже следует исполнять с правой педалью, распределяя силу звучания каждого sforzando), представляют собой нисходящее движение правой руки, но с обильным чередованием интонационного направления. Монодийное изложение материала, периодическое возникновение лиг внутри staccato, а также цитаты основной темы внутри общего движения – все это дает основания трактовать этот эпизод в духе бурной эмоциональной реакции на речь рассказчика, раскатистого смеха, который естественным образом постепенно затухает. Все лиги внутри этого потока также следует подчеркнуть педализацией, а использования левой педали в 4 тактах прелюдии еще больше усиливает эффект затухания и интриги, если учесть, что прелюдия заканчивается на доминанте и фуга начинается сразу же после тактовой паузы, т.е. с атаки.

Тему фуги, которая, как мы помним, основана на развитии первого элемента прелюдии, можно охарактеризовать как семантический образ молвы, сплетни об услышанном, передающейся из уст в уста. На

такую гипотезу подталкивает не только быстрое движение шестнадцатых в первоначальном изложении, вызывающее невольно ассоциацию со стремительным потоком информации, но и дальнейшие метроритмические изменения, которые она претерпевает сразу же после первого проведения, словно каждый голос-персонаж по-своему толкует об услышанном. Второе проведение проходит в двойном увеличении в басу, а при третьем проведении стандартный двухдольный метр, заложенный в размере 6/16, меняется на трехдольный и тема излагается не восьмыми с точкой, как следовало бы ожидать, а восьмыми. При этом сразу же возникает первая стретта: через три такта после вступления темы восьмыми в верхнем голосе она проводится в среднем четвертями с точкой. Как кажется, до этого момента все следует играть на левой педали. На ее использование есть две логичные причины: во-первых, если использовать ее в конце прелюдии, то начало фуги, исполненное на ней, позволяет осуществить плавный переход на вторую часть цикла. Образы как бы «перетекают» один в другой. При третьем же проведении темы, излагаемом в трехдольном метре, внутри которого начинается первая стретта, левую педаль следует однозначно снять, т.к. именно здесь начинается постепенное, но весьма ощутимое crescendo, происходящее за счет уплотнения полифонической фактуры.

Поскольку первая стретта начинается внутри проведения темы, она образует горизонтально-подвижной контрапункт и приводит к разработке. Разработка также начинается со стретты, которая заканчивается проведением темы в басу в обращении от звука до-диез. В результате всех этих изменений создается постоянная агогическая аллюзия, что придает музыке еще большее ощущение разговорного жанра, если учесть, что вся фуга основана на постоянном увеличении динамики (сплетня распространяется все шире.) В следующем разделе метр становится четырехдольным, а тема проводится шестнадцатыми в басу, вызывая ассоциацию с образом «ворчания». Затем после очередной стретты наступает реприза, полностью основанная на горизонтально-подвижном контрапункте: тема молвы захватила всех героев, т.е. все голоса фуги. Можно предположить, что несмотря на весьма бурный спор, все так или иначе приходят к какому-либо общему согласию, поскольку в последних четырех тактах цикла обе руки играют вместе. Однако это можно считать согласием только в ритмическом плане. В то время как партия левой руки излагается в нисходящем свободном движении, приводящим к тонике, партия правой руки до самого конца как бы «вдалбливает» один из элементов темы, что можно охарактеризовать с точки зрения семантики как упорное отстаивание своего мнения.

В сущности, агогические аллюзии и постепенность увеличения динамики являются главными трудностями при выработке исполнительской трактовки фуги. Для их преодоления следует ориентироваться исключительно на образный строй пьесы, поскольку изменения метра и ровность увеличения динамики связаны с разработкой речевой структуры диалога как основы всей композиции. Почувствовать эту смену характеров исполнителю поможет только интуитивное ощущение и тщательное изучение интонационного строя фуги.

В цикле прелюдий и фуг Щедрина можно наблюдать ситуацию, когда первозданные речевые интонации вступают в диалог с мигрирующими формулами риторических фигур, создавая таким образом диалоги, в которых сочетается традиционная эстетика музыкальной речи и структуры бытовых диалогов. Для подтверждения сказанного проанализируем прелюдию и фугу №21, B-dur.

Прелюдия представляет собой пьесу импровизационного характера, лишенную определенного музыкального размера. Этому соответствуют и авторские указания: «Allegro, ma non troppo, rubato parlando – не слишком скоро, в свободном речитативе». Данное указание говорит само за себя. Эта свободно льющаяся импровизация рождает образ обычного светского разговора, а точнее «болтовни ни о чем». По своему петлеобразному движению эта импровизация напоминает джазовую. Однако уже в конце этой свободной импровизации появляется формула Bach, исполняемая штрихом staccato, которая, как известно, означает не только инициалы Баха, но и символ креста в первичном, религиозном смысле. И.В. Лихачева отмечает, что появление этого мотива мимолетно, поскольку он тут же сменяется быстрым пассажем. Но при втором повторении этой короткой прелюдии (исполнитель может сделать это по желанию) мотив звучит снова. Та же Лихачева выдвигает справедливую гипотезу, что «данная формула неслучайно введена композитором в прелюдию. Она настораживает и вызывает естественное ожидание – что будет дальше?» [3, с. 88]. Исходя из такого предположения, на наш взгляд, достаточно верного, следует трактовать эту мигрирующую формулу как семантический образ интриги, предчувствия чего-то неожиданного. Разумеется, в таком контексте этот знак приобретает вторичное значение, как бы вплетаясь в структуру пустого разговора. Вероятнее всего, автор придает этому знаку философское значение, призывая своих героев отвлечься от внешней суеты, вернее, от их «болтовни» и прислушаться к окружающему миру, или, что более вероятно, к своим мыслям. К тому же штрих staccato в нюансе piano придают формуле Bach ощущение некоторой детективности, кинематографичности.

Фуга №21, также, как и №19, трехголосна. Для ее эмоционального содержания «характерно состояние ласковой приветливости и непринужденности высказывания» [3, с.97]. Тема фуги по своему характеру плавна и текуча. В отличие от 19-й фуги, здесь есть интермедии. Все развитие в основном происходит на горизонтально-подвижном контрапункте, с отклонениями в тональности первой степени родства, что является типичной чертой формы барочной фуги. Примечательным здесь является то, что после экспозиции в фуге используется тема из 21-й фуги II тома Хорошо темперированного клавира И.С. Баха, в результате чего получается двойная фуга, причем тема Баха в какой-то степени вытесняет оригинальную тему композиции, заканчивая все сочинение на фоне тонического органного пункта.

Данный цикл, в отличие от прелюдии и фуги №19, существенно легче для исполнения за счет более традиционной формы фуги. Прелюдия может вызвать чисто текстовые трудности ввиду своей импровизационности и отсутствия определенного метра. В данной ситуации может помочь попытка «разбить» эту импровизацию на некие интонационные структуры, вычленив их из общего звукового потока. Фуга же, ввиду своей традиционной формы , может не вызвать существенных трудностей для пианиста, однако следует обратить внимание на цитируемую тему Баха с точки зрения значимости образа. Она должна выделяться.

Из проделанного анализа можно заключить, что Щедрин использует два способа воссоздания человеческой речи в своем цикле «24 прелюдии и фуги»: с одной стороны, он следует традициям музыкального реализма, вплетая их при этом в конструктивность постмодерна и создавая сложные диалогические структуры, с другой стороны, создает более сложные структуры диалогов в духе полистилистики за счет добавления интертекстуальности и стилизации. Данные особенности характерны не только для этого цикла Щедрина, но и для всего музыкального постмодерна, в котором «сплетены многие линии, жанры, стили, где в полифонические диалоги вступают герои разных эпох и культурных традиций» [4]. Именно преодоление этих сложных структур является главной задачей исполнителя. Оно позволяет резко изменить стереотипное представление об этой музыке, как чисто интеллектуальном, конструктивном творении, превращая композиции данного цикла в яркие, харизматичные пьесы.

Список литературы

1. Зайцева М.Л. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина // Traektoriâ Nauki = Path of Science. 2016. №10. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/eksperimenty-v-

oblasti-muzykalnogo-zvuchaniya-v-kamerno-instrumentalnom-tvorchestve-rodiona-schedrina (дата обращения: 07.03.2025).
2. Красикова Н.Б. Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи. Автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. [Место защиты: С.-Перерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова] – Санкт-Петербург, 2018. 23 с.
3. Лихачева И.В. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина.- М.: Музыка, 1975. – 112 с.
4. Синельникова О.В. Инструментальная музыка Родиона Щедрина «From afar» // Вестник музыкальной науки. 2014. №1 (3). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/instrumentalnaya-muzyka-rodiona-schedrina-from-afar (дата обращения: 07.03.2025).
5. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000. – 320 с.
6. Щедрин Р.К. Монологи разных лет. – М.: Композитор, 2002. – 192 с.

Смагина Ирина Александровна, Смагина Елена Владимировна

Современное музыкально-исполнительское искусство Волгограда: векторы исканий

Волгоград, Россия

Аннотация. *Настоящая статья посвящена рассмотрению особенностей музыкального-исполнительского искусства Волгограда на современном этапе. Представлены его направления, формы и жанры в филармонической концертной практике и сфере музыкального театра. Анализ широкого спектра явлений в указанной области осуществлен в контексте характерных для музыкально-исполнительского искусства наших дней тенденций, синтезирующих классические традиции и инновации. Опираясь на осмысление исканий академического музыкального исполнительства современной гуманитарной мыслью, авторы актуализируют концепцию **«middle culture»** как одну из основополагающих для нее. В этой связи на примерах творческой деятельности ведущих коллективов в сфере академического музыкального искусства региона – Волгоградской государственной филармонии и Волгоградского государственного театра «Царицынская опера» рассмотрены отдельные уникальные художественные проекты, коррелирующие с мировыми тенденциями его развития (классический crossover, мистический балет, музыкально-хореографический перформанс, лайт-опера и др.).*

Ключевые слова: *академическое музыкально-исполнительское искусство Волгограда, срединная культура, музыкальный кроссовер, классические традиции, художественные инновации.*

Smagina Irina Alexandrovna, Smagina Elena Vladimirovna

CONTEMPORARY MUSICAL PERFORMANCE ART IN VOLGOGRAD: VECTORS OF EXPLORATION

Volgograd, Russia

Abstract. *This article is devoted to the consideration of the peculiarities of musical performance art in Volgograd at the present stage. Its directions, forms and genres in philharmonic concert practice and the sphere of musical theater are presented. The analysis of a wide range of phenomena in this area has been carried out within the context of tendencies characteristic of contemporary musical performance art, which synthesize classical traditions and innovations. Based on an understanding of the quests of academic musical performance by modern humanistic thought, the authors actualize the concept of "middle culture" as one of its fundamental principles. In this regard, using examples from the creative activities of leading ensembles in the field of academic music in the region — the Volgograd State Philharmonic and the Volgograd State Theater "Tsaritsyn Opera" — unique artistic projects correlating with global*

trends in its development (classical crossover, mystical ballet, musical-choreographic performances, light opera, etc.) have been examined.

Keywords: *academic musical performance art of Volgograd, middle culture, musical crossover, classical traditions, artistic innovations.*

Современное музыкально-исполнительское искусство в России, как и во всем мире, характеризуется сегодня стремлением к расширению репертуара, поиску новых форм выражения, активному внедрению цифровых технологий и вовлечению молодой аудитории, сохраняя при этом баланс между классическими традициями и новаторскими идеями. Это позволяет создавать интересные и актуальные современным вызовам проекты, находящиеся на стыке жанров. Аналогичные тенденции характеризуют и область академического музыкального исполнительства. Смелое сочетание элементов классической музыки, джаза, рока, этнической музыки, электроники и других направлений расширяет границы восприятия традиционных академических концертов, открывает новые грани классики, создает необычные контексты известным музыкальным произведениям.

В «борьбе» за зрителя современные учреждения культуры отходят от строгих жанровых рамок, организовывая выступления в необычных местах, используя новые подходы: интерактивные технологии и кросс-культурное взаимодействие. Неакадемическое исполнение академической музыки сегодня все чаще оказывается в фокусе внимания российских исследователей, поскольку оно занимает все большее место в исполнительской сфере наших дней, находясь на стыке высокого академического искусства и массовой популярной культуры. Отмечая использование несвойственных для филармонической традиции форм подачи академической музыки (к примеру, раскованное поведение исполнителей на сцене, общение с залом) и выход ее из концертных залов на другие, нехудожественные площадки как наиболее характерные черты этого явления исследователь Ю. Веревкина определяет его как *«middle culture»* – особую, *«серединную культуру»*, для которой типично «стремление к расширению и расшатыванию стабильных для академической традиции форм бытования музыки»[1, с. 201].

В репертуарах российских филармоний данный феномен представлен широким жанровым рядом: легкая (популярная) классика, киномузыка и музыка из телесериалов, мультфильмов, музыкальные кроссоверы (джазовые и рок-обработки классических произведений, сочетание классики с этнической и фольклорной музыкой),

адаптации популярных песен (симфонические переложения хитов The Beatles, Queen, ABBA), арии из популярных опер и оперетт. Как правило, такие концерты максимально зрелищны, имеют оригинальные, но очень демократичные – простые и доступные аранжировки (по сравнению с оригинальными академическими), будучи рассчитанными на широкие слои публики, далекие от филармонических концертов. Присутствие *«middle culture»* в репертуаре российских филармоний сегодня – устойчивое явление, позволяющее привлекать новую слушательскую аудиторию, повышать культурный уровень населения, популяризировать классическую музыку и увеличивать доходы.

В творческих поисках сегодня находятся не только концертные организации, но и театры оперы и балета. Режиссерские версии классических постановок вызывают огромный резонанс во всем мире. Так, к примеру, 10 ноября 2018 года в Чикагском оперном театре состоялась премьера оперы П. И. Чайковского «Иоланта», «…спектакль-интерпретация на основе интерпретации по мотивам интерпретации» [6]. Режиссер-постановщик спектакля – Пол Каран в своем интервью об особенностях чикагской «Иоланты» называет ее «историей про ярких персонажей с абстрактной сценографией, видеопроекциями, "фонтаном" света и "букетом" цветов в финале» [там же]. Его во многом новаторский подход к постановкам является ярким отражением тенденций музыкальной действительности сегодня: «Я не хочу ставить скучную оперу! Я хочу ставить что-то живое. Опера – зеркало общества <…> Наша задача – интерпретировать идеи композитора» [там же].

В России популяризации классической оперы и академического искусства в целом уделяют все больше внимания. Так, в марте 2017 года Большом театре состоялась весьма примечательная дискуссия «Опера (не) для всех», посвященная актуальному состоянию оперного жанра и его зрителя. Ее участниками стали видные деятели современной российской оперной сцены: генеральный директор Большого театра Владимир Урин[1], режиссер Василий Бархатов, музыкальный критик, журналист и композитор Петр Поспелов, композитор Дмитрий Курляндский, а также известный ученый и психолог Татьяна Черниговская, журналистка Алена Долецкая. Показательно мнение Генеральный директор Большого театра Владимир Урин, отмечая эмоциональное воздействие оперы, обозначил ключевой посыл «…нет более скучного искусства, чем опера и нет более прекрасного искусства, чем опера»[2], отметив, что успех восприятия постановки зависит прежде

[1] В период с 2013 по 2023 годы.

[2] URL: https://tushinetc.livejournal.com/605371.html Дата обращения 27.03.2025.

всего от профессиональной основы спектакля (актерской природы, голосов исполнителей, режиссерского решения). Если этот комплекс не складывается, никакие просветительские и образовательные проекты не помогут зрителю понять происходящее.

Творческие поиски Волгоградских учреждений культуры коррелируют с общероссийскими тенденциями в сфере академического музыкально-исполнительского искусства. Практически во всех репертуарных планах широко представлены жанры «*middle culture*», присутствуют режиссерские версии классических опер и концертов.

Анализируя репертуар Волгоградского театра «Царицынская опера» в сезоне 2024/2025 года, отметим, что помимо классических опер («Così fan tutte» В.А. Моцарта, «Ариадна» Дж. Ристори, «Богема» Дж. Пуччини, «Иоланта» П. Чайковского и др.) и балетов («Жизель» А. Адана, «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. Чайковского и др.), публике предложены уникальные по своему содержанию и форме подачи проекты: мистический балет «Илья Муромец и перо Жар-птицы» Е. Притужалова, музыкальное шоу-ревю «Cinema land», концерт-ревю «Тени войны», симфорок «Rock-nostalgia», оперный хит-парад шедевров Дж. Верди «Verdi. Passione. Верди. Страсть», хиты из мюзиклов «Звуки Бродвея», музыкально-хореографический перформанс «Музыка стихий» и лайт-опера «Когда нам было по 17–18 лет».

Анализируя множество новых художественных решений классических опер и балетов в репертуаре «Царицынской оперы», уместным будет привести слова Пласидо Доминго в интервью «Музыка должна продолжаться» для ресурса *Russian House* о задаче популяризации классической оперы: «Лучано Паваротти, Хосе Каррерас и я помогли обратиться к опере сотням тысяч людей, ничего не знавших об этом жанре, и раз нам это удалось, мы сделали что-то очень стоящее» [2]. Творческие искания «Царицынской оперы» также устремлены к широкому распространению классической музыки, ее «обновлении» на волгоградской сцене.

Большой резонанс у волгоградской и российской (благодаря гастрольным показам) публики вызвала музыкально-хореографическая мистерия «Кармина Бурана» К. Орфа, премьерный показ которой состоялся в «Царицынской опере» в 2019 году. Постановка, реализованная на стыке жанров (симфонической музыки, хорового пения, сольного вокала и балета), стала смелой режиссерской интерпретацией режиссера Алексея Зверева, специально приглашенного из Астраханского театра оперы и балета для реализации данного проекта. В спектакле

звучит музыка В. А. Моцарта и Г. Ф. Генделя с сохранением оригинальных текстов на старофранцузском, старонемецком языках, латыни. «Кармина Бурана», созданная постановщиками С. Гриневым и А. Зверевым, предстает волгоградцам как «современная психологическая кантата-фантазия»[1] о вечных ценностях. Философский подтекст спектакля подчеркивается огромным раскидистым деревом – визуальным символом древа жизни, притягивающим взгляды публики к сцене на протяжении двух действий.

Помимо упомянутых выше классических балетов «Царицынская опера» включает в репертуар оригинальные хореографические постановки. К таким можно отнести цикл одноактных балетов «Линии жизни», предоставляющих возможность зрителям за одно посещение пережить несколько увлекательных историй, рассказанных языком танца. В трехчастной постановке звучит широко известная классическая музыка Д. Обера, А. Глазунова, Ш. Гуно. Художественная концепция данного цикла также включает редко исполняемый балет «Павана Мавра» Г. Перселла (в аранжировке)[2]: основанный на танцевальной технике Хосе Лимона, он представляет новые формы общения исполнителей со зрительским залом. Исследователем Н. В. Дудой отмечается его особая коммуникация «посредством языка сценического пространства, которое влияет на зрителя визуально и эмоционально благодаря энергии и ритму движения персонажей» [4, с. 15].

В декабре 2024 года на сцене «Царицынской оперы» состоялась мировая премьера мистического балета «Илья Муромец и перо Жар-птицы», созданного творческой командой Е. Притужаловым (музыка), А. Паничкиным (балетмейстер-постановщик) и Е. Вершининой (художник-постановщик, обладатель национальной премии «Золотая маска»). Постановка объединила русский эпос и народную музыку с современным композиторским и балетным искусством. Спектакль был удостоен высоких отзывов в профессиональном сообществе. Так, профессор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Ольга Розанова отметила: «Состоялась премьера первого балета-былины в истории балета. Балета на оригинальный былинный сюжет на

[1] URL: https://tzaropera.ru/repertoire/opera/434-karmina-burana. Дата обращения 27.03.2025.

[2] «Павана Мавра» — самая известная постановка американского хореографа «танца модерн» Хосе Лимона. Она перешагнула границу танцевальных стилей и вошла в репертуар театров классического балета: Американского театра балета (1970), Королевского Датского балета (1971, показана на гастролях в СССР в 1973 году), «Джофри бэллей» (1973) и других. Впервые в России этот балет Лимона поставила Наталья Рыженко в 1984 году в театре Ленинградской консерватории.

очень актуальную сегодня тему защиты Родины любой ценой, самоотверженности во имя великой цели»[1].

Современные творческие искания «Царицынской оперы» нашли отражение в мировой премьере музыкально-хореографического перформанса «Музыка стихий», созданного по мотивам творчества современного британского композитора и мультиинструменталиста Карла Дженкинса. Творческий союз режиссера-постановщика А. Зверева и дирижера С. Гринева постоянно привлекает внимание волгоградской публики уникальными, порой неожиданными проектами на стыке жанров, форматов и художественных стилей. Очередной эксперимент в области исполнительского искусства соединил его вокальную, оркестровую и хореографическую сферы. Музыка, созданная валлийским композитором, помещена в оправу современной синтетической визуальной эстетики – хореографическое решение постановки призвано воссоздать буйство стихий: воды, огня, земли и воздуха, при этом звуки вселенной воспроизводит симфонический оркестр, а голоса природы – хор театра.

Оригинальный проект «Царицынской оперы» «Она звалась Татьяной», – одноактный музыкально-литературный спектакль по мотивам оперы П. И. Чайковского и романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», выстроен в камерном формате. Хрестоматийная фабула получила новую интерпретацию: режиссер-постановщик Светлана Яковлева фокусирует внимание на взаимоотношениях главных героев (Татьяны и Онегина), выраженных особыми художественными средствами: вокалом, поэтическим чтением, хореографией. Необычная форма подачи шедевров двух русских гениев, Пушкина и Чайковского, синтезирующая поэтические строки романа и основные музыкальные темы оперы, призвана заинтересовать, прежде всего, молодого зрителя, пробудить его тягу к искусству.

Классическая музыка не могла остаться в стороне от исторических событий, происходящих сегодня в мире. Она стала тем мощным инструментом, который чутко и многогранно на них отзывается. Театр «Царицынская опера» активно включился в диалог между обществом, историей и музыкой, представив 24 февраля 2025 года проект «ZOV Победы», частью которого стала мировая премьера симфонии «ЗОВ» Марата Файзуллина. Это одно из первых масштабных

[1] Информация официального сайта Комитета культуры Волгоградской области. https://culture.volgograd.ru/current-activity/cooperation/news/538433/ Дата обращения 10.04.2025.

симфонических произведений на тему СВО[1], посвященное событиям на Донбассе. Затрагивая фундаментальные аспекты существования человека (жизнь и смерть, войну и мир, подвиг, любовь, отвагу) через образ русского солдата, композитор завершает симфонию эпическим финалом «К Победе!», провозглашая победу духа и надежду на будущее. Идейный посыл произведения визуально усиливается показом уникальной видеопроекции на основе картин из фонда Студии военных художников им. М. Б. Грекова, творческой организации, работающей под эгидой Министерства обороны РФ, что создает особый синергетический эффект.

Тема войны и мира, особенна близкая Сталинграду-Волгограду, часто находит отражение в репертуаре творческих коллективов разных учреждений региона. Так, ГБУК «Волгоградская филармония» регулярно проводит концерты в память о героизме русских солдат – Великой отечественной войны, СВО. Каждое подобное мероприятие – ода мужеству и отваге российских военных. В 2021 году состоялось уникальное для культурной жизни Волгограда событие. В рамках фестиваля «Александр Невский. Духовный путь сквозь века» на сцене Нового Экспериментального театра был представлен музыкальный спектакль «Дом у дороги», приуроченный ко Дню контрнаступления советских войск под Сталинградом, переломившего ход Великой Отечественной войны. Музыка В. Гаврилина, созданная к поэме фронтовика А. Твардовского, получила новое воплощение в художественном решении главного дирижера Волгоградского академического симфонического оркестра заслуженного артиста РФ Андрея Аниханова, а также безусловный зрительский успех. Постановка была осуществлена творческими силами трех ключевых учреждений культуры Волгограда: симфоническим оркестром Волгоградской филармонии, драматическими актерами НЭТа, хором и солистами театра «Царицынская опера».

В 2023 году к 80-летию празднования победы под Сталинградом с участием Волгоградского академического симфонического оркестра, Нового экспериментального театра и капеллы театра «Царицынская опера» состоялась премьера военной драмы по пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердца» на музыку Г. Свиридова. Режиссером-постановщиком выступил заслуженный артист России, художественный руководитель и главный дирижер Волгоградского академического симфонического оркестра Андрей Аниханов.

1 СВО – специальная военная операция на Украине, объявленная президентом России В.В. Путиным 24 февраля 2022 года.

В драматическую канву пьесы русского классика органично вплетены вокальные партии солистов и хора «Царицынской оперы», а бессмертные шедевры Шуберта, Бетховена, И. Штрауса, звучащие в исполнении симфонического оркестра, сделали его полноправным участником действа.

В 2024 году в Волгоградской филармонии состоялся концерт «Наше лучшее» для солдат и офицеров, отправляющихся в зону СВО. Солистами Волгоградской филармонии были исполнены известные композиции О. Газманова, Ю. Саульского, А. Зацепина, Н. Носкова, В. Добрынина, А. Шульгина. Зал, певший вместе с солистами знакомые песни в новом исполнении, стал наглядным подтверждением выдвинутой современными российскими исследователями теории о концерте как коммуникативном жанре. Так, известным российским культурологом Е. Дуковым отмечается, что с точки зрения теории коммуникации концерт – распространенный и весьма эффективный способ взаимодействия артистов и публики, и в то же время – пластичный и «всеядный» в жанрово-видовой сфере. «Пестрота и многообразие, столь пагубные в общем случае, например, для театрального представления, для концерта – желанная “изюминка”» [Дуков, с. 8].

Одной из популярных сегодня разновидностей «всеядных» концертов стал «классический кроссовер» – жанр, представляющий собой «разнообразные формы совмещения несхожих, а порой противостоящих музыкальных областей» [8, с.2], широко представленный на волгоградской сцене. Сегодня этот феномен музыкального творчества, отнесенный исследователями к категории *«middle culture»*, все чаще становится объектом пристального внимания отечественного музыкознания. В своей диссертационной работе Л. И. Данько определяет *Classical crossover* как «причудливый сплав интеллектуализма и доступности, артизированности и функциональности, традиционализма и инновационности» [3, с. 26]. В диссертационном исследовании С. С. Таюшева «жанр *crossover*» рассматривается на примере отечественных исполнителей академического направления (В. Спивакова, Е. Светланова, скрипача М. Венгерова и «Академии старинной музыки» Т. Гринденко) как одна из тенденций массовизации классической музыкальной культуры, одной из ключевых характеристик которой является подача академической виртуозности как эстрадного шоу [8, с. 13]. Также отметим обращение к жанру кроссовера Е. В. Семенченко, исследующей его развитие в академическом оперном искусстве на примере творчества величайшего оперного тенора

Лучано Паваротти, а также известных во всем мире итальянского тенора Алессандро Сафина и признанного мэтра жанра – сопрано Эммы Шапплин [7, с. 166].

В Волгоградской филармонии афиши последних лет пестрят разноплановыми концертами-кроссоверами: праздничное музыкальное шоу к 8 марта с участием молодого российского тенора С. Дудинского[1] (программа оперных арий, романсов, композиции поп-, рок- и джазовой музыки и «классический кроссовер»), его же «Музыкальный букет» в следующем сезоне вместе с солисткой филармонии Н. Пироговой.

Сегодня в Волгоградской филармонии активно развиваются три направления музыкально-исполнительского искусства: народное (Оркестр русских народных инструментов им. Н. Н. Калинина, ансамбль песни «Царица», ансамбль казачьей песни «Лазоревый цветок»), академическое (Волгоградский академический симфонический оркестр) и эстрадное (группа «Странники», ансамбль песни и инструментальной музыки «Фолк-экспресс»). Творческие искания этих коллективов дают возможность волгоградцам знакомиться с актуальными тенденциями российского и зарубежного музыкально-исполнительского искусства.

Волгоградской публике надолго запомнился филармонический «Crossover style – ударная волна» (2021) – концерт Оркестра русских народных инструментов им. Н. Н. Калинина под управлением дирижера Галины Иванковой. Солисты оркестра демонстрировали слушателям новое звучание ударных инструментов (маримбы и ксилофона, литавр, малого барабана, пишущей машинки и наждачной бумаги) в кроссовер-стиле, соединяющем академический стиль исполнения и поп-музыку.

Для юных волгоградцев филармонией был организован цикл музыкальных программ, созданных по мотивам всемирно известных сказок. Оркестр русских народных инструментов им. Н. Н. Калинина к 90-летнему юбилею композитора Г. Гладкова создал семейную программу «Вперед! В Бремен» (по мотивам сказки братьев Гримм «Бременские музыканты»), где солисты предстали публике в новых ярких образах, а каждый номер получил собственную визуализацию на большом видеоэкране.

[1] Сергей Дудинский – выпускник Московской консерватории имени П. И. Чайковского, ученик Зураба Соткилавы, Галины Вишневской. В 2008 году по приглашению Монсеррат Кабалье стал участником международных мастер-классов по оперному исполнению в Испании.

Не менее зрелищным стал симфонический цикл «Сказки с оркестром» Волгоградского академического симфонического оркестра. В него вошли «Русалочка» с песочной анимацией (по мотивам одной из самых известных сказок Г. Х. Андерсена с музыкой Эдварда Грига к драме Ибсена «Пер Гюнт»), «Приключения Чипполино», «Волшебник Изумрудного города».

Эстрадное направление деятельности Волгоградской филармонии обращается к наиболее востребованным жанрам концертов – музыкально-романтическим шоу, приуроченным к популярным календарным праздникам россиян. Так, в феврале 2025 года на сцене филармонии звучала «Поэма любви». Большое романтическое шоу волгоградцам подарил композитор, дирижер и художественный руководитель Ульяновской филармонии Эдуард Дядюра, поэтесса Элеонора Дядюра и молодая эстрадная певица, ученица Сергея Пенкина, Виолетта Дядюра[1]. В сопровождении симфонического оркестра и Академического хора Волгоградского государственного института искусств и культуры прозвучала лирическая музыка о любви в современной аранжировке, сопровождаемая танцевальными композициями и световыми эффектами.

Подводя некоторые итоги проведенному обзору творческих исканий волгоградских учреждений академического искусства, отметим, что в целом они кореллируют с современными тенденциями в музыкально-исполнительском искусстве. Активное участие волгоградских коллективов с приглашенными российскими и зарубежными музыкантами способствует не только их органичной интеграции в единое культурное пространство, но и поиску новых форм взаимодействия со зрителем, интересных жанров в репертуаре. Подчеркнем, что в академическом музыкально-исполнительском искусстве в настоящее время достигнут известный баланс между сохранением традиций и стремлением к новаторству. Это позволяет создавать, отвечая на вызовы современности, интересные и актуальные проекты, поддерживая при этом высокий уровень исполнительского мастерства. На примере Волгоградской филармонии и театра «Царицынская опера» можно утверждать, что классическая музыка перестает быть «скучной» для зрителя, завоевывает все большее социальное пространство и, самое главное, новые поколения – их умы и сердца.

[1] Информация сайта ГБУК «Волгоградская филармония» https://volgogradfilarmonia.ru/news/v-volgogradskoj-filarmonii-prozvuchit-poema-lyubvi. Дата обращения 09.04.2025.

Список литературы

1. Веревкина, Ю. В. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «Middle culture» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2011. №3. С. 200–205.
2. Гучмазова, Л. Пласидо Доминго: Музыка должна продолжаться... [Электронный ресурс] / Л. Гучмазова. –http://russiahousenews.info/interview/plasido-domingo-opera-tenor (дата обращения: 10.04.2025).
3. Данько, Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: дисс. … канд. иск./17.00.09. СПб, 2013. 146 с.
4. Дуда, Н. В. Музыкально-сценическое пространство балета «Павана Мавра» на музыку Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альманах, 2020. № 3. С. 15–20.
5. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика – XXI, 2023. – 256 с.
6. Каран, П. Опера не должна быть музеем" Интервью русско-американскому онлайн-журналу The Reklama. Автор Сергей Элькин. https://thereklama.com/pol-karan-opera-ne-dolzhna-byt-muzeyem/ (дата обращения: 21.03.2025).
7. Семенченко, Е. В. Классический кроссовер как объект массовой культуры // Манускрипт. 2016. № 1 (63). Грамота, 2016. № 1 (63). С. 165–167.
8. Таюшев, С. С. Жанр crossover как явление популярной культуры // Знание. Понимание. Умение, 2011. № 1. С. 231–237.

Мирошниченко Олег Николаевич

Партиты А. Нижника в контексте авторского стиля

Краснодар, Россия

Аннотация. *Статья посвящена выявлению основных черт композиторского стиля А. Нижника на примере трех партит для баяна (аккордеона). Рассмотрены образная сфера, драматургия, форма. Проанализированы особенности ладогармонической и ритмической организации. Определено, что композитор придерживается традиционной тональной системы и использует отдельные приемы современных композиторских техник. Формообразование партит основывается на принципах сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Авторский стиль А. Нижника сформирован на синтезе традиций классиков и современников русской и европейских школ с его оригинальной манерой письма.*

Ключевые слова: *жанр партиты, творчество донецких композиторов, музыкальный стиль, музыкальное формообразование, А. Нижник.*

Miroshnichenko Oleg Nikolaevich

PARTITAS BY A. NIZHNIK IN THE CONTEXT OF THE AUTHOR'S STYLE

Krasnodar, Russia

Abstract. *The article is devoted to identifying the main features of A. Nizhnik's compositional style using the example of three partitas for bayan (accordion). The figurative sphere, drama, and form are considered. The features of ladoharmonic and rhythmic organization are analyzed. It is determined that the composer adheres to the traditional tonal system and uses certain techniques of modern composing techniques. The formation of the scores is based on the principles of the sonata form and the sonata-symphonic cycle. The author's style is Nizhnik is formed on the synthesis of the traditions of the classics and contemporaries of the Russian and European schools with his original style of writing.*

Keywords: *genre of the partita, creativity of Donetsk composers, musical style, musical shaping, A. Nizhnik.*

Партита, зародившись как разновидность сюиты, в современной музыкальной культуре выделяется в самостоятельную жанровую модель. Композиторы XVII–XVIII вв. под термином «партита» понимали циклическую форму из нескольких объемных музыкальных произведений, в частности «И. Бах называл так шесть крупных сюит» [5, с. 242], имеющих вступительные и связующие части. В музыкаль-

ной культуре XX века расширяется образно-интонационная сфера, применяются новые техники композиции: додекафония, серийность, сонористика. Современные авторы, «обращая свой взор к эстетике барокко и жанровым канонам прошлого, делают музыкальный язык партит экспрессивным, тем самым стремясь запечатлеть чувства и мысли современного человека» [3, с. 19]. А. Сташевский объясняет тенденцию обращения композиторов к партитному жанру тяготением «к барочным жанрам, музыке барокко в целом и существовании в современной камерно-инструментальной музыкальной культуре отдельного стилистического направления – необарокко» [6, с. 90].

В оригинальной баянной музыке партита занимает особое место. Достаточно отметить, что с Партиты В. Золотарева (1968) баян начинает свое существование как полноценный инструмент академического музицирования. Я. Олексив выделяет следующие разновидности жанра в баянно-аккордеонной литературе: камерная партита (А. Белошицкий, Ю. Шамо), концертная (симфонизированная) партита (В. Золотарев, С. Беринский, С. Губайдуллина), джазпартита (В. Зубицкий), «которым свойственны эксперименты в области стилистики (ориентир на синтетические стилевые модели) и формообразования, музыкального языка, развития тематизма» [4, с. 11].

Цель статьи – выявление основных черт композиторского стиля А. Нижника[1] на примере трех партит для баяна соло.

В творчестве донецкого композитора-баяниста А. Нижника жанр партиты занимает одну из главенствующих ролей. На данный момент композитором созданы три партиты, каждая из них написана в разный период творчества (1-я – в 2005 году в Донецке; 2-я «Мактуб»: первая редакция – в 2011 году в Донецке, вторая редакция – в 2018 году в Санкт-Петербурге; 3-я «Дежа вю» – в 2019 году в Санкт-Петербурге). Партиты следует рассматривать как квинтэссенцию каждого этапа его творческой жизни, по которым можно сделать выводы о чертах его композиторского стиля.

Первая партита наиболее приближена к оригинальному пониманию жанра партиты, так как из четырех ее частей две носят названия

[1] Нижник Артем Александрович (род.18.06.1980 в г. Артемовске, Донецкой области). Автор произведений для баяна: три партиты, две сонаты, сюита «Сердце дракона», «Lamento», «Miserere», «Гора крестов», «Сирин», «Монолог и токката», «25 маленьких историй»; для домры - концерт для домры «Credo», сюита «Колыбельные для Элианы» (скрипка, арфа, баян), концертный триптих для баяна с оркестром, «Линии сердца» для баяна с ОРНИ (оркестром русских народных инструментов), симфоническая поэма «Борей», «Алхимик» и «Карагоды весны» для ОРНИ, а также пьеса для фортепиано «Эйха».

«Фантазия» (1-я часть) и «Ария» (3-я часть), что семантически сближает ее с эпохой барокко. Помимо этого, имеются черты сонатной формы – первая часть «Фантазия» выступает как экспозиция, вторая часть «Perpetuum mobile» и третья часть «Ария» – как разработка каждой из двух сфер, показанных в фантазии, четвертая часть финал – как реприза.

Вторая партита «Мактуб» содержит явные признаки сонатно-симфонического цикла, в котором поменяли функции второй и третьей части – 1-я часть «Преамбула» – постановка основной проблемы цикла, 2-я часть «Скерцо» – жанровое отступление, 3-я часть «Интермеццо» – лирическое отступление, 4-я часть «Финал» – окончательный итог проблемы. По словам А. Нижника, это «попытка переосмыслить форму классической барочной партиты и отобразить масштабный замысел авторов, который выходит за рамки сюитной формы, при этом, ярко выраженная конфликтность отсутствует» [2].

Третья партита «Дежа вю» на макроуровне, как и Первая партита, имеет черты сонатной формы: первая часть выступает в роли экспозиции, показывая две основные образные сферы, вторая часть трактуется как разработка лиричного образа, третья часть – претворение агрессивной образной сферы и, одновременно с этим, идентифицируется как своеобразная реприза.

Прежде чем говорить об образной сфере партит, следует разобраться в истоках творческого стиля А. Нижника. В почерке автора заметны черты Г. Канчели (ламентозность интонаций, текучесть музыки), отчасти К. Пендерецкого и А. Шнитке (сонористика первого, мистическая недоговоренность второго), А. Пьяццоллы (ритмика, надрывность эмоций), В. Зубицкого (фактурные решения) и, в особенности, А. Кусякова[1] (медитативность, масштабность замыслов). Для музыки А. Нижника важно воплощение субъективных человеческих чувств и эмоций: религиозных («Lamento», «Miserere»); психологических – переживания автора о трагической судьбе народа (Соната №2); общечеловеческих – место человека в мире, его борьба с внешними и внутренними врагами (эта сфера представлена партитами).

[1] Кусяков Анатолий Иванович (1945–2007) – заслуженный деятель искусств России, народный артист России, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова. Автор свыше 80 сочинений в самых различных жанрах: опера, оратория, симфонии, симфонические поэмы, концерты, кантаты, камерная музыка, музыка для русских народных инструментов, хоровые произведения, музыка к театральным постановкам. По-настоящему широкую известность не только в России, но и во всем мире А. Кусякову принесли произведения для баяна и балалайки.

Первая партита, написанная в донецкий период, характеризуется сложным по сравнению с последующими партитами музыкальным языком, изобилующим диссонансами, «давящими» ритмами. Руководствуясь эмпирическими ощущениями, возникает образ борьбы, в первую очередь, с внешними проблемами. Они постепенно становятся неотъемлемой частью мира, в котором живет тот, от чьего лица ведется повествование. Разработка и окончание партиты утверждают победу этих обстоятельств, но, тем не менее, концовка открыта.

Вторая партита носит название «Мактуб» – арабское слово, синонимичное словам «судьба, фатум, рок». Со слов автора, данное сочинение не связано с одноименным романом П. Коэльо, поэтому смысл этой партиты будет обобщенным и абстрактно-философским. Партита передает слушателю, как судьба распоряжается человеком, отдельно взятой личностью, посылая ему в качестве испытания душевные, нематериальные испытания. Проводя аналогию с Первой партитой, отметим, что во Второй акцент смещен на саму суть судьбы как некоего религиозно-философского понятия (с данной точки зрения становится понятен смысл слова «Мактуб»). А. Нижник обращает внимание на предопределенность жизни людей, место отдельного индивидуума кажется абсолютно ничтожным в сравнении с масштабом неизвестной силы.

Партита №3 «Дежа вю» на данный момент является самой неоднозначной. Понятие «дежа вю» характеризует психологическое состояние, когда человек испытывает сильное ощущение, что он уже был в подобной ситуации, месте, однако, не может «вспомнить» всех мнимых обстоятельств. В Третьей партите А. Нижник показывает слушателю крайне неоднозначную картину, составленную из эпизодов каждой части: 1-я часть – это чувство дежа вю: человек попадает в знакомую ситуацию, которая вызывает спектр самых разнообразных эмоций (болезненные чувства, страх снова оказаться в подобном положении). Вторая часть – медитативные воспоминания, ностальгия, отзвуки прошлого. Третья часть – появление опасностей, которые боялся увидеть человек, и победа этих страхов. Само понятие «дежа вю» в искусстве и философии является одним из мистических состояний человека, поэтому можно предположить, что А. Нижник обращает внимание слушателя в первую очередь на бессмысленность борьбы, беспомощность человека перед обстоятельствами и судьбой.

Таким образом, партиты показывают разнообразные грани в вечной борьбе человека и судьбы: действие человека (Партита №1),

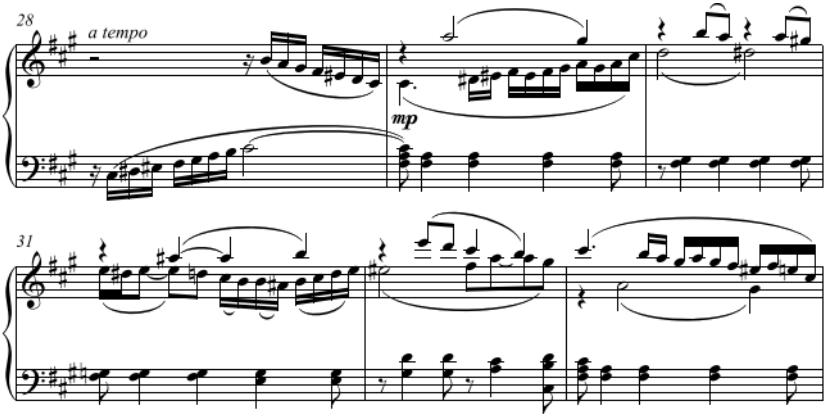
Пример №1. А. Нижник. Партита №2 «Мактуб», 3-я часть

роль судьбы (Партита №2 «Мактуб»), беспомощность человека и бессмысленность борьбы (Партита №3 «Дежа вю»).

В отношении ладотональной и гармонической сферы в своих партитах А. Нижник придерживается традиционной тональной системы, с ясно слышимым гармоническим «скелетом» построений. Оригинальность и современность звучания достигается композитором путем применения «внедряющихся тонов» в аккордах [1, с. 31]. Благодаря такому решению музыка постоянно держит слушателя в напряжении, не давая расслабления там, где, казалось бы, должно быть логическое завершение и разрешение конфликта. Другое распространенное решение – диатонические секундовые «наложения», которые стали «визитной карточкой» композитора и применяется в кантиленных эпизодах партит (см. пример 1). Этот сугубо сонористический прием вызывает у слушателя ощущение тональности (за счет отсутствия хроматики), создает иллюзию своими выразительными свойствами.

Несмотря на существование в рамках традиционной тональной системы, А. Нижнику не чужды использование кластеров, разнообразных хроматических наслоений, атональных фрагментов. Подобные приемы он применяет в самых ограниченных ситуациях, только в кульминационных драматических моментах, которые требуют максимальной экспрессии.

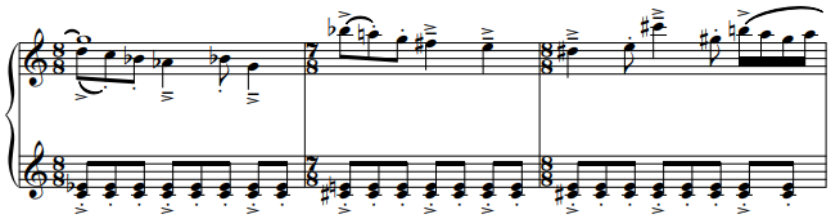
В модуляционных планах партит наблюдается тенденция, которая предполагает отклонение в новую тональность путем сопостав-

Пример №2. А. Нижник. Партита №1 (3-я ч. «Ария»)

ления и утверждения в ней на короткий срок с последующим возвращением в исходную.

А. Нижник придерживается главного принципа драматургии – контрастности, заключающийся в чередовании настроений, темпов, фактур как на макроуровне (каждая последующая часть противоположна предыдущей), так и внутри части (характерен для организации материала первых частей партит). Исторически такой способ формообразования свойственен для любого крупного цикла, начиная от баховских партит и сюит, симфоний Венских классиков до симфоний, сонат, балетов и опер XX века. В композиции А. Нижника существует два крупных и контрастных вида ритмической организации. Возможно утверждение, что именно ритмическая сторона, при всех различиях партит, едина. Ритм в музыке автора выполняет задачу раскрытия образной сферы как с глубинной, философской точки зрения, так и со стороны наглядно-иллюстративной.

Первый вид ритмической организации можно охарактеризовать как «медитативно-свободный». Характерен для материала, как правило, существующего в медленных темпах (adagio, lento). Фактура, даже будучи ясно слышимой как гомофонно-гармоническая, часто включает в себя подголосочную полифонию (см. пример 2).

В отдельных случаях А. Нижник отказывается от метрического обозначения музыкального материала (*senza metrum*, Соната №2 «Земля печалей», «Miserere»). Такие конструкции бывают выстроены строфически (влияние О. Мессиана), но не исключены и построения типа периода. В нотном тексте выражаются нерегулярностью фраз,

Пример №3. А. Нижник. Партита №3 «Дежа вю». Финал

свободным горизонтальным течением, присутствием разнообразных мультиолей и полиритмии, что дает исполнителю определенную свободу в решении агогических задач.

Второй распространенный вид – «токкатно-остинатный» ритм, которым обозначаются агрессивные, прямолинейные образы, создающие драматическую кульминацию, сочетается с гомофонно-гармоническим типом построения. Непрерывность движения достигается «вечным бегом» правой руки и аккордовыми акцентами левой руки. Постоянная напряженность связана с движением едиными длительностями (в основном восьмыми) с неквадратными акцентами (см. пример 3).

Остинатность ритмики подчеркивает агрессивный образ, созданный композитором, и применяемый в быстрых темпах (Allegro, Vivace). От исполнителя требуется максимальная механистическая точность интерпретации подобных фрагментов, так как моторность является неотъемлемой частью такой ритмической структуры. Фразы строятся по принципу периодов и предложений.

В общих чертах творчество А. Нижника эклектично по своей сути. Основа его авторского стиля – синтез традиций классиков и современников русской и европейских школ с индивидуальной манерой письма композитора. Автор использует отдельные приемы современных композиторских техник, демонстрирует универсальность и профессионализм. Оригинальный почерк композитора проявляется в контрастных чередованиях темпов, фактуры, широком применении кластерных созвучий, диатонических секундовых интервалов, выполняющих функцию центрального элемента, ладовой основы.

Список литературы

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. – Л.: Музыка, 1978. – 200 с.
2. Горбатовская Я. и Нижник А. О партите для баяна (аккордеона) [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://rutube.ru/video/cf0e787fa8db46b7e9161e23355d6a9c/?r=plemwd (дата обращения: 07.05.2025).

3. Зайцева А.В. Жанр инструментальной партиты: генезис и эволюция // Наука-2012.: сб. науч. ст. В. 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы. – Гродно : ГрГУ, 2012. 413 с.
4. Олексив Я.В. Рецепция жанров сюиты и партиты в украинской баянной музыке второй половины XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. - Музыкальное искусство. - ЛНМА им. Н. В. Лысенко. - Львов, 2011. 159 с.
5. Способин И.В. Музыкальная форма: Учебник. – 7-е изд. – М.: Музыка, 1984. 400 с., нот.
6. Сташевский А.Я. Крупные жанры в украинской музыке для баяна: Монография. – Луганск: Полиграфресурс. 2007. – 159 с.

Михалева Евгения Яковлевна,
Соромецкая Светлана Борисовна

Первая часть Сонаты № 32 ор. 111 *c-moll* Л. Бетховена как образец инновационной сонатной формы

Луганск, Россия

Аннотация. *В статье рассматривается первая часть Сонаты № 32 ор. 111 Л. Бетховена в контексте инновации цикла и более подробно сонатной формы как предтечи жанра композиторов-романтиков.*

Ключевые слова: *сонатная форма, сонатный цикл, вариации, тональность, музыкальная фактура.*

Mikhaleva Eugenia Yakovlevna, Sorometskay Svetlana Borisovna

THE FIRST MOVEMENT OF SONATA № 32 OP.111 IN C MINOR BY L. BEETHOVEN AS AN EXAMPLE OF INNOVATIVE SONATA FORM

Lugansk, Russia

Abstract. *The article examines the first movement of Sonata № 32 op.111 by L. Beethoven in the innovation of the cycle and, in more detail, the sonata form as a forerunner of the genre of romantic composers.*

Keywords: *sonata form, sonata cycle, variations, tonality, musical texture.*

Последняя фортепианная соната Л. Бетховена – одно из самых выдающихся сочинений венского классика. В нем «… мы находим обобщение бетховенской сущности; в нем он завещает нам свой духовный мир, им он исчерпал все, что можно было сказать сонатной формой» [1, с. 197].

Последняя соната – довольно редко встречающийся в музыкальной практике двухчастный цикл, уходящий от сложившейся традиции трех- или четырехчастных. Обращает на себя внимание нарушение темпового соотношения, где после предваряемой величественным вступлением сонатной формы с авторской ремаркой *Allegro con brio ed appassionato* следует вторая часть *Arietta* с созерцательной лирикой в начале, а затем в процессе вариационного развития преображающаяся в радостный разбег пассажей и фигуративного движения, напоминая стремительный финал. Но ненадолго. В заключении на фоне фигураций и трелей снова звучит напевная тема, уводящая в мир

созерцания божественной красоты природы. Рассмотрим детально первую часть, где у позднего Бетховена присутствуют ярко выраженные черты романтизма.

Соната начинается развернутым вступлением, обозначающим драматический характер части в целом. Это не что иное, как процесс кристаллизации темы главной партии, формирование ее зерна. Оно занимает два первых такта в виде патетического возгласа с двойным пунктиром на $DDVII_7$. Октавные ходы баса и отвечающие им аккорды на *f* и *sf* на слабой доле и охватом крайних регистров воспринимаются как призыв к действию. Их ораторский пафос смиряет мягкая трель на четвертой доле такта с переходом в D. Уже в начале наблюдается взаимодействие двух нерасторжимых контрастных элементов, что есть суть его симфонического метода развития с проекцией основного закона философии о единстве и борьбе противоположностей. Подобное явление с мощным аккордовым возгласом и отвечающим ему вздохом встречается во вступлении к «Патетической» сонате, с мужественным пунктирным восходящим ходом и отвечающей ему нежной трелью – во вступлении к сонате «Аппассионате». Столкновение яркого аккордового зачина и нежного трепетного распева наблюдается в начале Сонаты № 29. (Внезапные динамические и эмоциональные перепады присущи Р. Шуману, нередко меняющему нюансировку практически на каждой четверти такта.) Зерно, вырастая с восклицания, им же и завершается.

Его повторение начинается с $DVII_7$ в главной тональности, однако, вместо разрешения в *t* в такте 4 на сильной доле появляется DVII7 к *s*, нагнетая напряжение и сразу же разрешая его появлением секстаккордов *s* и D *c-moll*. Третье появление зерна характеризуется сменой гармонии, где после громогласных возгласов баса неожиданно возникает *b-moll*. Однако, вместо разрешения трелеобразного оборота в консонирующее трезвучие, что имело место в инварианте, здесь на угасающей динамике до pp появляется цепь уменьшенных септаккордов в тональностях *As – es – Des* с возвратом к *b-moll* в такте 10, а затем, поворотом к доминантовому органному пункту в такте 11. В результате, после драматических всплесков в тактах 1–5 далее устанавливается ритм шествия с неожиданными остановками на второй доле такта. Нюансировка *pp*, двойной пунктир, далекие бемольные тональности с преобладанием мажорных, создают иллюзию торможения, как бы предлагая осмыслить происходящее, после чего появляется доминантовый органный пункт в главной тональности и на нем возникают две небольшие фразы. Выделение sf второй восьмой каждой четверти в

тактах 11, 13 создает эффект синкопирования. Это напоминает о напряженных моментах предыдущего высказывания и тут же сменяется плавной мелодической линией верхнего и нижнего голосов. Они следуют в противоположном направлении к начальному варьированному мотиву в окончании тактов 12, 14. Он претерпел значительную трансформацию: вместо октавных бросков – мягкие малосекундовые ходы в обратном движении. Так устанавливается доминантовая гармония, образуя предыкт к главной партии: ускорение ритмической пульсации тридцатьвторыми сменяется шестнадцатыми в темпе *Allegro con brio ed appassionato на crescendo* и завершается тиратой к *t.* Появление ее грозного унисона символизирует начало основной темы в такте 19.

Таким образом, в развернутом вступлении композитор не только излагает основное тематическое зерно, но и намечает пути его развития. Подобное явление появится в первых частях «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, Первой симфонии И. Брамса, Первой симфонии Г. Малера.

«После величественного вступления *Maestoso* в патетическом стиле, заканчивающегося звуками нарастающей грозы, возникает страстная главная тема. Она бурно рвет все преграды, звучит гневно и угрожающе, то затихая на мгновение, то вновь бушуя» [2, с. 347]. Главная тема написана в форме периода с разным движением в двух предложениях. Причем, если в первом заключено напряженное драматическое развитие, то во втором градус экспрессии снижается. Мелодия начинается с патетических унисонных призывов, тираты к каждому основному тону подчеркивают его значимость, после чего она превращается в изломанную линию с нисходящей ум. 4 и восходящей ум. 7. и тут же заполняется нисходящим движением к тонике, мотивируя дальнейший quasi-импровизационный раздел. Он основан на секвенционном развитии, где одна волна переходит в другую с сокращением звена до четырех звуков. Весь этот каскад звуков устремляясь в верхний регистр завершается на *diminuendo* гаммообразным спуском к началу второго предложения. Это напоминает баховские импровизации в Хроматической фантазии и фуге, органных прелюдиях и токкатах.

Во втором предложении мелодия темы выстраивается в единую линию, не прерываемую ферматами на неустойчивых ступенях в сопровождении остинато восьмых. Она завершается секвенционным движением верхнего голоса в разделе *a tempo* в сопровождении ломаных шестнадцатых в верхних голосах и выразительных напевных октавных басов. В завершении главной темы, насыщенной фактурным варьированием, секвенцированием звучит традиционный с точки зре-

ния гармонического наполнения, но смягченный распевом всех плавно двигающихся голосов на замедлении каданс. Вторгающимся кадансом главная тема входит в новую фазу напряжения – связующую.

Связующая партия построена на полифоническом развитии главной темы. Мотивы волнующего образа борьбы, подчеркнутые октавными удвоениями, воспринимаются словно попытки разорвать путы непрерывного развития канонической секвенции из трех звеньев при Iv-18 в тактах 36–47. Нагнетание экспрессии выливается в кульминационный всплеск с появлением на *ff* грозных звуков половинными длительностями в крайних регистрах, затрагивающих диапазон от *Des* до *ces*^{4}, останавливающих моторику шестнадцатых тремолирующих гармоний перед появлением побочной темы в тональности *As-dur*.

Происходит мгновенная перестройка в противоположную эмоциональную сферу (подобные эффекты будут свойственны шумановским опусам). Появлению побочной партии предшествует модуляция в *As–dur*, выступающий в роли основной тональности побочной партии в тактах 44–49. Неожиданный переход к побочной партии напоминает крик (переход из нижнего регистра скачком в верхний по альтерированным ступеням, выделенным *sf*).

Отличающаяся необычной краткостью лирическая побочная партия представлена в тональности VI ступени (терцовые соотношения тональностей возникают в позднем творчестве Бетховена, что будет характерно для романтиков). Динамическое сопоставление *sf* и *p* на аккордах доминантовой группы *As-dur* а мгновение переносит в светлую романтическую сферу в тактах 50–51 после эмоциональной вспышки. Гармоническое сопровождение, заимствованное из «аккордов торможения» вступления, звучит мягко с одним пунктиром на доминантовом органном пункте и завершается мелодическим орнаментом, опевающим устойчивые звуки разрешения $DVII^4_3$ в T_6 в темпе *Adagio*. Здесь можно услышать дыхание всех лирических элементов вступления, их отблесков в изложении главной темы и, наконец, предтечу настроения второй части. Далее действие сразу же возвращается к суетливому водовороту начала заключительной партии *Tempo I.*

Последняя тема экспозиции опирается на модифицированные интонации главной партии и звучит в *As-dur*. Она проникнута маршевыми ритмами, возвращая образ борьбы в октавных ходах баса варьированных звеньев секвенции в сопровождении переливов гармонической фигурации в верхнем голосе (тт. 58–61). В следующем четырехтакте мелодия в аккордовом изложении на фоне фигурированного движения быстрых шестнадцатых баса захватывает верхний регистр. Ее

завершает трелеобразный оборот на D с заполнением восходящего тетрахорда к a^3. Трижды повторяясь, он спускается к первой октаве, расширяя период до 12 тактов, утверждая радостное приятие мира, устремляясь через новый секвенционный взлет к заключительному октавному броску на тонике.

Разработка начинается с отрешенного звучания на p октавного унисона на *g*. И после акцентированного *sf* D6 в *g-moll* звучит трехголосное фугато на модифицированном зачине главной темы из заключительной партии. Лаконизм разработки (20 тактов) при достаточно напряженном полифоническом развитии напоминает о главном драматическом образе борьбы сонатного *allegro*.

Начало разработки обозначено четырехтактовым вступлением на трансформированном зачине главной партии в октавном изложении четырех голосов. Затаенное звучание на p напоминает таинственный зловещий марш (тт. 73–76). Это – преамбула к первому проведению темы фугато. Она только воспроизводит рисунок мелодии главной партии, меняя интервальный состав. Преобладание неустойчивых ступеней в сопровождении контрапункта на окончании первого элемента темы с ум. 7 сообщают ей определенное напряжение, нарастающее в процессе дальнейшего развития и разрешающееся с наступлением тоники. Ответ появляется в среднем голосе с удержанным при Iv-7 противосложением в басу. Следующее варьированное проведение темы фугато звучит в тональности *f-moll* в тактах 81–82 и переходит в имитацию между средним голосом и басом окончания фугато на I – VII – I ступенях в *f-moll* в сопровождении волнообразного пассажа в верхнем голосе.

На *crescendo* в такте 86 возникает модуляция в главную тональность, в которой звучит в аккордовом изложении начальный мотив темы в виде секвенции на доминантовом органном пункте в сопровождении бурлящих пассажей в нижнем голосе (предыкт к репризе). С каждым проведением звена усиливается экспрессия благодаря расширению диапазона и *sf* на третьей доле такта на уменьшенных гармониях. Так трансформировался вступительный четырехтакт разработки, пройдя путь от робкого таинственного марша к мощным аккордовым призывам. Все это выливается в начальную тирату кульминационного репризного проведения главной темы на *ff* в облике грозных октавных унисонов (тт. 93–94).

Динамическая реприза снова погружает в трагическую атмосферу. После первой фразы с суровым октавным рельефом и сменяющим ее разделом *a tempo* с чередованием октав верхнего и нижнего

регистров, секвенцией волну напряжения смиряет каданс в тональности *f-moll* с тиратой в басу к началу развернутой связующей темы. Если главная дана с сокращением второго предложения, то построенная на ее материале связующая расширена с 14-ти тактов до 16-ти (тт. 100–115). Композитор использует сложный контрапункт при Iv-14, меняя голоса местами поочередно воспроизводя начало темы и сопровождающую ее фигурацию в разных голосах. Не снижая градуса напряжения, этот бурлящий поток звуков, напоминающий раскаленную лаву, влетает в т. 110 в завершающий связующую тему эпизод с терцовым изложением секвенции. Своей моторикой она напоминает баховские органные импровизации, устремляясь к падающим и взлетающим в диапазоне пяти октав звукам на *sf*, перед началом побочной партии в одноименном *C-dur*. Это воспринимается как полное крушение надежд и их мгновенное возрождение в светлом образе побочной темы в т. 116.

Начало темы совпадает с ее экспозиционным проведением за исключением тональности и масштабов. Она разрослась до 19 тактов благодаря разделу *Tempo I* с новым секвенционным движением, напоминающим тематизм вступления, после чего в басовых октавах угадывается патетический речитатив из финала сонаты № 14 *cis-moll op. 27*, *№ 2*. Нет успокоения мятежному духу. Пафос безостановочного движения поражает! Из квинтольных орнаментов рождается еще одна секвенция с триольным разбегом. Она сменяется каскадом падающих на *ff* шестнадцатых, устремленных к полифоническому развитию модифицированного мотива главной партии в разработке в основной тональности, восстановившей свои права в заключительной теме. Стремительный восходящий пассаж буквально влетает в коду.

После октавного броска на тонике и акцентированных уменьшенных септаккордов, на слабых долях, удаляющихся на *diminuendo* на тоническом органном пункте, снова возникает последняя тревожная фигурация баса. Кадансирование на минорной субдоминанте с ярко выраженной плагальностью приходит к просветлению в облике повторяющихся тонических трезвучий одноименного *C-dur.* Нечто подобное потом возникнет в коде Этюда № 12 *c-moll* Ф. Шопена.

Это первый лучик надежды на разрешение драматического конфликта. Как утверждает Р. Грубер: «*Allegro con brio* сонаты ор. 111 сочетает в себе черты могучих, страстных бетховенских финалов с их бурной импровизационностью, непрерывностью “текучей” формы и черты фуги, вносящей в музыку элементы рационалистической сдержанности, дисциплины мысли» [3, с. 326].

В результате вышеизложенного можно констатировать наличие модифицированной сонатной формы в I части. Прежде всего следует указать на разработочный характер связующей и заключительной тем, развивающих тематический материал главной. Подобного рода монотематизм станет типичным явлением в творчестве Ф. Листа. Все темы экспозиции интонационно связаны со вступлением, что также характерно для романтиков и встречается у Г. Берлиоза, И. Брамса, Г. Малера. Учитывая масштабы вступления, разработочный характер тем, композитор сокращает разработку до 20 тактов с напряженным полифоническим развитием и соответственно на 11 тактов расширяет побочную партию. Ее трепетная исповедь перерождается в буквально захлебывающуюся нервную речитацию. Она поглощается драматической заключительной, утверждающей действенность, образ борьбы за светлые идеалы, о чем говорит просветление в коде в виде одноименного *C-dur.*

Список литературы

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Гвоздев, А. В. Некоторые вопросы интерпретации музыки [Текст] / А. В. Гвоздев // Проблемы музыкальной науки. – 2012. - № 1. – С. 88-92.
3. Грубер, Р. Музыка Французской революции XVIII в. Бетховен / Р. Грубер – М.: Музыка, 1967. – 441 с.

Мо Кайтин

Фортепианная соната в творчестве Н. Капустина: специфика воплощения жанра

Ростов-на-Дону, Россия

Аннотация. *Статья посвящена изучению фортепианных сонат неординарного отечественного композитора Николая Гиршевича Капустина, синтезирующих, как и другие опусы композитора, средства академической музыки и джаза. Обозначенный стилевой синтез в полной мере проявляется во всех двадцати опусах, сочиненных с 1984 по 2011 годы, количественно и качественно демонстрирующих особый интерес автора к этому жанру (равно как и к сонатности как принципу мышления). Данный интерес, с одной стороны, связан с потребностью осмыслить классико-романтическую модель в качестве эталона стабильности и гармонии, с другой – найти ресурсы ее обновления, адаптации к современным условиям, которые композитор черпает в выразительных средствах джазовой музыки. Внимание автора сосредоточено на создании обобщенного «портрета» жанра через анализ композиционных, драматургических закономерностей, подхода к программности и актуализации исторических моделей.*

Ключевые слова: *Николай Капустин, фортепианная соната, академическая музыка XX века, джаз.*

Mo Kaiting

PIANO SONATA IN THE WORK OF N. KAPUSTIN: SPECIFICITY OF THE GENRE'S EMBODIMENT

Rostov-on-Don, Russia

Abstract. *The article is devoted to the study of piano sonatas by Nikolai Girshevich Kapustin, an extraordinary Russian composer who, like other works by the composer, synthesises the means of academic music and jazz. This style synthesis is fully manifested in all twenty opuses composed between 1984 and 2011, quantitatively and qualitatively demonstrating the composer's special interest in this genre (as well as in sonata as a principle of thinking). This interest, on the one hand, is connected with the need to comprehend the classical-romantic model as a standard of stability and harmony, and on the other hand, to find resources for its renewal and adaptation to modern conditions, which the composer draws from the expressive means of jazz music. The author's attention is focused on the creation of a generalized «portrait» of the genre through the analysis of compositional and dramaturgical regularities, the approach to programme and the actualisation of historical models.*

Key words: *Nikolai Kapustin, piano sonata, academic music of the XXth century, jazz.*

Жанр сонаты органично вписывается в происходящие в музыке второй половины XX – начала XXI века процессы, находясь в авангарде интенсивных поисков современных художественно-творческих идей. Наиболее активное влияние на его развитие, как и в случае с другими жанрами, оказывают две ведущие тенденции: во-первых, интеграция, реализующаяся в диалоге различных типов музыкального мышления (исторических, национально-этнических, социально-культурных и пр.) и их движении к культурному синтезу; во-вторых, индивидуализация, выражающаяся в значимости авторской интенции в поисках самобытного пути обновления жанра. Сонаты для фортепиано Николая Капустина (1937–2020) [1] в этом отношении являются показательным примером полилога настоящего / прошлого, академического / массового, отечественного / западного, письменного / устного, импровизационного. Они могли бы стать олицетворением некоего образа «мировой музыки», основанного на смешении и глобальном языковом синтезе культур. В то же время эти произведения – яркий образец утверждения авторской точки зрения на фортепианную сонату в XX веке, формирования ее нового звукового видения.

Прежде чем перейти непосредственно к освещению специфики индивидуально-авторской трактовки сонаты в творчестве Капустина, необходимо отметить, что синтез этого академического жанра и джазовых идиом имеет достаточно много примеров реализации в музыкальном искусстве XX – начала XXI века. Джазовые сонаты, как фортепианные, так и для других инструментов, создавались, начиная с 20-х годов прошлого столетия. Одними из первых примеров такого рода становятся «Джазовая соната» для фортепиано Дж. Антейла (1922), «Джазовая соната» А. Мойзеса для двух фортепиано (1930) и «Hot-Sonate» («Джаз-соната») Э. Шульхофа для альтового саксофона и фортепиано (1930). В дальнейшем количество произведений в сонатном жанре, в той или иной степени контактирующих со стилистикой джаза, растет, достигая апогея во второй половине XX века, что позволяет даже говорить о формировании новой разновидности сонаты в джазовом стиле. При общем сохранении принципа цикличности и близости классико-романтическому структурному канону

[1] Новизна и самобытность музыки композитора неизменно привлекают внимание исполнителей по всему миру, однако достаточно редко становятся предметом научного внимания. В музыкознании труды, посвященные анализу творчества Капустина, немногочисленны: в отечественной науке они представлены несколькими статьями, в зарубежной – диссертационными работами об отдельных произведениях (например, Т. Абрамовой [3], Дж. Робертс [4] и др.), а также единственной монографией Я. Тюльковой, которая носит жизнеописательный характер [5].

во всех названных произведениях наблюдается индивидуализация внутренней структуры частей (разделов) и драматургического развития. Однако подлинным ресурсом обновления жанра становится использование авторами мелодических, ритмических, гармонических, фактурных ресурсов джаза, а также необычный инструментальный состав (например, «Ритмическая соната» для джаз-банда и оркестра Г. Елинека (1928); Соната для фортепиано и джаз-квинтета Р. Кольера (1955); Соната для джаз-квинтета С. И. Глика (1964); Соната для джазового оркестра Г. У. Энгельмана (1967); «Джазовая соната» для квинтета медных духовых инструментов Г. Л. Парчмана (1971); «Джазовая соната» для фортепиано и камерного ансамбля А. Блуменфельда (1987) и др.).

Несмотря на обозначенную тенденцию наиболее востребованным инструментом в сонатном жанре в условно джазовом сегменте, так же, как и в музыкальном искусстве этого периода в целом, остается фортепиано. Однако, если в творчестве многих композиторов подобные сочинения единичны либо представлены несколькими опусами (Дж. Антейл, А. Розенблатт, В. Веккер, Ю. Маркин, Э. Пюц, Т. Кабардоков, Л. Шифрин, А. Вейсенберг), то Капустин в период с 1984 по 2011 годы[1] создает целых двадцать опусов, представляющих собой настоящую лабораторию приемов и методов интеграции закономерностей академического жанра и джазовой стилистики. Значительное количество фортепианных сонат, сочиненных Капустиным, дает основание выявить определенную систему закономерностей, которые позволяют в общем плане приблизиться к интерпретации авторской модели этого жанра как своего рода макротекста.

1. *Композиция*. Традиционный критерий анализа внутрижанровых дифференциаций сонаты – отнесение к многочастному или одночастному типу. В своих двадцати фортепианных сонатах Капустин использовал разные структурные модели, сформированные в процессе исторического развития жанра. В приоритете – многочастные циклы (16 из 20), при этом их них 11 сонат – трехчастные (№№ 4–6, 9–11, 14–15, 17–18, 20), 5 сонат – четырехчастные (№№ 1–2, 7, 13, 19). Велик удельный вес сонатности и в организации отдельных частей: не только крайние части в таких сонатах всегда написаны в сонатной форме (№ 10 – без разработки, № 17 – рондо-соната), нередко с зеркальной репризой или

[1] Помимо 20 фортепианных сонат, которым автором был присвоен опус, в творческом багаже Капустина есть еще три ранних произведения, написанных в детские годы (1950), в период обучения в Музыкальном училище при Московской консерватории (1952–1956) и в Московской консерватории (1956–1961).

неполной (без повторения какой-то одной из ведущих тем), но и в отдельных случаях – средние (в Сонате № 1).

Одночастная модель встречается в двух случаях (№ 3 и № 8), однако анализ структуры этих произведений позволяет сделать вывод о трактовке данной модели как сжатой проекции циклической формы, осуществленной за счет развертывания и укрупнения разделов сонатного allegro, которые приобретают функциональную тождественность отдельным частям сонатного цикла. Также оригинальны в структурном отношении две двухчастные сонаты (№ 12 и № 16). В частности, № 12 включает две разнохарактерные части в сонатной форме, а № 16, хотя формально состоит из двух частей, внутри второй части содержит и лирический центр (Larghetto), и динамичный финал (Allegro giocondo).

В целом подход Капустина к композиционному устройству всех произведений в этом жанре достаточно академичен: в высокой степени он следует классико-романтическим закономерностям с характерными функциями частей (разделов) и формообразующими признаками, их соподчиненностью архитектонике целого, темповыми контрастами. Такое достаточно строгое соблюдение отмеченных закономерностей компенсирует новации в области музыкального языка, вносит определенную детерминированность, «управляемость» в изначально импровизационную джазовую стихию. О классичности подхода композитора свидетельствуют и жанровые наименования частей отдельных сонат: так, в сонатах № 1, № 2, № 13 и № 19 обозначение Scherzo присвоено одной из жанровых частей (II – в № 2, III – в №№ 1, 13, 19), в сонате № 7 в джазовую идиоматику интегрируется Менуэт (III часть), барочно-сюитные Interludio и Intermezzo встречаются соответственно в сонатах № 9 и № 18, Toccata[1] – в Сонате № 10.

2. *Драматургия.* Еще один из традиционных для академического музыковедения типологических подходов к сонате (как, впрочем, и к ряду других жанров) обусловлен образно-содержательной дифференциацией, восходящей к известным типам драматургии, которые функционируют как в чистом виде (драматический, эпический, лирический), так и, чаще, в смешанном: лирико-драматический, лиро-эпический, эпико-драматический и т. п. Насколько подобный подход уме-

[1] Этот жанр, по своему образно-эмоциональному тонусу органичный джазовой музыке, неоднократно встречается в творческом багаже Капустина: еще в 1964 году, в период работы в биг-бэнде п/у О. Лундстрема он сочиняет Токкатину (ор. 8) для фортепиано и оркестра, спустя почти 20 лет – в 1983 году – Токкатину (ор. 36) для фортепиано, в следующем году среди его Восьми концертных этюдов вновь появляется «Токкатина» (ор.40/3).

стен в отношении произведений Капустина, которые стилистически смыкаются с традицией совершенно иного генезиса – традицией массовой, прикладной, фольклорной? Ведь несмотря на то, что джаз эволюционировал из музыки «обиходной» в музыку концертную, «преподносимую» и наполнился более сложными смыслами и подтекстами, он по-прежнему сохраняет свои родовые параметры – ритуальность, активность игровой стихии, повышенную экстатичность, неразрывную связь музыки и действа (театральность в определенном смысле). Этот существенный первый вопрос неизбежно притягивает и не менее значимый второй: в какой степени в фортепианных сонатах Капустина сонатность реализуется в классико-романтическом ее понимании – как драматургический принцип сквозного развития с высокой степенью сюжетности, наличием конфликта как «двигателя» этой сюжетности, целенаправленностью его развития в сопряжении и преобразовании тем? Или же сонаты Капустина сохраняют лишь внешние структурные признаки жанра как некую «оболочку»?

Анализ всех двадцати опусов демонстрирует, что, помимо конструктивных закономерностей, стабильным признаком развития образной структуры в фортепианных сонатах Капустина остается идея диалектичности – противопоставления ведущих образно-тематических комплексов, но не на основе конфликта, а на основе контраста, а также направленность на результативность развития, соотнесенную с начальным и итоговым этапами той или иной композиции. Движение же образной структуры в основном определяется близкой генотипу джаза концертно-игровой логикой, характерной для барочно-раннеклассического этапа становления циклических жанров. Преобладающий над развитием типично театральный эффект «показа», виртуозность, импровизационность, повышенная рельефность тематизма, экспрессивность, преобладание игровой логики материала определяют индивидуальный подход композитора к построению образно-смысловых соотношений и взаимосвязей. Причем зачастую эта игровая логика определяется балансированием на грани основных эмоциональных модусов, определяющих двойственную природу джазовой музыки, – неиссякаемой энергичности и оптимизма и лиричности с оттенком надломленности, что не отменяет воплощения всех остальных эмоциональных градаций между этими двумя полюсами.

3. *Программность.* Несмотря на то, что, как пишет Р. Шитикова, «новый этап эволюции жанра в музыке XX века ознаменован расцветом программной сонаты, представленной по сравнению с пре-

дыдущими периодами значительно шире как в количественном, так и тематическом отношениях» [2, с. 264], произведения Капустина максимально приближены к варианту «абсолютной музыки», что отсылает к истокам жанра, в момент своего появления «очищающегося» от связи с вокальной музыкой и свидетельствующего об эмансипации инструментальной культуры. В творчестве композитора всего три сонаты, имеющие подзаголовки, которые можно интерпретировать как указание на программность – Соната № 15 «Twickenham», «Соната-фантазия» № 1, и Соната № 15 «Fantasia quasi Sonata». В первом случае название связано не столько с содержанием произведения, сколько с обстоятельствами, стимулировавшими ее написание: Twickenham – это район на юго-западе Лондона, где жил Капустин во время своего посещения Лондона в 2000 году. Два других наименования – обобщенно-несюжетного характера – скорее указывают на наличие жанрового микста в этих произведениях. Однако решено это соединение абсолютно по-разному. Первый из них (Соната № 1) – многораздельная композиция в рамках одночастного цикла со значительным удельным весом сонатности в организации целого. По сути – это четырехчастная соната с ярко выраженными функциями всех разделов (динамичная первая часть, лирическая вторая, скерцозная третья, финал), однако связанных гармоническими переходами и исполняемых attaca. Во втором случае (Соната № 15), напротив, решение произведения ближе к «генотипу» фантазии с ее многораздельностью и контрастно-составной формой.

Помимо этих двух примеров, в которых дополнительный жанровый знак конкретизирует авторский замысел и уточняет концепцию произведения, проводниками конкретной «сюжетной» идеи оказываются цитаты, которые Капустин лишь дважды[1] использует в своих сонатах – это тема «Dies irae» в Сонате № 3, становящаяся источником ведущих авторских основных тем одночастной композиции, и цитата из «Патетической сонаты» Л. Бетховена в Сонате № 9. Еще один из немногочисленных примеров программности в творчестве Капустина – название четвертой части Сонаты № 2 «Perpetuum mobile», отражающее суть виртуознейшего финала сочинения в стиле кантри-музыки, где постоянное чередование размеров (4/4, 5/8, 4/4, 7/8) не дает слушателю возможность почувствовать метрическую опору в нескончаемом потоке шестнадцатых нот. Все названные немногочисленные примеры, которые к программности в ее общепринятом толковании

[1] Кроме приемов самоцитирования, которые также встречаются в его сонатах.

имеют опосредованное отношение, только подтверждают тяготение Капустина в этом жанре к сфере чистой инструментальной музыки, которая не нуждается во внемузыкальных комментариях, несмотря на то, что в целом в его творчестве достаточно много программных сочинений.

4. *Актуализация исторических моделей.* Как известно, искусство XX столетия опирается на динамическое сопряжение двух диаметрально-противоположных тенденций. Стремление к расширению диапазона композиторской техники, с одной стороны, связано с обращением к образам прошлых эпох, которые синтезируются с новейшими средствами в рамках индивидуальных решений. С другой, активно проявляет себя тенденция, основанная на принципиальном отказе от традиций прошлого. Фортепианные сонаты Капустина парадоксальным образом сочетают обе идеи. С одной стороны, идея синтеза, объединяющего традиции двух разных культур, – американского джаза и европейской академической музыки, идея сплава разнородных стилистических компонентов делает его художественные поиски новой выразительности в этом жанре остро актуальными. С другой стороны, сонатность Капустина кристаллизуется на классическом фундаменте, что позволяет говорить о специфическом неоклассицизме, проявляющемся в его творчестве. Его признаки – доминирующие в структурно-композиционных решениях его сонат идеи порядка, устойчивости, равновесия всех элементов художественного целого, чисто рационалистический процесс «строительства» прочной и целесообразной формальной конструкции, объективизация содержания. Не менее важным историческим фундаментом оказываются и барочные идеи концертирования, импровизационности, театральности, игровой логики выстраивания музыкального материала, которые, несмотря на всю значительность культурно-исторической дистанции, смыкаются с родовыми свойствами джазовой музыки.

Подводя итог созданию обобщенного «портрета жанра» в творчестве Капустина, необходимо отметить, что эти двадцать сочинений – яркий пример неисчерпаемости семантического и структурного потенциала сонаты, остающейся открытой к преобразованиям и истолкованиям и на современном этапе развития музыкального искусства. Композитор по-своему расширяет в музыке XX – начала XXI века зону «сонатности», наполняя ее джазовой идиоматикой и создавая индивидуально-авторское толкование жанра, который, как пишет В. Холопова, «важен в творческой биографии каждого

композитора, в нем отражаются характерные стилистические изменения времени и индивидуального стиля автора» [1, с. 177].

Список литературы

1. Холопова, В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 158–205.
2. Шитикова, Р.Г. Соната в музыке XX века: типология и эволюция [Текст]: дис. … докт. искусствоведения. / Р.Г. Шитикова. – СПб., 2022. – 1123 с.
3. Abramova, T. The synthesis of Jazz and Classical styles in three piano works of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Temple, Temple University, 2014. – 93 p.
4. Roberts, J. E. Classical Jazz: The life and musical innovations of Nikolai Kapustin: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts. – Alabama, University of Alabama, 2013. – 152 p.
5. Tyulkova, Y. Conversations with Nikolai Kapustin. – Mainz: Schott Buch, 2019. – 484 p.
6. Tyulkova, Y. Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata no. 3, Op. 55: a Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. – West Virginia, West Virginia University, 2015. – 92 c.

Дедюхин Дмитрий Станиславович

Евгений Макаров. Симфония для духового оркестра: к проблеме интерпретации авторского программного замысла

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена одному из ярких образцов жанра отечественной симфонии для духового оркестра. По мнению исследователя, представляется возможным трактовать указанный симфонический цикл, датируемый 1980 годом и посвященный Д. Шостаковичу – консерваторскому педагогу Е. Макарова, в духе завуалированной автобиографической программности. Об этом свидетельствуют непосредственные параллели между «фольклоризованной» концепцией Симфонии, опирающейся на подлинные цитаты русских народных песен, и «Дневником» Е. Макарова, повествующим о творческом общении с Д. Шостаковичем, о последовательном освоении методов композиторской работы с фольклором в классе выдающегося наставника. Кроме того, особое место в упомянутой концепции Симфонии принадлежит лирико-драматической «Колыбельной», синтезирующей черты объявленного «жанра-первоисточника» и народных плачей, воспринимаемой слушателями как своего рода «ностальгическое воспоминание» о любимом Учителе.*

Ключевые слова: *Е. Макаров, Симфония для духового оркестра, Д. Шостакович, «фольклоризованная» художественная концепция, народно-песенные цитаты.*

Dedyukhin Dmitry Stanislavovich

EUGENE MAKAROV. SYMPHONY FOR BRASS BAND: TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETATION THE AUTHOR'S PROGRAM IDEA

Moscow, Russia

Abstract. *The article is devoted to one of the bright examples of the genre of the Russian symphony for brass band. According to the researcher, it seems possible to interpret the said symphonic cycle, dating back to 1980 and dedicated to D. Shostakovich – the conservatory teacher of E. Makarov, in the spirit of veiled autobiographical program. This is evidenced by the direct parallels between the «folklorized» concept of the Symphony, based on genuine quotations of Russian folk songs, and the «Diary» of E. Makarov, telling about creative communication with D. Shostakovich, about the consistent development of methods of composer's work with folklore in the class of the outstanding mentor. In addition, a special place in the mentioned concept of the Symphony belongs to the lyrical-dramatic «Lullaby», which synthesizes the features of the declared «original genre» and folk laments, perceived by listeners as a kind of «nostalgic reminiscence» of the beloved Teacher.*

Key words: *E. Makarov, Symphony for brass band, D. Shostakovich, «folklorized» artistic concept, folk song quotations.*

Как известно, создание первых оригинальных произведений в наиболее сложном и масштабном жанре отечественной духовой музыки – жанре симфонии – относится к рубежу 1930–1940-х годов. Специфика подобных сочинений изначально осмыслялась композиторами в духе некоего синтеза разнонаправленных тенденций – «академизма» и «демократичности». К примеру, Н. Мясковский, завершив работу над Девятнадцатой симфонией – «первенцем» соответствующего жанра, специально отметил: в указанном опусе фактически «…соблюдены все требования, предъявляемые этим родом серьезной музыки, но некоторая особенность задания вызвала… изменение характера музыкального языка и приемов письма в сторону большей их ясности и выпуклости» (цит. по: [3, с. 14]). В дальнейшем о своеобразии отечественных симфоний для духового оркестра более пространно рассуждал В. Цуккерман: «Музыка эта должна отличаться достаточной простотой и ясностью. Естественно ожидать, что народное начало глубоко пропитает ее. Живость, жанровый элемент, рельефная образность – не должны быть ей чужды. Того же требует и самая природа духового оркестра <…>. В мелодии, ритме, гармонии, фактуре должно быть живое, красочное начало, яркое и увлекательное» [8, с. 317]. Исходя из отмеченных установок, следует признать вполне закономерным формирование и развитие программных тенденций, многогранно преломляемых на протяжении второй половины XX столетия отечественными композиторами – создателями духовых симфоний.

При этом, наряду с традиционной картинностью и сюжетной повествовательностью, которые запечатлеваются в конкретизирующих именованиях произведений, их частей, в авторских ремарках или дополнительных описаниях, нередко встречаются обобщенные, «вуалируемые» авторами программные концепции. Как отмечает современный исследователь, «…в ряде произведений этого жанра отсутствуют литературные программы либо композиторские указания на определенную связь с подразумеваемыми конкретными событиями. <…> И все же ясно ощущаемая жанровая основа, специфическая интонационная сфера, как и весь образно-выразительный строй музыки, позволяют соотнести подобные сочинения с теми или иными явлениями действительности» [6, с. 448]. Среди наиболее показательных опусов такого рода фигурирует и Симфония B-dur (1980) Евгения Макарова, в которой приоритетная роль отводится фольклорно-песенному тематическому материалу.

Близость к русскому народному творчеству удостоверяется прежде всего жанровыми заглавиями: I часть – «Былина», II – «Походная»,

III – «Колыбельная», IV – «Плясовая». Согласно комментарию автора, в I и II частях «…подлинные фольклорные образцы… представлены широко и цитируются полностью. Речь идет об известной былине Олонецкой губернии "Как во городе стольно-киевском", а также солдатской песне "Гремит слава трубою". В "Колыбельной" же, напротив, использованы лишь несколько тактов народной мелодии, тогда как финал строится на претворении оригинальной темы в духе русских плясовых. <…> Она чередуется с темами предыдущих частей, что способствует логической завершенности цикла» [4, с. 3]. Иными словами, в целом рассматриваемый цикл перекликается с аналогичными «фольклоризованными» опусами – и симфониями, и сюитами русских композиторов-классиков, например, «Восемью русскими народными песнями» А. Лядова (параллель, возникающая благодаря аналогичным «жанрово-обобщенным» именованиям частей, а также контрастному сопоставлению «Колыбельной» и «Плясовой»).

Характер музыкально-драматургического развития в Симфонии как будто соответствует указанной ассоциации. На протяжении «Былины» подчеркнуто сдержанное, «…спокойное и неторопливое звучание цитируемой песни определяет общий лирико-эпический характер развертывания музыкального материала <…> В "Походной" непритязательная, темпераментная песенная мелодия сразу же вызывает эмоциональный отклик у слушателя: музыка передает бесшабашную удаль, искрометное веселье, неизбывный народный юмор <…>. Финал становится песенно-танцевальным апофеозом Симфонии. <…> Ярким демократическим характером сочинения обусловливается обращение к широкой, протяженной мелодике, чутко претворяющей фольклорные истоки, стройность и уравновешенность композиции, тяготение к мудрой простоте и доступности высказывания», – пишет о данном цикле музыкальный критик Л. Римский [4, с. 3].

Единственной частью данного произведения, весьма радикально «отклоняющейся» от намеченного «эпического сценария», является «Колыбельная». Ее начало не предвещает каких-либо эмоциональных «сдвигов»: лаконичная песенная цитата интонируется альтовой флейтой (в партитуре выписана авторская ремарка для солиста – «как бы напевая: баю, баю, баю, бай») на фоне характерного ритмического аккомпанемента ударных (legni – коробочки). Благодаря этому возникает яркий изобразительный эффект: мама укачивает ребенка, сопровождая пение чуть слышным монотонным постукиванием или встряхиванием погремушки. Дальнейшее вступление экспрессивной авторской темы, насыщенной хроматическими оборотами, приводит

к эмоциональному нагнетанию (Poco piu mosso – Poco agitato), вплоть до масштабной кульминации: «…незатейливая, чистая, как родниковая вода, мелодическая попевка… вначале звучит тихо, просто, задушевно, спокойно и умиротворенно, однако постепенно приобретает большую драматическую насыщенность и трагедийную силу» [4, с. 3].

В процессе упомянутого нарастания вполне закономерно осуществляется «жанровая модуляция» – трогательная и бесхитростная «колыбельная малышу» перерастает в безутешные «рыдания» (tutti на *f*)[1]. Варьированное повторение данного эпизода (на *p*) ассоциируется с неким «временным сдвигом»: острая боль сиюминутных горестных переживаний сменяется печальными воспоминаниями. Наконец, просветленная кода (Poco meno mosso, dolce), в которой интонируется «подытоживающая» распевно-лирическая тема с характерными мажоро-минорными «светотенями», знаменует обретение душевной гармонии и «мудрой простоты» сдержанно-оптимистического восприятия окружающего мира. Интересна позднейшая реминисценция «Колыбельной», представленная в заключительной части цикла – «Плясовой». Здесь «плачевый» интонационный вариант главной «мелодической попевки» звучит (в преддверии коды) у солирующего альт-саксофона, которому аккомпанируют тромбоны и басовая группа. Скрытое эмоциональное напряжение данного эпизода (его исходная тональность f-moll сохранена автором) несколько смягчается благодаря стремительному темпу Allegro и подчеркнуто контрастному «обрамлению» указанной реминисценции жизнерадостно-танцевальными фрагментами «Плясовой».

Следует полагать, что описываемый музыкально-драматургический «сценарий» едва ли напрямую соотносится с «фольклоризованной» художественной концепцией Симфонии. Исходя из этого, допустимо усматривать существование определенного «программного подтекста», благодаря которому освещаемый цикл (прежде всего «Колыбельная») может быть интерпретирован более глубоко и многопланово. Актуальность такого подхода фактически оговаривается в «… краткой авторской аннотации, объявленной перед первым исполнением этого сочинения: “Я стремился написать музыку патриотическую по содержанию, создать музыкальный образ нашей Родины, отразить издавна сложившиеся черты национального характера ее людей. Сим-

[1] Разумеется, при этом возникают параллели не только с отечественной классической традицией («жанрово-программным симфонизмом кучкистов» и т. д. [7, с. 36]), но и с произведениями других славянских композиторов XIX – начала XX веков, – например, знаменитым эпизодом «оплакивания» из II части (Largo) Девятой симфонии А. Дворжака (чью музыку Е. Макаров ценил очень высоко).

фония посвящена моему учителю Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу”» [4, с. 3][1]. Аналогичное посвящение фигурирует и в прижизненной публикации Симфонии (ее партитура была выпущена в свет издательством «Советский композитор» осенью 1982 года к 70-летнему юбилею Е. Макарова – см.: [4, с. 3]).

Указанный период в истории отечественной музыки характеризуется появлением целого ряда «мемориальных» произведений, явившихся откликами на смерть Шостаковича (1975). В этом плане рассматриваемый цикл отличается видимым своеобразием. Традиционные приемы, характерные для подобных «музыкальных приношений» – цитирование сочинений Шостаковича, множественные «отсылки» к его творчеству (словесные и звуковые аллюзии), использование «персональной» монограммы DSCH, – как будто не вызывали интереса у автора Симфонии и не получили в ней какого-либо отражения. Поскольку «фольклоризованные» жанры оркестровой музыки воспринимались Шостаковичем довольно сдержанно (среди немногих исключений в его творчестве – Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии), а произведения для духовых составов (военных либо концертных) он создавал крайне редко, представляется необходимым уточнить реальную авторскую мотивацию посвящения, декларируемого Е. Макаровым.

По нашему мнению, сама формулировка «Посвящается моему учителю…» (а не «Памяти моего учителя…») свидетельствует о том, что замысел характеризуемого сочинения возник при жизни Шостаковича и, следовательно, реализовывался на протяжении довольно длительного периода. Известно, что своеобразными «эскизами» и «набросками» для отдельных частей цикла послужили более ранние обработки русских народных песен для духового и симфонического оркестров[2], что некоторые из этих обработок были выполнены еще в 1940-е годы по рекомендации Шостаковича и т. д. Кроме того, во второй половине 1970-х Е. Макаровым была задумана литературная публикация с примечательным заглавием «Дневник: Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче», буквально воспроизводящим цитируемую формулировку из партитуры Симфонии[3].

---

[1] Напомним, что Е. Макаров принадлежал к числу первых выпускников Шостаковича по классу композиции Московской консерватории (1947 год).

[2] Среди них: «Две русские народные песни» (1947), «Хороводная» (1959), «Русская плясовая» (1961), «Сюита на темы русских народных песен» (1968) для духового состава, «Четыре русские народные песни» (1966) – для симфонического и т. д.

[3] По цензурным соображениям издание «Дневника…» тогда было отсрочено, и соответствующая публикация увидела свет лишь в начале 2000-х годов, однако рукописный вариант был подготовлен автором полностью и сохранился в семейном архиве [5, с. 5].

Отдельные фрагменты «Воспоминаний…» непосредственно перекликаются с процессом вызревания концептуального замысла будущей Симфонии. Так, Шостакович рекомендовал своему ученику, не отказываясь от профессионального «универсализма», углубленно осваивать прежде всего жанры духовой музыки (при этом учитывалась первоначальная специализация Е. Макарова – военного дирижера), поощрял индивидуальное тяготение к народной песенности, советовал реализовывать обе указанные тенденции в рамках циклических форм (и традиционных «фольклорных диптихов», и более развернутых сюитных циклов). Некоторые из тогдашних записей «Дневника…» воспринимаются как прямые «творческие рекомендации». В частности, осенью 1946 года «…самый неподдельный восторг вызвала у Дм. Дм. моя обработка русской народной песни "Гремит слава трубою", – отметил Е. Макаров. – Положительно, я никогда не видал у Дм. Дм. такого восхищения по поводу моей работы. Он несколько раз, с видимым удовольствием, сыграл ее» [2, с. 37–38]. Не случайно указанная пьеса вскоре была опубликована Музгизом (чему деятельно способствовал Шостакович)[1], а тридцать лет спустя, после надлежащей «симфонической разработки», заняла подобающее место в Симфонии B-dur. Как отмечает современный отечественный исследователь, и в «Походной», и на протяжении всего данного цикла «…ярко выражена тенденция к преимущественному использованию чистых красок… наследованная автором от учителя – Д. Д. Шостаковича <…>. Здесь особенно выразительны солирующие эпизоды, предельно экономна (для духового оркестра) трактовка tutti…» и т. д. [7, с. 36].

Вообще 1940-е годы – период интенсивного творческого общения с Шостаковичем – принадлежали, по мнению Е. Макарова, к наиболее ценным моментам, самому «лучшему и значительному, что было в жизни» [2, с. 38]. Вспоминая о своих занятиях под руководством Шостаковича, автор Симфонии исключительно высоко оценивал роль и значение «одного из крупнейших мастеров нашего времени» в собственном профессиональном формировании, а позднейшие «дружеские взаимоотношения» с наставником [5, с. 3] – как стимул к непрерывному творческому совершенствованию. Исходя из этого, «программный подтекст» Симфонии, о котором говорилось выше, приобретает ярко выраженную *автобиографическую* направленность, а соответствующий цикл уподобляется композиторскому «повествованию от первого лица». Действительно, «включение целостного или относительно целостного фольклорного образца в авторский текст – это не обработка-

[1] Речь идет об издании «Двух русских народных песен» для духового оркестра (1948).

реставрация, но создание образно-эмоциональной системы, формирование концепции автора. <…> Для нее характерны повествование о внешних по отношению к автору явлениях жизни – и сюжетность, внутренний рост, единство эмоционального развития образов, а также вариантность, постепенное прорастание новых интонаций» [1, с. 46].

Так, «Походная» (цитируемый «первоисточник» – солдатская песня времен русско-турецкой войны 1877–1878 годов) может ассоциироваться не только с «военными буднями» автора[1], но и с упомянутыми на страницах «Дневника…» опытами создания фольклорных обработок в классе композиции Д. Шостаковича. В свою очередь, «кучкистская» по духу «Колыбельная» перекликается с творческими замыслами самого Мастера, датированными второй половиной 1940-х годов, – оркестровой редакцией «Бориса Годунова» М. Мусоргского и «предварительной» версией цикла «Из еврейской народной поэзии», которая напомнила Е. Макарову своим «трагическим тоном» другое произведение гениального представителя «Могучей кучки» – вокальный цикл «Песни и пляски смерти» [2, с. 38, 49].

«Былина», еще один пример творческого «диалога» с наследием «кучкистов»[2], в равной степени интересна «актуальным» воссозданием легендарных «богатырских застолий» у князя Владимира Красное Солнышко (традиционное варьирование «былинного распева» чередуется при этом с вполне современными жанровыми эпизодами – маршевыми, песенными, даже вальсовыми) и образно-смысловыми параллелями, которые возникают между оперой «Садко» и симфонической поэмой (в дальнейшем – балетом) «Сказка о рыбаке и рыбке», создававшейся Е. Макаровым под руководством Шостаковича. Наконец, заключительная «Плясовая» – в ней реализуется весьма нетривиальный («синтезирующий») подход к музыкально-драматургическому и композиционному решению финала – напоминает о профессиональном обсуждении «проблемы окончания» симфонических циклов, зафиксированном на страницах «Дневника…».

В указанном толковании программности Е. Макаров, несомненно, следовал заветам своего великого наставника: «Лично я отождествляю программность и содержательность, – писал Шостакович в 1951

[1] Он находился в действующей армии до января 1942 года, после чего был откомандирован для учебы на военно-дирижерском факультете Московской консерватории.

[2] Напомним, что данная песня, известная Н. Римскому-Корсакову в записи М. Мусоргского, была положена в основу арии Садко «Кабы была у меня золота казна» из 1 картины одноименной оперы.

году. – Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определенного идейного содержания <…>. А содержание музыки – это не только детально изложенный сюжет, но и ее обобщенная идея или сумма идей. <…> Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения» [9, с. 146]. Таким образом, индивидуальный «…синтез эпоса и лирики – характерных особенностей русского эпического симфонизма» [1, с. 46] – оттеняется в Симфонии личными «воспоминаниями о пережитом», обусловливая тем самым оригинальность художественной концепции данного произведения.

Список литературы

1. Белик, П.А. Симфония Е.П. Макарова: К проблеме взаимодействия фольклора и профессионального искусства // Музыка и время. – 2017. – № 7. – С. 39–47.
2. Макаров, Е.П. Дневник: Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче. – М.: Композитор, 2001. – 60 с.
3. Ноздрунов, Б.М. Воспевая героическое [о советских симфониях для духового оркестра] // Советская музыка. – 1978. – № 2. – С. 13–17.
4. Римский, Л.Б. Симфония Е. Макарова // Макаров, Е.П. Симфония: Для большого духового оркестра: Партитура. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 2–3.
5. Сальников, Г.И. О «Дневнике» Е.П. Макарова // Макаров, Е.П. Дневник: Воспоминания о моем учителе Д.Д. Шостаковиче. – М.: Композитор, 2001. – С. 3–5.
6. Тутунов, В.И. История военной музыки России: учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – 495 с.
7. Худолей, В.Р. Достижения и проблемы [о концертных сочинениях для духового оркестра в советской музыке 1970-х годов] // Советская музыка. – 1986. – № 3. – С. 35–39.
8. Цуккерман, В.А. Произведения для духового оркестра // Очерки по истории советского музыкального советского музыкального творчества. – М.–Л.: Музгиз, 1947. – Т. I. – С. 277–319.
9. Шостакович Д.Д. о времени и о себе: 1926–1975 / сост. М.М. Яковлев. – М.: Сов. композитор, 1980. – 376 с.

Лащева Елена Владимировна

Медиа как средство популяризации классической музыки

Краснодар, Россия

Аннотация. *В статье рассматривается влияние медиа на классическую музыку. Автор подчеркивает, что современные технологии и медийные платформы в современном обществе становятся центральными для привлечения большей аудитории и формирования положительного имиджа мира классической музыки. Социальные сети, стриминговые сервисы, видеохостинги занимают ключевые позиции для взаимодействия с широкой публикой. Автор анализирует современные способы передачи и демонстрации классической музыки, которые могут способствовать увеличению интереса у молодежной аудитории, а также формированию музыкального вкуса. В статье также рассматривается потенциал медиа в современных условиях и необходимость в дальнейшей синергии, так как именно медиа открывают новые перспективы в популяризации культурного наследия.*

Ключевые слова: *медиа, классическая музыка, медиапространство, популяризация, слушатели, целевая аудитория, социальные сети, стриминговые сервисы и их возможности, видеохостинги, образовательный контент, подкаст.*

Lashcheva Elena Vladimirovna

MEDIA AS A MEANS OF POPULARIZATION OF CLASSICAL MUSIC

Krasnodar, Russia

Annotation. *The article examines the influence of media on classical music. The author emphasizes that modern technologies and media platforms in modern society are becoming central to attracting a larger audience and creating a positive image of the classical music world. Social networks, streaming services, and video hosting sites occupy key positions for interacting with the general public. The author analyzes modern ways of transmitting and demonstrating classical music, which can help increase the interest of the youth audience, as well as the formation of musical taste. The article also examines the potential of media in modern conditions and the need for further synergy, as it is media that opens up new perspectives in the popularization of cultural heritage.*

Keywords: *media, classical music, media space, popularization, listeners, target audience, social*

С приходом цифровых технологий сегодня классическая музыка сталкивается с вызовами и возможностями, которые предоставляет ей медиа. Согласно исследованиям в этой области, за последние

5 лет прослушивание классической музыки через стриминговые сервисы увеличилось на 40 процентов, это дает возможность заключить, что в современном мире медиа играют ключевую роль в популяризации классической музыки, преодолевая сложности, которые традиционно ограничивали ее слушательскую аудиторию.

Современная палитра способов передачи классической музыки впечатляет, а медиапространство, образованное техническими средствами коммуникации, дает широчайшие возможности для ее популяризации. Сегодня существует множество медиа и платформ, которые служат площадкой для размещения классической музыки и продвижения для нового поколения слушателей.

Так, например стриминговые сервисы позволяют пользователю слушать классическую музыку в любом удобном месте и подходящее время. Потоковое вещание, которое ведется на разных площадках один из лучших способов популяризации. «Яндекс Музыка» (популярный сервис, предлагающий более семидесяти пяти миллионов треков), «VK Музыка» (интегрирован с соцсетью «ВКонтакте», большой доступ к музыкальному контенту), «Звук» (стриминг файлов со сжатием без потери качества), «МТС Музыка» (сервис распознает музыку, есть готовые плейлисты, есть возможность создание своих плейлистов музыки), Rutube (онлайн сервис для просмотра и обменивания видеоконтента). Предлагая доступ к обширным библиотекам классической музыки стриминговые сервисы значительно расширяют возможности музыкального кругозора слушательской аудитории.

Существует довольно большое количество медиа и специализированных платформ, через которые классическая музыка может быть в широком доступе. Например, стриминговые сервисы, предоставляющие несколько возможностей:

1. Доступность (доступна широкой аудитории в любое время и любом месте).

2. Разнообразие контента (огромный выбор записей, включая редкие концерты, альбомы, различных исполнителей, а также интерпретации классических произведений).

3. Персонализированные рекомендации (рекомендации пользователям новых композиции на основе их музыкальных предпочтений).

4. Тематические подборки и плейлисты (предложение готовых плейлистов, например концертов, фестивалей и т.д., которые объединены определенной тематикой или событием).

5. Образовательный контент (документальные учебные фильмы, лекции, подкасты о классической музыке и композиторах).

6. Виртуальные концерты (стримы живых концертов, что дает возможность недоступных ранее форматов).

7. Сообщество пользователей и их взаимодействие (позволяют делиться своими музыкальными находками и обсуждать их).

Вышеперечисленные возможности стриминговых сервисов являются мощным инструментом для интеграции классической музыки в повседневную жизнь пользователей и ее популяризации.

Массу возможностей для распространения классической музыки предоставляют социальные сети. Telegram (лидер по использованию), VK (лучший отечественный видео-хостинг), Одноклассники (универсальная сеть, популярна среди людей зрелого возраста) – прежде всего это широкий охват слушательской аудитории, не ограниченный географическими рамками. Особенно удобным такой формат становится для молодых исполнителей.

Визуальный контент не менее важен, в этой связи использование видео, фото, графики выступает как средство для привлечения внимания аудитории. Для многих поклонников становится доступным просмотр концертов, репетиций, некоторых моментов закулисной работы.

Еще один из привлекательных сервисов социальных сетей является проведение прямых эфиров. Такие трансляции дают возможность слушателям стать частью событий в режиме реального времени, что создает более близкую связь между исполнителем и слушателем в процессе общения.

Социальные сети очень эффективны в продвижении и распространении информации о музыкальных мероприятиях, мастер-классах, концертах, фестивалях и др., которые еще только состоятся, тем самым позволяя пользователям быстро ориентироваться в анонсах предстоящих мероприятий. Помощь в увеличении видимости классической музыки в популярных беседах обеспечивают хештеги и использование различных челленджей.

Коллаборацию (процесс совместной деятельности) также можно рассматривать как средство популяризации классической музыки. Можно вспомнить массу примеров коллаборации в мире классической музыки, которые расширяют культурное пространство и горизонты музыкального искусства. Сегодня становится популярным сотрудничество музыкантов и популярных блогеров, позволяющее увеличивать и омолаживать аудиторию и вдохновлять людей на знакомство с академической музыкой.

Одним из интересных и эффективных способов повышения популяризации классической музыки является образовательный

контент. Публикации образовательных материалов (истории о творчестве композиторов, объяснения музыкальных терминов, анализ произведений и т.д.) помогают углубить понимание музыки. Интервью с исполнителями, дирижерами, композиторами дают возможность пользователям узнать интересные истории о композиторах и музыкальных композициях, взгляды авторитетных музыкантов на музыку, тем самым делая ее более близкой и понятной. Анализ музыкальных произведений и обсуждение музыкальных сочинений и их структуры, эмоциональный контекст, особенности исполнения также способствуют повысить вовлеченность слушателей в мир классической музыки. Различные онлайн-курсы, образовательные лекции также помогают пользователям глубже понять и оценить музыкальное искусство.

Новая, современная форма – подкасты, созданные на определенные темы, помогают лучше разобраться пользователям в разнообразии классической музыки. Тематические выпуски могут быть посвящены, например музыке конкретного периода или стилю, а размещение подкастов на различных платформах делает классическую музыку более доступной для широкой слушательской аудитории. В целом, подкасты – это удобный способ донести информацию, способствующий популяризации классической музыки и как следствие привлечению новой аудитории.

В качестве средства популяризации классической музыки нельзя не отметить телевидение, которое также направлено на повышение и расширение кругозора, среди различных групп пользователей, предлагая зрителю яркие музыкальные программы, специальные передачи, проекты, концерты, фестивали и др., тем самым увеличивая целевую аудиторию. В этой связи интересны каналы, рассказывающие о классической музыке: Classic music (российский канал, транслирующий мировые записи классической музыки), Mezzo Live (ретрансляция лучших концертов, опер, балетов, джазовых выступлений), телеканал Культура (Россия-К) и др.

Изложенное выше позволяет нам сделать вывод о том, что в современном мире медиа стали играть одну из ключевых ролей в формировании общественного мнения и культурных предпочтений. Помимо этого, медиа служат мощным инструментом в продвижении классической музыки, становящейся доступной широкой аудитории. Социальные сети, стриминговые сервисы, онлайн-платформы и др. позволяют молодым исполнителям находить свою аудиторию и представлять классическую музыку в новом ключе. Использование

классической музыки в кино, рекламе, видеоиграх делает ее более узнаваемой и способствует ее интеграции в повседневную жизнь людей, тем самым обеспечивая ее дальнейшее развитие и востребованность, сохраняя классическое наследие для будущих поколений.

Список литературы

1. Катаев, П.В. Музыкальные интернет-медиа: роль в практиках межкультурной коммуникации. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. 68 с.
2. Кирия, И.В., Новикова, А.А. История и теория медиа: учебник для вузов / И.В. Кирия, А.А. Новикова – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – 423 с.
3. Шак, Т.Ф. Видеоклип как разновидность медиатекста / Т.Ф. Шак // Кайгородовские чтения: материалы научно-практической конф. Вып. 7,8. Краснодар, 2007–2008. С. 230–233.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Маркелова Татьяна Викторовна,
Петрушина Мария Владимировна

Образ Пушкина в стихотворении «Узник»: искусство словесности

Москва, Россия

Аннотация. *Есть произведения, в которых заключена тайна – тайна поэта, тайна смысла. Стихотворение А.С. Пушкина «Узник» с его ключевым словом «решетка» - символ такой тайны. Осмысление жизни художественного произведения во времени и новое прочтение того или другого хрестоматийного текста – задача не простая, но требующая от любого исследователя отслеживать динамику развития взглядов, а также более пристально всматриваться в ткань признанного литературного явления. Анализу скрытых от поверхностного взгляда смысла стихотворения посвящена эта статья.*

Ключевые слова: *А.С.Пушкин, "Узник", центральный образ, проблема произведения, критика, пушкиноведение.*

Markelova Tatiana Viktorovna, Petrushina Maria Vladimirovna

THE IMAGE OF PUSHKIN IN THE POEM "THE PRISONER": THE ART OF LITERATURE

Moscow, Russia

Annotation. *There are works that contain a mystery – the mystery of the poet, the mystery of meaning. A.S. Pushkin's poem "The Prisoner" with its keyword "lattice" is a symbol of such a mystery. Understanding the life of an artistic work in time and a new reading of one or another textbook text is not an easy task, but it requires any researcher to monitor the dynamics of the development of views, as well as to look more closely into the fabric of a recognized literary phenomenon. This article is devoted to the analysis of the hidden meanings of the poem.*

Keywords: *A.S.Pushkin, "The Prisoner", the central image, the problem of the work, criticism, Pushkin studies.*

Есть произведения, в которых заключена тайна – тайна поэта, тайна смысла, к которым обращено столетье… Стихотворение А.С. Пушкина «Узник» с его ключевым словом «решетка» - символ такой тайны, где конкретный зримый предмет и ситуация держат читателя в состоянии большого эмоционального и интеллектуального напряжения, в поиске разгадки иносказания, переживания «решетки» как иероглифа. Искусство словесности несет в себе разгадку словом и

связано незримыми нитями значений с визуальным, аудиальным. тактильным видами искусств.

Осмысление жизни художественного произведения во времени и новое прочтение того или другого хрестоматийного текста – задача не простая, но требующая постоянно от любого исследователя, а особенно словесника, своего решения, побуждающая отслеживать динамику развития взглядов, а также более пристально всматриваться в ткань признанного литературного явления. Безусловно, таким явлением следует считать и пушкинского «Узника», который многие десятки лет изучается в школе, знаком всем, и каждый о нем может что-то сказать. А что именно?

Задайте вопрос любой современной аудитории: «Какова тема пушкинского «Узника»? Ответ всегда готов: «Тема свободы!». Чем же продиктовано такое единодушие? Прежде всего, конечно, засилием констатирующей методологии, а не особым пониманием А.С. Пушкиным сущности русской свободы для творческого человека. В 1821 году он писал Н.И. Гречу: «Уж эта мне цензура! Жаль мне, что слово «вольнолюбивый ей не нравится: оно так хорошо выражает нынешнее Liberal, оно прямо русское…». С тех пор «… у всех нас, русских интеллигентов, даже в сумасшедшем доме остается тайная свобода a-la Pushkine…» (2). И в эту тайну, не пытаясь ее постичь, грубо вмешалась история, надолго объединив свободу с другим словом – борьба!

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,
Клюет и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер…да я!..»

Именно в направлении борьбы за свободу двигалась официальная критика, что отразили вузовские и школьные учебники, разработали методисты, преподнесли словесники. Отчаянье лирического героя и ирония автора оставались и продолжают оставаться за пределами разговора об этом поэтическом произведении. На первое место ставится пафос, который не определяет характер и смысл

предложенной Пушкиным медитации, а иллюстрирует официальную признанность «нашего» поэта. Именно так обстоит дело с текстом, который все, от мала до велика, знают наизусть. Ведь это даже не оценка положения Пушкина в русской культуре Самуилом Фурье, который признается, что ему «автора замечательных текстов необыкновенно жаль, потому что их никто не помнит, и все только делают вид, что любят» (3). «Узника» помнят все. В чем же дело?

В том, какие задачи ставило и ставит общество перед учителем, авторами учебников, методических разработок, фундаментальных теоретических монографий. В 20-е годы XX века так писали о времени, когда был создан «Узник» /1822 г./: «В период, когда созревало декабристское движение, Пушкин подарил русскую литературу целой сюитой вольнолюбивых стихов» (4). Это было хорошо и достаточно. В то время конкретного разговора о конкретных стихах мало велось, поэтику заменила социология, новая идеология породила новую методику – констатацию первостепенности борьбы, борьбы за свободу. Так продолжалось до середины XX века.

Об «Узнике» как программном для школы произведении особенно часто стали писать в 50-е и 60-е годы (5). Подходы к анализу предлагались и разрабатывались самые различные. Известный методист З.Я. Рез, например, строила свой вариант на том, что «Узник» стал впоследствии песней, и делала вывод: «Потому стихотворение и стало популярной песней: люди слышали в ней не печаль, а уверенность в необходимости свободы, порыв к ней» (6). Эту «уверенность в необходимости свободы», символом которой в русском культурном коде является «орел», испытывают все пишущие и читающие в России испокон веков. *Орел* – типичный русский мифологический образ, метафорически богатый и стереотипный одновременно: «Орел – птица гордая, свободолюбивая и независимая, воплощающая традиционно мужские качества: силу и воинственность наряду с храбростью и благородством» (7). Разнообразные и противоречивые свойства – хищность и царственность, опытность (орлиный взгляд) и зрелость, – представление об *орле* как символе государственности – делают центральным образ *орла* и его метафору свободы. В связи с этим вспоминается еще один *орел*, который был создан за два года до рождения Пушкина Г.Р. Державиным:

Страха скованным цепями
И рожденным под ярмом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?

А когда б и возлетали –
Чувствуем ярмо свое…

Вослед Державину и Пушкину в XX веке М.И. Цветаева писала об О.Э. Мандельштаме:

На страшный полет крещу вас:
Лети, молодой орел!..

Но не случайно она в своем стихотворении назвала Мандельштама «молодым Державиным», усматривая в пушкинском «орле» несколько иную природу, особый характер тропической конструкции.

Таким образом, читающий вычитывает, что может, пишущий прячет, что дорого, а исследователь, в свою очередь, вынужден искать подходящие слова и образы, ставить нужные акценты, чтобы благополучно вписаться в рамки официальной идеологии; текста старается касаться осторожно, чтобы он сам не «возопил» о вечном рабстве и «тайной» свободе. Естественно, что определенные коррективы вносит в этот процесс время.

Так в конце 60-х еще предпринимаются попытки привлечь внимание / для более глубокого осмысления текста/ как к историческим, так и к околотворческим фактам. В монографии о Пушкине Б.А. Шаталов считает необходимым поместить рисунок поэта, очень важный для понимания «Узника». З.Я. Рез упоминает о посещении Пушкиным кишиневского острога, во дворе которого жили два ручных орла генерала Инзова, так потрясшие поэта, что он написал это стихотворение. Шатилов же подчеркивает, что Пушкин жил у Инзова почти в качестве такого орла и нарисовал окно, ярко демонстрирующее положение поэта. Инзов любил Пушкина и даже кормил его за свой счет. Чем не орел с подрезанными крыльями?

В 70-е годы XX века детали и тонкости, а уж текст тем более, перестают привлекать внимание; вновь загораются «бенгальские огни» трескучих фраз, вновь возвращается необходимость спрятаться за цитату. «Тема «вольнолюбивых надежд» - порыв к свободе, «вольности святой» составляет одну из основных тем творчества Пушкина периода южной ссылки» (8). Можно понять, почему так коротко – учебник, но для чего эта тавтологическая цветистость? Авторам учебников, вероятно, приходится труднее всех.

К прочтению «Узника» обращались крупные пушкиноведы. В свое время Б.В. Томашевский писал: «Подобно «Мнению» Жуковского все три произведения Пушкина / «Братья разбойники», «Молдавская песня», «Черная шаль» - Т.Ч. / так или иначе связаны с темой преступле-

ния: «Узник», рисующий заключенного в темницу, относится к тому же ряду тем»(9). Правда, далее главный упор в анализе делается на размере /амфибрахии/, который Томашевский, сравнивая Пушкина с Жуковским, называет «балладным». Но в любом случае, при всей нашей неготовности к такому повороту, известный исследователь гораздо ближе к истине. Налицо в данном тексте не тема, а факт преступления общества перед поэтом. А о свободе в «Узнике» думают, мечтают, к ней стремятся, но не борются за нее. Однако, ни одно прочтение текста не обходится без слова «борьба». «Но только Пушкин, - пишет Н.Б. Фрицман, - как самый крупный русский вольнолюбивый поэт своей эпохи, видел в море воплощение непокорности и бунтарства. Недаром в его стихотворении «Узник» орел, стремящийся на волю, звал поэта улететь «туда, где синеют морские края!» (10). Однако, нам представляется, что все явления и предметы, попавшие в поле зрения или воображенные узником /*орел, туча, гора, море, ветер* / несут одну и ту же эмоционально-смысловую нагрузку и символизируют природную свободу, а не «бунтарство». Нет здесь и бунтарей.

Именно об этом полемизируют восьмидесятники с шестидесятниками: «Вс. Рождественский пишет: «Со слов «Давай улетим!» начинается резкий перелом в общем тоне стихотворения. Спокойный рассказ об узнике и его «грустном товарище», орле, стремительно переходит в страстный волнующий призыв, крик, вопль /впечатляющая градация – Т.Ч. / о свободе». С этим, - замечает Медведев, - невозможно согласиться: эмоциональная волна нарастает стремительно, но без резких переломов, а «спокойного» рассказа в стихотворении попросту нет» (11). Но сейчас важнее повести разговор о том, что есть. Есть безвыходное положение героев, есть определенное эмоциональное состояние читателя, порожденное воображением художника. Именно оно приближает воспринимающего текст читателя к состоянию узника-поэта, переполненного ощущением пропасти между мечтой и действительностью. И, наконец, есть потребность в медленном чтении этого маленького шедевра, который, как и все творчество Пушкина, ждет «неординарного подхода, настраивает на готовность к смене привычных воззрений и ракурсов рассмотрения…» (12). Решение этих задач необходимо современнику – читателю, учителю-словеснику и ученику.

Устремлением современников к зрительной определенности можно воспользоваться, предложив целый смысловой ряд условных и конкретных изображений текста «Узника»: рукопись стихотворения, печатный текст, рисунок Пушкина «Окно», рисунок Н. Рушевой

«Сижу за решеткой…», стиховой рисунок текста… «Балладный» размер в этом ряду видится больше «тюремный», причем четырехстопный амфибрахий с однодольной анакрузой и мужской клаузулой как бы символизирует всегда «открытый вход» в абсолютную безвыходность. Семантика «отталкивания назад», слабого начала и классического ударного окончания стиха создает фонетическое и ритмическое ощущение замкнутости, то есть «темницы». Именно этим объемным образом, а не только двусмысленностью пространственной динамики взгляда, и была востребована переделка первого стиха, который первоначально выглядел так: «Гляжу я в оконце темницы сырой». Сравним: «Сижу за решеткой в темнице сырой». Только однозначное усиление безвыходного положения узника позволяет утверждать, что свое состояние в действительности Пушкин связывал с ощущением человека, посаженного за решетку. За каждым словом первого стиха неизбежно возникает понятие «тюрьма», тогда как в первом варианте столь монолитного синонимического ряда не было. Такая целенаправленная динамика переосмысления, с одной стороны, как бы дистанцирует автора от лирического героя, с другой, углубляет эмоциональный фон. Устойчивое словосочетание «сырая темница», подкрепленное глаголом «сижу» и фразеологизмом «за решеткой», реализуется в тройной перефраз, выражающий локальное обстоятельство со значением детерминанта. Лирическое «Я» в замкнутом пространстве на неограниченный срок – вот какой исходный момент динамики пушкинского текста.

В биографии Пушкина этому локальному обстоятельству не суждено было претерпеть сколько-нибудь благоприятные, желаемые изменения. В 1826 году он пишет из ссылки Г.А. Вяземскому: «Ты, который не на привязи, как можешь ты оставаться в России? Если царь мне даст свободу, то я месяца не останусь» (13). Но прогнозируемый месяц растянулся не всю оставшуюся жизнь. 19/7/ января 1830 года Пушкин вновь «обратился к шефу жандармов Бенкендорфу с просьбой разрешить ему поездку за границу, но получил отказ» (14). А уже в 1835 году, за два года до гибели, он пишет то же Бенкендорфу: «… ни один из русских писателей не притеснен более моего. Сочинения мои…печатаются с своевольными поправками цензора, жалобы мои оставлены без внимания. Я не смею печатать мои сочинения…» (15). Для образного представления о реальной жизни Пушкина достаточно было одного первого стиха «Узника»: «Сижу за решеткой в темнице сырой». И не случайно после него стоит точка – единственная точка в этом поэтическом тексте, роковая точка в судьбе русского поэта.

Остальные одиннадцать строф представляют собой романтический период аллегорического осмысления и образного представления…о возможном? Скорее – желаемом! Но и это желаемое при внимательном рассмотрении оказывается аллюзировано, поскольку призывам и вариантам не суждено реализоваться. Такое предощущение отразилось прежде всего на лексике. Интересно в этом плане посмотреть на эпитеты. В первой строфе с их помощью создается впечатление гнетущей атмосферы и несовместимости: *темница сырая, орел молодой, грустный товарищ, кровавая пища.* Кроме эмотивной функции, каждый эпитет несет в себе что-то знакомое, постоянное, особенно в инверсионных вариантах. Поэтому читатель оказывается подготовлен к «встрече» с последним эпитетом в словосочетании «вольные птицы» и доверчиво воспринимает его как постоянным, не замечая иронического смысла. Этот же прием закрепляется еще одним образным рядом: *белеет гора, синеют морские края, гуляем лишь ветер…да я!..* Узнаваемость цветовых эффектов сменяется невозможностью предполагаемых действий, и глагол «гуляем» на самом деле ассоциируется только с ветром. А далее следует умолчание, прямо указующее на аллюзорный характер мечтании. Умолчанием же и заканчивается стихотворение, причем риторическим! Что означает эта ретардация, на какую догадку читателя рассчитан текст? Перенасыщенный звуковыми и стилистическими повторами, риторическими обращениями и восклицаниями, он вдруг замедляется и обрывается. Почему? Каким образом в процессе творчества сомнение закрадывается в сознание автора и, несмотря на столь горячий лирический монолог, передается читателю?

А Пушкин не спешит поделиться своим представлением, он лишь побуждает к раздумью. Это очень хорошо поняла Н. Рушева и зафиксировала на рисунке взгляд поэта в себя. Тогда как в традиционном прочтении «Узника» больше внимания уделяется порыву к внешней свободе, «туда»… У Пушкина этот повтор означает перемещение не столько в пространстве, но больше во времени. «Туда»… «значит к нам, далее или везде…». Поэт чувствовал свою отдельность, поэтому освободил себя от необходимости ставить точку, чем приобрел возможность бесконечного и повсеместного участия в уточнении сущности жизни своим творчеством.

Пушкинский «Узник» – очень типичная для поэта контаминация, подобно «Евгению Онегину», – это «поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений, – будь в нем то, что люди, непонимающие дело, называют планом, полнотой и оконченностью, – она не

была бы великим созданием великого поэта, и Русь не заучивала бы ее наизусть» (16). Этому стихотворению, как и многим другим произведениям Пушкина, еще не раз предстоит явить себя в новом свете.

Список литературы

1. Цитируется по книге: А.С. Пушкин о литературе. М.,1977. С. 52.
2. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота / Роман. М., 1998. С. 346.
3. Вольтская Т. Пять сигар для литератора / беседа с С. Лурье // ЛГ. I0.XII. I997. С. I0.
4. Сакулин П.Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. М.,I929. С. 430.
5. Никольский В.А., Рождественский В., Рез З.Я., Шатилов Б.А. и др.
6. Рез З.Я. изучение лирики в школе. Л., I968. С. 59.
7. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь: Вып. первый. / И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков. И.В. Захаренко, В.В. Красных. – М.: «Гнозис», 2004. С. 134.
8. Шатилов Б.А. Пушкин. М., I969. С. 52.
9. Соколов А.Н. История русской литературы XIX века / первая половина/. М., I976. С. 369.
10. Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 2. М., 1990. С.73.
11. Фридман Н.Б. Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980. С.48.
12. Медведев В.П. Изучение лирики в школе. М. 1985. С.73.
13. Высочина Е.И. Образ, бережно хранимый. М., 1989. С. 231.
14. Пушкинский календарь. К столетию со дня гибели А.С. Пушкина. М., 1937. С. 12.
15. Там же.
16. Там же.
17. А.С. Пушкин в русской критике. М., 1953. С. 62.

Шак Федор Михайлович

Нейросети в популярной музыке: от практики к вопросам аксиологии

Москва, Россия

Аннотация: *В статье рассматривается проблематика прихода нейросетей в современное социокультурное пространство. Автор транслирует мысль, согласно которой в гуманитарном сообществе на данный момент отсутствует полное понимание грядущих изменений и вероятных последствий, связанных с интеграцией нейросетевых механизмов. Поднимается тема старых идей Т. Адорно, основное внимание в которых уделялось проблемам стандартизации и коммодификации (commodification) массовой музыки. Изучаются потенциальные проблемы, связанные с полноценным включением нейросетей в процесс создания текстов массовой культуры.*

Ключевые слова: *нейросети, нейроалгоритмы, секвенсоры, коммерциализация культуры, коммодификация, Теодор Адорно, популярная музыка, массовая музыка.*

Shak Fedor Mikhailovich

NEURAL NETWORKS IN POPULAR MUSIC: FROM PRACTICE TO AXIOLOGICAL ISSUES

Moscow, Russia

Abstract: *The article discusses the problems of the arrival of neural networks in the modern socio-cultural space. The author conveys the idea that the humanitarian community currently lacks a full understanding of the upcoming changes and the likely consequences associated with the integration of neural network mechanisms. The topic of T. Adorno's old ideas is raised, which focused on the problems of standardization and commodification of mass music. The potential problems associated with the full-fledged inclusion of neural networks in the process of creating mass culture texts are being studied.*

Keywords: *neural networks, neuroalgorithms, sequencers, cultural commercialization, commodification, Theodor Adorno, popular music, mass music.*

Внедрение нейросетевых технологий, активизировавшееся в третьем десятилетии XXI века является колоссальным в своей неоднозначности и тревожности феноменом, аналогом которому в технической революции компьютерного периода может выступать только переход технических средств сети Интернет в гражданскую

плоскость. Ключевой особенностью происходящего следует назвать не совсем адекватную реакцию на происходящее, которую можно наблюдать не только среди обычных людей, но также и у представителей гуманитарного сообщества, к которым мы можем беспрепятственно отнести искусствоведов и музыкантов. Высказывая личное мнение о нейросетях, отдельные индивидуумы зачастую предельно простодушным образом формируют оценочные суждения. В содержательном плане они основываются на том, что искусственный интеллект, к примеру, недостаточно реалистично рисует те или иные графические объекты или допускает какие-то другие ошибки. Размышления широкой аудитории, так и не затронув аспекты прогностики и аксиологии, переходят в область незатейливых эмоционально-оценочных соображений, построенных по принципу «нравится/не нравится».

Складывающаяся ситуация наглядным образом демонстрирует уровень сознания современного человека, характеризующийся ослабленным критическим мышлением. С другой стороны, просвещенные и аналитически ориентированные интеллектуалы при оценке работы нейросетей тоже далеко не всегда способны сформировать далеко идущие выводы. Происходит это в силу вполне очевидных аналитических затруднений, связанных с заметным ускорением технологического развертывания цифровизации. Любые тексты о нейросетях, включая и эту статью, в ближайшем будущем быстро устареют.

Нейросети, как и предшествующие им процессы цифровизации, освещались во многих работах. Целый ряд монографий, посвященных теме цифровизации, включая работы Н. Срничека [4], П. Мейсона [2] и ряда других авторов к настоящему времени не отражают актуальных процессов. Остается лишь надеяться, что теоретические контуры настоящей статьи подвергнуться подобной «эрозии» несколько медленнее, поскольку локус внимания в ней будет сдвинут автором в область нейросетевой прогностики и футурологии, связанной с творческими и художественными направлениями.

Привлекая гуманитарные ресурсы, необходимо будет прежде всего сослаться на алармизм классиков, живших в эпохи, предшествовавшие обсуждаемым в этом тексте феноменам. Некоторые из интеллектуалов глубоко предчувствовали губительность технического развития для ноосферы человека, его мышления, сознания и экологической среды. Подобный негативизм прослеживался в высказываниях М. Хайдегера. Акцентируя внимание на исторических

параллелях, мы не можем не выделить, что появление радиовещания достаточно быстро подстегнуло рефлексивную работу интеллектуального истеблишмента, спровоцировав глубокие размышления о социальном, этическом и информационном потенциале радио. Франкфуртская школа философии первого поколения (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, В, Беньямин) и драматург Б. Брехт фундаментально задавались вопросом о том, к чему потенциально приведет внедрение радио [1]. Однако в отличие от процессов развития электронных СМИ середины XX века, нейросети формируют настолько неоднозначный и сложный набор инвариантов собственного развития, что прямые сравнения с любыми значительными технологическими достижениями прошлого, включая радио, телевидение и интернет, некоторым образом «бледнеют» на фоне потенциальных сценариев, порождаемых только начинающим проявлять себя нейросетевым феноменом.

Одним из дискуссионных и влиятельных теоретических примеров в данной области являются работы Т. Адорно. Он сформировал негативистскую систему выводов, в которой критика массовой культуры оказалась системно распределена по различным аналитическим «этажам». Адорно особенно волновала стандартизация при производстве шлягеров, превращение процессов создания музыки в своего рода заводскую схему воспроизводства. Теоретический базис, созданный им совместно с М. Хоркхаймером, породил значительную волну интеллектуальных дискуссий, актуализация которых последовала спустя много времени после ухода Адорно из жизни. Начинающим теоретикам следует принимать во внимание факт, согласно которому Адорно породил своего рода «травму» в области исследовательских практик массовой музыкальной культуры. Если позиции многих культурологов и искусствоведов в отношении процессов и текстов массовой музыкальной культуры были построены на примате понимания и адаптивного принятия хотя бы отдельных элементов изучаемого ими явления, то рассуждения Адорно на этом фоне строились в парадигме тотального отрицания как самой этой культуры, так и предшествующих ей формирующих процессов.

В построениях мыслителя мы можем найти такие теоретические концепции и термины, как стандартизация и культурная индустрия. Под стандартизацией, понимаемой в аспекте массовой музыки, Адорно подразумевает процесс выхолащивания и приспособления поп-песни до стадии обезличенной упорядоченности. Приведем несколько функциональных цитат. В одной из наших недавних работ было показано прямое воздействие на мышление Адорно теорети-

ческих построений музыковеда и обозревателя У. Сарджента. Как было показано, Адорно произвел рецепцию активно применявшегося Сарджентом термина «стандартизация» [5]. Упоминаемый автор отмечал: «Коммерческий джаз 20-х годов в значительной степени был стандартизированным продуктом Бродвея и высокоцентрализованных “предприятий по производству мелодий” – Тин-Пэн Элли и Голливуда» [5, с. 25]. Примерно в таком ракурсе функционирует логика производства массового товара, к примеру — продуктов питания или какого-либо ширпотреба. В каждом из подобных случаев производственная цепочка не опосредуется этическими, нравственными или аксиологическими значениями. Это масштабное производство, чья процессуальность уходит в количественные показатели, вслед за которыми значение получают процессы приспособления продукта. Разлитое в подходящую тару молоко должно быть снабжено заметной упаковкой, а его логистику следует сформировать максимально рациональным образом, дабы избежать задержек в доставке, способных потенциально привести к порче самого продукта. Вся эта логика, будучи функционально соотносимой с производственными цепочками, в общем-то, непротиворечива. Но в том-то и дело, что ее непротиворечивость обнаруживает себя в системе экономическо-товарных отношений, связанных с производством утилитарных товаров, вещей первой необходимости и продуктов питания. Адорно вполне провидчески осознавал ее экстраполяцию на области культуры, в частности поп-музыку, которой суждено было превратиться в такой же точно массовый, стандартизированный, оптимизированный под вкус толпы товар.

Мыслитель, ушедший в 1969 году, по понятным причинам не мог предвидеть дальнейших событий технократического развития современной культуры. Но важно понимать, что нейросети, как новая форма технологического скачка, способная не просто изменить отдельные отрасли экономики, сервиса и потребления, достаточно непротиворечиво вписываются в негативистское и основанное на отрицании мышление Адорно.

Внедрение нейросетей в популярную музыку только начинается. Данный процесс обнажает нерядовые вопросы, осмысление которых заставляет задуматься об аксиологических значениях. Языковые модели нейросетей, являющиеся детищем трансдисциплинарного диалога между специалистами различных направлений, чья исследовательская практика осуществляется в интересах и на средства крупных корпоративных анклавов, для того чтобы в дальнейшем

быть оперативно встроенной в тот или иной экономический процесс, демонстрирует все большую степень приспособленности к самым разным формам функционирования. В случае с созданием текстов мы видим, что нейросети демонстрируют пугающий уровень совершенствования когнитивных функций. Их ответы на вопросы давно вышли за рамки составления обобщенных мыслеформ, «проливающих воду» на смысловые контуры того или иного вопроса. Нейросети показывают проникновение в смысловую ткань текста. Все резче демонстрируется способность проникать в символические смысловые регистры, учитывать сложные диспозиции литературного стиля, следовать за нерядовыми значениями. Аналогичный алгоритм способен в дальнейшем проявить себя и в процессах производства популярной музыки.

Давайте задумаемся. Процесс создания поп-музыкального материала не первый десяток лет опосредуется безыскусностью. Еще в XX веке рынок поп-песни, значительно возросший совокупно с развитием электронных СМИ, характеризуется перепрофицитом производимого материала. Формирование поп-музыкального шлягера – дело далеко не такое иррациональное, каким его часто пытаются представить композиторы-песенники. Нейросети, уже сейчас демонстрирующие большие перспективы в обработке крупных массивов социологической информации, можно обучить нахождению оптимальных конфигураций стереотипных элементов, из которых складываются «ударные» и суггестивные элементы шлягера. С течением времени допустимо ожидать образование ситуации, когда бразды правления в создании шлягера будут передаваться не одухотворенному индивидууму, а обучаемой цифровой системе, способной учитывать массивы статистических данных, включающие предпочтения различных возрастных, социальных, этнических и классовых аудиторных срезов.

Кратко обращаясь к технологическому пространству создания популярной музыки, упомянем о том, что в период 1990–2022 гг. был сформирован рынок программного обеспечения, представляющий собой специализированные разработки в области секвенсоров, плагинов обработки звука и виртуальных синтезаторов. Многие из перспективных разработчиков, пребывающих на данном рынке, испытывают в настоящий момент нечто сродни фрустрации, поскольку возникает практическая необходимость продумывать дальнейшие перспективы интеграции нейросетевых алгоритмов в существующие или будущие продукты. Все это требует повторного переосмысле-

ния и «переизобретения» уже имеющихся программных продуктов. Логика рынка устроена таким образом, что если от внедрения нейросетей откажется один крупный разработчик, инициативу может перехватить другой. Поэтому не реагировать на внедрение обсуждаемой нами технологии разработчики попросту не могут.

Нейросетевые функции уверенно внедряются в область создания аранжировки. Повторимся, что за счет быстрого обучения искусственный интеллект может взять на себя значительную часть работы по созданию поп-песен и аранжировок. У нас нет никаких сомнений, что в дальнейшем, при набранном темпе развития, нейросети смогут обходить стереотипные конструкции и формировать полноценный песенный материал с нешаблонными и креативными элементами. Аналогичные аспекты происходят в области звукорежиссуры. Сегодня на рынке представлен ряд плагинов, опирающихся на искусственный интеллект. Данные инструменты способны самостоятельно в множестве вариантов по нажатию лишь одной кнопки в хост-программе сводить мультитреки. Причем делать это на уровне «среднего» по одаренности и погруженности в профессию студента, получающего образование по соответствующему профилю. А что будет завтра?

Повторимся еще раз: если нейросети в текущем моменте при выполнении подобной работы допускают ошибки, это не означает, что так будет всегда. Спустя год-другой мы однозначно получим отполированные механизмы, которые могут усложнить возможности профессиональной реализации для тысяч обученных специалистов. Приход цифрового стриминга в области трансляции музыки спровоцировал у отдельных экономистов размышления, согласно которым к цифровому файлу, содержащему музыкальный или видеоконтент, нельзя применять категории дефицита. В отличие от физически напечатанного компакт-диска или виниловой пластинки, распространение файла может быть бесконечным и включать сотни повторяющихся циклов транзакций цифровой информации. Нейросети, с поправками на их развитие через 5–10 лет вперед, если их применять к тому или иному виду творческой активности, будут способны делать нечто аналогичное. Там, где песенник, аранжировщик и продюсер потратят множество часов, нейросистема не просто ускоренно справится с работой, но и сможет выдать массу вариантов.

Возвращаясь в завершении статьи к персоне Т. Адорно, подчеркнем, что его философские опасения в отношении культурных индустрий и средств производства, тиражирующих массовые жанры,

будучи умноженными на тему нейросетей, попадают в хаотичное пространство рекурсии. Нейросети с их потенциальной избыточностью и неограниченной производительностью способны вывести на новый уровень/расширить границы высказанных мыслителем в период 1940–1960 гг. доводов. Очевидно, что в ближайшем будущем во многих странах будет происходить формирование нормативной базы, направленной на регулирование нейросетей. Если этого не сделать, их применение в дальнейшем сформирует условия для активного вытеснения человека из гуманитарных и творческих профессий.

Список литературы

1. Брехт Б. Теория Радио: 1927–1932. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 64 с.
2. Мейсон П. Посткапитализм. Путеводитель по нашему будущему. М.: Ад-Маргинем, 2015. – 415 с.
3. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М.: Музыка, 1987. – 296 с.
4. Срничек Н. Капитализм платформ. М.: Высшая школа экономики, 2021. – 128 с.
5. Шак Ф. М. Исследование о джазе У. Сарджента в исторической перспективе // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2024. – № 3(56). – С. 95–101.
6. Adorno T.W. Critical Models, Columbia University Press. 2005. – 448
7. Adorno T.W. The Culture Industry. Selected essays on mass culture. Ed. J.M. Bernstien. Routledge, 1991. – 210 p.

Лыкова Татьяна Анатольевна,
Петракова Анастасия Владимировна

Личностные особенности студентов творческих специальностей: сходства и различия

Москва, Россия

Аннотация: *Представлены результаты исследования личностных характеристик студентов различных творческих специальностей. В исследовании приняли участие 320 студентов ГИТИСа, обучающихся на актерском, балетмейстерском, продюсерском, режиссерском, театроведческом факультетах, факультете новых направлений сценического искусства. Использован личностный опросник Кеттелла 16 PF. Специфика личностных характеристик, свойственных студентам каждого направления, обсуждается в контексте их профессиональной деятельности. Показано, что для студентов-актеров наиболее характерны смелость, эмоциональная чувствительность, стремление к лидерству. Схожие результаты выявлены для студентов балетмейстерского и театроведческого факультетов. Обучающиеся на факультете новых направлений сценического искусства характеризуются выраженностью смелости, экспрессивности, эмоциональной устойчивостью. Подвыборка студентов режиссерского факультета описана как наиболее специфичная, для нее характерны эмоциональная восприимчивость, тревожность, радикализм и мечтательность. Студентам продюсерского факультета свойственны такие черты, как тревожность и радикализм. Представлены интерпретации специфика личностных характеристик, свойственных студентам каждого направления, в контексте их профессиональной деятельности.*

Ключевые слова: *психология личности, творческое высшее учебное учреждение, студенты-актеры, студенты-хореографы, студенты-режиссеры, студенты-продюсеры*

Lykova Tatyana Anatolyevna, Petrakova Anastasia Vladimirovna

PERSONAL PORTRAITS OF STUDENTS OF CREATIVE SPECIALTIES ON THE EXAMPLE OF GITIS STUDENTS

Moscow, Russia

Abstract: *The results of the study of personality characteristics of students of various creative specialties are presented. The study involved 320 students of GITIS, studying at the acting, ballet, production, directing, theater studies and new directions of stage art faculties. Kettell's personality questionnaire 16 PF was used. The specificity of personality characteristics peculiar to students of each direction is discussed in the context of their professional activity. It is shown that courage, emotional*

sensitivity, aspiration to leadership are the most characteristic for students-actors. Similar results are revealed for students of the ballet faculty and theater studies students. Students of the faculty of new directions of stage art are characterized by the expression of courage, expressiveness, emotional stability. The subsample of students of the director's faculty is described as the most specific, it is characterized by emotional receptivity, anxiety, radicalism and dreaminess. Production students are characterized by traits such as anxiety and radicalism. Interpretations of the specificity of personality characteristics characteristic of students of each direction in the context of their professional activity are presented.

Keywords: *personality psychology, creative higher educational institution, students actors, students choreographers, students directors, students producers*

В рамках настоящей работы мы продолжили линию исследований, направленных на изучение особенностей становления студентов творческих высших учебных заведений [1, 6, 8, 11, 12, 15]. Как правило, фокусом внимания таких исследований становились студенты-актеры, организация личности которых вызывала интерес как у театральных педагогов, так и у психологов-исследователей. На сегодняшний день, основываясь на данные различных отечественных и зарубежных работ, можно говорить об относительно устойчивом психологическом «профиле» драматического актера. Его ключевыми характеристиками выступают богатое воображение, стремление к новому, эмоциональная чувствительность, импульсивность, готовность к риску [1, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17].

Изучение же особенностей личностной организации студентов других направлений творческих высших учебных заведений (например, студентов-режиссеров, продюсеров и др.) на сегодняшний день систематически не проводилось.

При этом, подобный ракурс исследования способствует дифференциации особенностей личности представителей различных творческих профессий (актеров, режиссеров, вокалистов и др.), что, в свою очередь, может способствовать более эффективному построению индивидуально-ориентированного подхода в обучении, который, как правило, применяется в творческих вузах. Кроме того, в перспективе полученные данные могут быть учтены при создании творческих коллективов, в том числе с точки зрения работодателей [5].

В настоящей статье представлены первые результаты подобного исследования.

В исследовании приняли участие 320 студентов Российского института театрального искусства – ГИТИС, обучающихся на актерском

(4 курс, N=152), балетмейстерском (1 курс специалитет и магистратура N=51), продюсерском (4 курс, N=35), режиссерском (4 курс, N=30), театроведческом (2 курс, N=28) факультетах, а также на факультете новых направлений сценического искусства (3 курс, N=24). Для изучения личностных особенностей использовался опросник Кеттелла 16 PF [3, 7]. Данная методика достаточно давно используется для диагностики личностных особенностей представителей творческих профессий [1, 6, 8, 11, 15] и хорошо зарекомендовала себя в данной области.

Полученные по опроснику Кеттелла 16 PF результаты были проанализированы относительно специализации обучения: были рассчитаны средние значения по каждой шкале для обучающихся каждого факультета. Учитывая различный объем выборок студентов по представленным направлениям, при анализе и интерпретации результатов мы обратим внимание на шкалы, значения по которым выходят за границы средних значений (4–7 стенов). В таблице 1 представлены числовые результаты.

Таблица 1. Средние значения по шкалам опросника Кеттелла 16 PF для студентов различных направлений, баллы в стенах.

Факультет	*H смелость*	*I чувствительность*	*O тревожность*	*Q1 радикализм*
Актерский	*7,2*	*6,9*	*6,5*	*6,8*
Режиссерский	*6,3*	*7,3*	*7,2*	*7,3*
Балетмейстерский	*7,1*	*6,0*	*6,1*	*6,4*
Продюсерский	*6,2*	*5,8*	*7,1*	*7,3*
Новые направления сценического искусства	*7,8*	*6,5*	*6,0*	*6,5*
Театроведческий	*6,9*	*7,1*	*6,4*	*6,9*

Отметим, что по другим, не представленным в таблице шкалам, показатели для всех подвыборок находятся в пределах средних значений.

Рассмотрим полученные результаты. Наиболее выраженной личностной характеристикой будущих актеров оказалась смелость (шкала H). Высокие значения по ней указывают на выраженность таких качеств, как смелость, предприимчивость, активность, готовность к риску и сотрудничеству с незнакомыми людьми в незнако-

мых обстоятельствах, способность принимать самостоятельные, неординарные решения, склонность к авантюризму и проявлению лидерских качеств [3, 7].

Отметим, что эмоциональная чувствительность (шкала I) также весьма значима для актеров, что подтверждается в различных исследованиях [1, 6, 8, 11, 15, 16]. Как видно из таблицы 1, в нашей выборке данный показатель достаточно высок и может быть зафиксирован на уроне тенденции. Также на уровне тенденции следует выделить и показатель по шкале E (доминантность, 6,9 стенов). Он свидетельствует о таких качествах, как стремление к самостоятельности и независимости, настойчивость, упрямство, напористость, своенравие, иногда конфликтность, агрессивность, жажда восхищения [3, 7].

С точки зрения профессиональной деятельности указанные шкалы отражают отсутствие страха перед публичностью, выходом на сцену, участием в съемках в различных обстоятельствах, готовность выполнять требования режиссера. Развитая эмоциональная сфера способствует воздействию на зрителя, восприятию обратной связи от него и процессу художественного перевоплощения. Вместе с тем, склонность к лидерству способствует конкурентоспособности и активному позиционированию себя в публичном пространстве.

Отметим, что студенты театроведческого факультета по своим личностным акцентуациям оказались максимально похожи на студентов-актеров: им также свойственна эмоциональная чувствительность (шкала I) и смелость (шкала H на уровне тенденции 6,9 стенов). Вместе с тем, от актеров их отличает отсутствие стремления к лидерству (значения по шкале E – 6,5 стенов).

Выраженная социальная смелость (шкала H) характерна и для студентов балетмейстерского факультета. Интересно, что в данной подвыборке смелость оказалась единственной характеристикой, значения по которой выше средних. С нашей точки зрения, это связано со спецификой выборки студентов данного направления: несмотря на то, что в исследовании участвовали преимущественно студенты 1 курса, большинство из них имеют достаточный опыт выступлений, являются действующими артистами балета, многие совмещают выступления и педагогическую деятельность. В этом отношении предприимчивость, активность, готовность к риску и публичности (высокие значения по шкале H) оказываются весьма полезны для студентов данного направления.

Обратим внимание на акцентуации, выделенные для студентов, обучающихся на факультете новых направлений сценического искус-

ства (ННСИ). Для них, также как и для актеров и балетмейстеров, характерны высокие значения по шкале H. Вместе с тем, в данной подвыборке можно зафиксировать на уровне тенденций достаточно высокие значения по шкалам опросника Кеттелла C (эмоциональная устойчивость, 6,8 стенов) и F (экспрессивность, 6,8 стенов).

Таким образом, помимо активности и смелости (шкала H) студенты факультета ННСИ отличаются от представителей других направлений большей эмоциональной стабильностью, зрелостью, высокой работоспособностью, выраженной ориентацией на реальность (шкала C), и, вместе с тем, жизнерадостностью, эмоциональной вовлеченностью, ориентацией на эмоциональное лидерство в группах [3, 7]. Можно предположить, что подобный портрет активных, позитивных, смелых и эмоционально зрелых студентов объясняется как спецификой отбора на этапе поступления (мастера набирают студентов с определенными личностными качествами, соответствующими целям обучения), так и самой профессиональной деятельностью, которую студенты осваивают в процессе обучения. Так, факультет ННСИ продолжает традиции кафедры эстрадного искусства, в программу обучение студентов включены эстрадно-джазовый вокал, саунд-драма, джаз-танец и степ. В качестве основной задачи подготовки артистов здесь декларируется «творческое обновление отечественной эстрады, создание яркого, зрелищного и современного искусства» [2].

Анализ результатов, полученных для подвыборки студентов режиссерского факультета, показывает, что здесь наиболее выраженными характеристиками выступают эмоциональная чувствительность (шкала I), тревожность (шкала O) и радикализм (шкала Q1). Будущим театральным режиссерам свойственна выраженная эмоциональная чувствительность и восприимчивость, богатство эмоциональных переживаний, склонность к романтизму, художественное восприятие мира, развитые эстетические интересы, утонченная эмоциональность (шкала I), при этом озабоченность, ранимость, подверженность настроению, чувствительность к одобрению окружающих (шкала O), в сочетании с стремлением к свободомыслию, экспериментаторству, новым идеям, недоверием к авторитетам (шкала Q1) [3, 7]. Складывается образ эмоционально восприимчивых, беспокойных и, вместе с тем, достаточно своенравных студентов. Добавим, что респонденты режиссерского факультета единственные, у которых обнаруживается тенденция к высоким значениям по шкале M (мечтательность, 6,9 стенов). Данная шкала указывает на наличие

богатого воображения, поглощенность своими идеями, ориентированность на внутренний мир.

Можно предположить, что описанное сочетание шкал опросника Кеттелла проявляет особенности творческого процесса студентов-режиссеров. Радикализм, стремление к новому в сочетании с развитым воображением, эмоциональной восприимчивостью и тревожностью способствуют появлению оригинальных постановок. Начинающие режиссеры стремятся продемонстрировать в своих работах яркую эмоциональную струну, нерв, экспериментируя с формой постановки и авторскими интерпретациями.

Интересно, что студенты продюсерского факультета по своим акцентуациям оказались ближе всего к студентам режиссерского факультета: студентам-продюсерам также свойственны высокая тревожность (шкала O) и радикализм (шкала Q1). Интерпретируя данное сочетание шкал в контексте будущей профессии и специфики обучения можно предположить, что оно свидетельствует об ориентации студентов на освоение современных форм своей профессиональной деятельности и самостоятельный поиск в этом направлении, при этом большая мера ответственности, связанная с продюсерской деятельностью, может вызывать у студентов заметное беспокойство.

Обобщая результаты проведенного исследования, отметим, что полученные результаты достаточно убедительно подтверждают предположение о том, что студенты различных направлений обучения в творческом вузе имеют специфические личностные характеристики. С нашей точки зрения, представленный ракурс исследования требует продолжения в направлении увеличения выборки студентов различных факультетов и творческих вузов, а также использования дополнительных диагностических методик.

Список литературы

1. Гройсман А.Л. Основы психологии художественного творчества. – М.: КогитоЦентр, 2003. – 187 с.
2. История факультета новых направлений сценического искусства [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://gitis.net/education/faculties/novykh-stsenicheskikh-iskusstv/history/ (дата обращения 01.03.2025).
3. Капустина А.Н. Многофакторная личностная методика Р. Кеттелла. – СПб.: Речь, 2006. – 104 с.
4. Лыкова Т.А., Петракова А.В. Взаимосвязь личностных характеристик и копинг-стратегий у актеров // Национальный психологический журнал. – 2023. – № 3. – С. 87–97.
5. Петракова А.В., Лыкова Т.А., Савинский С.Д. Применение социометрического подхода для изучения отношений в киносъемочной команде: описание кейса // Вестник ВГИК. – 2024. – №16(4(62)). – С. 140-157.

6. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей. – СПб.: Речь, 2005. – 192 с.
7. Рукавишников А.А., Соколова М.В. Факторный личностный опросник Кеттелла: диагностика личностных черт детей, подростков и взрослых, методическое руководство. – СПб.: ИМАТОН, 2019. – 91 с.
8. Собкин В.С. Опыт исследования личностных характеристик студента-актера // Психолого-педагогические аспекты обучения студентов 122 творческих вузов : Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. А.Л. Гройсман. – М.: ГИТИС, 1984. – С. 22–37.
9. Собкин В.С., Лыкова Т.А. Личностные особенности при профессиональном отборе студентов-актеров: гендерный аспект // Национальный психологический журнал. – 2014. – Т. 3. – № 15. – С. 74–83.
10. Собкин В.С., Лыкова Т.А. К вопросу о психологических особенностях развития личности актера: опыт типологического анализа // Консультативная психология и психотерапия. – 2019. – Т. 27. – № 2. – С. 129–146.
11. Собкин, В.С. Лыкова, Т.А. «К вопросу о психологии творчества актера» Л.С. Выготского: о соотношении своеобразия личностных характеристик и профессиональной деятельности // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – 2024. – №47(4). – С. 194–222.
12. Собкин В.С., Лыкова Т.А., Петракова А.В. Студенты-актеры разных поколений: инвариантность и изменчивость личностных характеристик // Культурно-историческая психология. – 2023. – Т. 19. – № 4. – С. 90–99.
13. Собкин В.С., Лыкова Т.А., Сиян М.В. Обучение актеров: компетенции или способности // Культурно-историческая психология. – 2022. – Т. 18. – № 4. – С. 90–101.
14. Собкин В.С., Лыкова Т.А., Собкина А.В. Диагностика структурных особенностей личностных изменений у студентов театрального колледжа на разных этапах обучения // Консультативная психология и психотерапия. – 2018. – Т. 26. – № 4. – С. 83–100.
15. Собкин В.С., Лыкова Т.А., Собкина А.В. Психология актера: начало профессионального пути. – М.: ФГБНУ «ИУО РАО», 2021. 176 с.
16. Nettle D. Psychological profiles of professional actors // Personality and Individual Differences. – 2006. – Vol. 40. – No. 2. – P. 375–383.
17. Robb A.E., Due C., Venning A. Exploring Psychological wellbeing in a Sample of Australian Actors // Australian Psychologist. – 2018. – Vol. 53. – No. 1. – P. 77–86.

Власова Наталья Владимировна

Музыкальная терапия в системе абилитации людей с ментальными нарушениями

Тамбов, Россия

Аннотация: *Цели настоящего исследования связаны с необходимостью формирования актуального взгляда на практические формы музыкальной терапии. Тематический центр статьи основывается на предметном описании опытной работы в области музыкальной терапии, проведенной автором на базе психоневрологического интерната. Специфика осуществленных исследований получила весомое раскрытие путем актуализации сразу нескольких смысловых направлений. Среди таковых взаимодействие с пациентами различной степени дефицитарности с последовательным их погружением в опыт музыкального исполнительства, осуществленный методами абилитации и педагогики. Основное внимание в практике развития музыкальных навыков пациентов связывается последовательным приобщением последних к ритмическим формам аккомпанемента с последующим переключением на взаимодействие с широким диапазоном перкуссионных инструментов. В статье подчеркивается высокая адаптивность пациентов, обладающих различными уровнями мышления и вовлеченности в решение творческих задач, к взаимодействию с перкуссионными инструментами (бонги, маракасы, бонго). В процессе проведения терапии одна из созданных групп, обладавших наибольшими исполнительскими компетенциями, оказалась ориентирована в плоскость профессионального исполнительства, что в дальнейшем открыло возможности для результативного участия в специализированных конкурсах.*

Ключевые слова: *музыкальная терапия, музыкальная педагогика, психоневрологический интернат, музыкальные навыки, перкуссия, народная музыка*

Vlasova Natalia Vladimirovna

MUSIC THERAPY IN THE SYSTEM OF HABILITATION OF PEOPLE WITH MENTAL DISORDERS

Tambov, Russia

Abstract: *The objectives of this study are related to the need to form an up-to-date view of the practical forms of music therapy. The thematic center of the article is based on a substantive description of the experimental work in the field of music therapy conducted by the author on the basis of a neuropsychiatric boarding school. The specifics of the research carried out have received significant disclosure by updating several semantic directions at once. Among these are interaction with patients of varying degrees of deficiency with their consistent immersion in the experience of musical performance, carried out by methods of habilitation and pedagogy. The main focus in the practice of developing patients' musical skills is associated with*

the consistent introduction of the latter to rhythmic forms of accompaniment, followed by switching to interaction with a wide range of percussion instruments. The article emphasizes the high adaptability of patients with different levels of thinking and involvement in solving creative tasks to interact with percussion instruments (bongs, maracas, bongos). In the course of therapy, one of the created groups with the greatest performing competencies turned out to be oriented towards professional performance, which later opened up opportunities for effective participation in specialized competitions.

Keywords: *music therapy, music pedagogy, psychoneurological boarding school, musical skills, percussion, folk music*

Музыкальная терапия представляет собой одно из интенсивно развивающихся направлений абилитации, коррекционной педагогики и педагогической мысли[1]. Методологически направление имеет междисциплинарную направленность, объединяя структурные компоненты музыкального мастерства, педагогические практики, взаимодействие в области психологической коррекции, абилитацию[2]. Несмотря на то, что общий каркас дисциплинарных направлений музыкальной терапии сложился достаточно давно, следует указать на существующие эффективные направления ее дальнейшего объединения с другими практическими формами абилитации. На первый план в этой связи выдвигаются области музыкальной терапии, интегративно объединяющиеся с опытом абилитации индивидов с ОВЗ. Оценивая базисные перспективы развития музыкальной терапии, можно уверено утверждать осуществление перехода от теоретической и рефлексивно-проспективной модели ее развития к практико-эмпирическим моделям. Отметим, что академический интерес к феномену все чаще прослеживается не только в педагогическом и психологическом, но и в искусствоведческом направлении [2, 3].

Как справедливо констатируется в работах исследователей, изучающих педагогическую динамику МТ, «Теоретически способность исцелять музыкотерапией звучит великолепно, однако для медицинского сообщества первостепенным показателем являются клинические доказательства» [5, с. 444].

Обоснованность высказанных авторами наблюдений обуславливается тем, что МТ долгое время развивалась вне устойчивого методологического и дисциплинарного фундамента. Рассматривая срез современных публикаций, посвященных областям МТ, стоит

[1] Далее везде будет приводиться сокращение: музыкальная терапия – МТ.

[2] В некоторых междисциплинарных моделях к приведенным областям добавляются передовые исследования из области терапевтического восприятия звука, связанные с психоакустикой.

отметить, что авторы все чаще обращаются к доказательствам, связанным с явными свидетельствами влияния музыки на основные переменные психического здоровья. Одним из достаточно влиятельных направлений, получивших очевидно выраженное развитие в зарубежной практике, следует назвать многоуровневые системы музыкальной терапии, важную роль в которых начинают играть академические достижения биологических исследований музыкальности. Использование категорий биологии подразумевает применение исследовательских ресурсов и методологий, связанных с генетической локализацией аспектов музыкальности. Среди наиболее весомых достижений в данной области выделяются методы геномной ассоциации[1] (GWA), узкие направления которых в настоящее время уже применяются к исследованиям ритма [9]. Многие из проблемных комплексов восприятия музыки, удостоившихся глобального исследовательского внимания еще во времена А. Р Лурии, в первую очередь такие, как амузия, тональная глухота, дефицитарность в восприятии ритма, в XXI в. получают структурно усовершенствованные прочтения. Немаловажным следует назвать и то, что педагоги и психиатры, вовлеченные в процессы музыкальной терапии, все более активно реагируют на эффективность и качество исследовательских подходов, используемых их коллегами. Представители названных исследовательских направлений формулируют критические высказывания, указывающие на компромиссность исследовательских практик, сложившихся в исследованиях МТ на ранних этапах развития направления (1950–1990 гг.). Содержательность и оправданность подобного рода критики представляется достаточно обоснованной. Дело в том, что во второй половине XX столетия к области МТ стали применяться всевозможные психоаналитические, психотерапевтические и даже трансперсональные модели, что привело к выраженной «полифоничности» и эклектичности исследований[2]. При-

[1] Метод геномной ассоциации (англ. GWA) ориентирован на исследование набора генетических вариантов у представителей различных этнических групп. Основные дисциплинарные направления этих исследований связаны с выявлением глубинных механизмов патогенеза соматических заболеваний, но на современном этапе развития геномная ассоциация применяется для изучения более специфических направлений, например, исследований чувства ритма у различных гаплогрупп.

[2] Достаточно часто разноплановость специализированных подходов к МТ ограничивалась лишь профессиональными фиксациями самих исследователей, простираясь от областей клинической психологии, психотерапии до трансперсональных направлений. На практике это показывает, что каждый из исследователей подходил к теме согласно своду личных интересов, не согласовывая или просто игнорируя существующую базу знаний.

мером здесь могут выступать работы таких авторов, как С. Хансер, основным вектором которых выступает рассмотрение музыкальной терапии сквозь призму медитаций, трансовых состояний сознания, трансперсональной психологии и восточных моделей медицины. [8]. Дополнительным препятствием, возникающим на пути развития МТ, о котором в последнее время все чаще говорят остепененные специалисты, выступает отсутствие критериев плацебо-контролируемых исследовательских практик. Д. Боулинг, указывающий на общепризнанную эффективность двойных плацебо-контролируемых исследований, отмечает, что структурно данный метод развивался в первую очередь как звено, ориентированное на доказательный стандарт в области лекарственной терапии, в то время как его использование для проверки поведенческих исследований, таких как музыкальная терапия или психотерапия, проблематизируется. Согласно точке зрения данного автора, трудности проведения плацебо-контролируемых исследований обуславливаются сложностью сокрытия от пациентов исходных предпосылок в экспериментах [6. p.10]. Как отмечается К. Гайст и Д. Хичкоком [7], несмотря на проводимую исследователями проводниками методов МТ работу многое необходимо будет сделать для усиления координации, совершенствования методологических принципов для того чтобы добиться надежных исследований и выраженных подтверждений музыкальной терапии [7, p. 294].

Несмотря на существующие, а главное – активно обсуждаемые сообществом сложности, современная музыкальная терапия продолжает развиваться в сторону все большей конкретизации и совершенствования методологических практик. Одно из значимых направлений МТ связано с включением методик в систему реабилитации и абилитации пациентов, имеющих нарушения функций опорно-двигательного аппарата (НОДА). Отметим, что механизмы абилитации в последнее время все более активно образом входят в систему педагогического знания. Отечественными исследователями отмечается существование междисциплинарных связей в формировании педагогических механизмов абилитации [1, с. 186]. Как отмечают А.В. Торопова, Д.А. Семенова: «Несомненна актуальность разработки путей использования музыки и как обучающего, а возможно, и как реабилитационного средства на уроках музыки и в широком социальном контексте принимаемых мер сопровождения развития детей с ОВЗ в гуманистическом обществе» [4, с. 55].

В период с 2021 по 2022 г. автор настоящей статьи был вовлечен в системную работу, осуществлявшуюся на базе психоневрологиче-

ского интерната (ПНИ). В силу специфики находящихся в стационарных условиях ПНИ лиц, открываются уникальные возможности для проведения экспериментальных сессий, в которых терапевт может применять различные конфигурации МТ. В процессе обращения с индивидами, требующими особых форм взаимодействия, были осуществлены разнообразные мероприятия в области систематизации и экспериментального внедрения музыкально-терапевтических моделей. Хорошие показатели результативности достигнуты благодаря наличию у автора развитых компетенций, связанных с продолжительной работой в качестве солиста оркестра русских народных инструментов и образования в области психологии[1]. Опыт, полученный в рамках осуществления психологического консультирования и психотерапии, позволил продуктивным образом совместить оба направления: выйти на практическое применение методов МТ и всестороннее апробировать ряд перспективных моделей МТ в учреждениях здравохранения.

Целесообразно будет отметить, что основной целевой аудиторией ПНИ выступают в первую очередь индивиды, достигшие календарного совершеннолетия. В системе терминологических значений социальной помощи они относятся к категории получателей социальных услуг (ПСУ). Структурно ПНИ, в котором автором проводилась работа в области МТ, относился к заведениям с весьма значительной численностью постоянно размещенного контингента. Общий объем пациентов, проживающих на момент осуществления активных форм экспериментальных практик, составлял 720 человек. В зоне непосредственной ответственности автора находилось отделение, контингент которого ограничивался 270 лицами. В круг задач, поставленных на этапе проведения эксперимента, входило осуществление слаженной педагогической и реабилитационной работы, основанной на внедрении авторских музыкально-терапевтических моделей. Формируя типологическое разделение психических особенностей индивидов с классификационных позиций МКБ-10, отметим присутствие носителей таких диагностических категорий, как: 1. Умственная отсталость, 2. ДЦП, 3. Синдром дауна, 4. Олигофрения, 5. НОДА, 6. Шизофрения, 7. РАС (расстройство аутического спектра. Вовлекаясь в педагогическо-терапевтическую работу с пациентами, автор старался уйти от бессистемности и некоторой спорадичности – явлений,

[1] В процессе многочисленных концертных выступлений был получен основательный музыкальный опыт, изучены закономерности музыкальной психологии и исполнительства.

которые, к сожалению, сопутствуют сеансам, наблюдаемым в деятельности отдельных организаций, стремящихся внедрить принципы МТ в собственный реабилитационный процесс.

Во время проведения эксперимента испытуемые были разделены на три группы, сформированные согласно тяжести и формы протекающего заболевания. Использовался протокол МКБ-10.

1. Люди с тяжелой умственной отсталостью, экспериментальная группа (Э1) и контрольная группа (К1).

2. Люди с умеренной умственной отсталостью, экспериментальная группа (Э2), контрольная группа (К2).

3. Люди с ДЦП и нарушениями опорно-двигательного аппарата, экспериментальная группа (Э3), контрольная группа (К3).

На ранних этапах терапии внимание уделялось стандартной подготовке, основанной на изучении медицинских данных пациентов. В нее входило изучение заключений медико-педагогических комиссий. В качестве общих тестов применялись: «Последовательность событий» (Л.А. Бернштейн), «Четвертый лишний» (Н.Л. Белопольская), цветовой тест Люшера и тест зрительной памяти Векслера. После применения обозначенных видов аналитического взаимодействия с пациентом к процессу подключалось музыкальное тестирование, основным смысловым звеном которого выступали проверка чувства ритма и интонирования. Структурно предварительные тестирования музыкальных навыков основывались на вокализации и определении на клавиатуре звуковысотностности, а также распознавании сыгранных нот.

В процессе работы с индивидами разной степени самостоятельности, адаптивности и когнитивной дефицитарности стала очевидна необходимость придерживаться этапности. Наши действия последовательным образом переходили от одной стадии к другой, обнаруживая на каждой из них свои закономерности. Особое внимание в педагогическом взаимодействий уделялось ритмической составляющей, выступавшей опорой и самоцелью на протяжении целой серии вводных занятий. Как справедливо отмечалось в групповом исследовании музыкальной терапии 2019 г., чувство ритма как явление, имманентно связанное с природной звуковой средой (тикание часов, шаги, хлопки, биение сердца и т.д.) прямом образом порождается естественной средой человеческого обитания [5]. Общая структурная простота данной мысли способна к эффективному раскрытию, поскольку на уровне построения коммуникации с пациентом музыкальный терапевт может согласовано использовать ссылки на

все биологические и органические формы порождения звуков в качестве метафоры, на основании которой будут проясняться доступные сознанию обучающегося вопросы.

Осуществляя начальные этапы педагогической работы с контрольными группами ПНИ, мы использовали примеры, в которых перкуссивным образом озвучивали ровный ритм. Этот процесс сочетался со счетом – раз, два. В силу сравнительной простоты задание с легкостью давалось испытуемым с самыми разными диагностическими показателями. Затруднения возникали в группе Э2 и Э3 именно со своевременным произношением счета, либо артикуляцией. Этот процесс был взаимосвязан с физиологическими, речевыми и ментальными нарушениями согласно диагнозу. Первое упражнение длилось не более 3–5 минут, так как пациенты испытывали сложности с удержанием внимания и познавательных функций в течение длительного времени.

Затем осуществлялось обязательное «переключение», достигаемое средствами прослушивания фрагментов другого музыкального материала длительностью 1–2 минуты. Действия дополнялись рассуждениями о том, какой была прозвучавшая музыка – быстрой, медленной (учим новые слова, привыкаем к новому темпу), веселой или навевающей грусть (актуализируется связанный с настроением эмоциональный компонент). Впоследствии в дело включался ассоциативный ряд. Необходимо было уточнить, на что похожа прозвучавшая музыка. Каждому из пациентов сообразно его уровню предлагалось обратиться к ассоциативному мышлению, результатом чего становился осознанный выбор иллюстрации, соответствующей эмоциональным критериям пережитого опыта[1].

Аналитическому осмыслению со стороны терапевта подлежала и выбираемая испытуемыми цветовая гамма, реакция на предметы. Индивидуально с каждым мы называли предмет, который изображен на предъявляемом иллюстративном материале. Данная процедура содействовала развитию речевых и артикуляционных навыков, памяти и внимания. Затем слово воспроизводилось ритмически, по слогам. Отслеживается степень ритмичности ударов и артикуляция.

Возвращаясь к предложенному разделению на группы, необходимо будет дополнить дифференцированное его применение согласно

[1] Поскольку речевые навыки имеют достаточное развитие далеко не у всех, терапевт давал разнообразные изображения, иллюстративный ряд на котором изображены пейзажи, радуга, природа, времена года, животные, предметы знакомого им интерьера.

но доступным навыкам и возможностям пациентов. Отдельных индивидов из групп Э2 и Э3 удалось вывести на более высокий уровень интеграционного включения в МТ. Он касался существования у некоторых постоянно проживающих в ПНИ лиц музыкальных навыков, полученных в различные жизненные периоды, предшествовавшие эксперименту. В дальнейшем при более целенаправленной работе с ними автор добился результативности, существенно выходящей за рамки стандартных реабилитационных целей МТ.

Возвращаясь к формам работы с менее развитыми в музыкальном отношении пациентами, отметим жанрово-стилевое значение применяемой на сеансах МТ музыки. Следует указать на существование оптимальных, равно как и противоположных им – неподходящих форм музыкального материала. Практика показала, что наиболее органичными для терапевтической работы видами музыки выступают образцы этнического и фольклорного материала. Он может быть представлен в любых видовых разновидностях, включая инструментальные (ориентированные на камерные составы) и оркестровые формы исполнения. Вторым типом материала, вызывающим заметное узнавание и положительную эмоциональную реакцию у испытуемых, выступают песни, включенные в ленты отечественной мультипликации. Особое значение здесь имеют широко известные большинству анимационные картины позднесоветского периода, музыкальное сопровождение которых устойчиво опознается самыми разными поколениями. Ознакомление с подобным материалом способствовало эмоциональному включению в процессы МТ и достижению четко локализованной ритмичности при ритмическом сопровождении проигрываемых мелодий.

Следующий этап педагогическо-абилитационной работы основывался на обращении к шумовым инструментам. С точки зрения специфических реакций данная категория выразительных средств, куда входят трещетки, бубны, маракасы и треугольник, является наиболее устойчиво воспринимаемой и вызывающей неподдельный интерес у проходящих терапию лиц. В этом процессе мы иллюстрируем на конкретных примерах то, как он звучит по слогам. Можно дополнять сопровождение каждого слога ритмическими хлопками по коленям, усиливая данное действие путем вербализации слоговых последовательностей. Функциональные примеры: тре-щет-ка (раз-два-три), лож-ки (раз-два), бу-бен (раз-два). Приведенное упражнение формирует навыки четкого произношения и развитой речевой артикуляции. Благодаря ему быстрее запоминаются новые слова,

пациенты четче слышат и запоминают ритм. Начинают контролировать самостоятельно ровность ритма и метр.

Продолжая развивать предложенную модель, мы выдаем каждому участнику группы инструменты. Более тесное знакомство с инструментом обязательным образом должно предваряться подробной демонстрацией его возможностей и технических приемов проводящим терапию специалистом. Проводя ознакомление с инструментами, мы в деталях показывали, как нужно держать инструмент (элементарные навыки постановки). Следующей ступенью следовала демонстрация практических аспектов того, как извлекать ровный тон. Добившись успешности предлагаемых действий, терапевт вместе с пациентом начинали вместе считать вслух на слог «раз-два» и, согласно сильной доле (слогу), ударяли в инструменты. Эффективность приведенного действия подчеркивается тем, что оно выполняется с каждым из обучающихся по одному, а затем закрепляется повтором всей группой. Развитие данного метода предполагает использование приведенной выше схемы с исполнением материала под знакомую пациентам музыку. При работе с группой подобная схема может быть адресована отдельным пациентам, с последующим добавлением к процессу новых участников группы. Это дает возможность испытуемым включать внимание координацию и взаимодействия с педагогом, а также друг с другом. Положительно влияет на удержание внимания и концентрацию на материале.

Выработав у пациентов навыки устойчивой ритмической пульсации и подняв степень их заинтересованности предлагаемыми творческими сценариями МТ, далее мы формулируем немного обновленную систему регламентации правил. Для ее достижения объясняем, по какой команде они должны останавливать процесс исполнения. Терапевт подает опорный сигнал, которым может быть определенное слово, жест или сигнальный знак. Их демонстрация будет тождественна сигналу к возобновлению музицирования. Благодаря хорошему пониманию общего сценария сеанса наблюдался активный рост положительных тенденций в динамике когнитивных и волевых функции. Обучающие показывали сниженный уровень эмоциональной зажатости, на смену которой приходила заинтересованность и познавательная активность. Смена шумовых инструментов на занятиях направлена на разную координацию рук и задействование различных элементов мышечных групп. Отработка дифференциации звука высотности и тембров дает возможность развития простых навыков слухового анализа, а также зрительной слуховой и мышечной

памяти. В конце первого этапа полученные результаты позволили отметить уменьшение степени рецидивов. Системно прослеживалась более эффективное включение в работу мышц рук, развитие моторики более продолжительное удержание внимания и контроля собственных действий рост коммуникативных навыков и эмоциональной стабильности.

Структурная составляющая третьего этапа включала себя формирование ансамблевой игры, интеграцию представителей ПНИ в ансамбль шумовых музыкальных инструментов с добавлением перкуссии. Четвертый этап основывался на более детальном приобщении к перкуссии. Отрабатывая с пациентами различные аспекты перкуссионной активности, мы обнаружили эффективные различия, связанные с бонгами и барабанами. Обозначенная группа перкуссионных инструментов образует отдельное звено, требующее осмысления в качестве важной ступени музыкальной терапевтической абилитации. Дело в том, что все перкуссионные инструменты имеют разный звуковысотный ряд, размер и форму. Важно учитывать, что во время игры на бонгах, в отличие от барабанной установки, используются только руки. Искусство владения бонгами предполагает наличие устойчивой к координации двух рук в одной или разной плоскостях и отслеживание равномерности звукоизвлечения. В данной группе инструментов, как правило, используется более сложные и комбинированные ритмы. Успешность исполнительской практики зависима от свойств памяти, координации, внимания, слухового анализа, крупной и мелкой моторики, так как при игре на бонгах используются кисть руки ладонь, запястья и пальцы. Для достижения динамического оттенка forte требуется игра весом руки с задействованием предплечья, локтя и плеча. Ускорение темпа исполнения (от равномерных ударов Largo, до мелкого тремоло или темпа vivo, presto) требует максимальной координации и самостоятельного мышления.

В процессе активной педагогической работы на базе ПНИ автор настоящей статьи использовал достаточно большой пласт методик, получивших в процессе терапевтической деятельности весьма разносторонние сценарии применения. Эффективность полученных результатов позволяет утверждать, что «мишени» музыкальной терапии, включающие в себя работу с разнообразной симптоматикой, среди которой, разнообразные спазмирования, дискординация, аритмичность, работа с эмоциональным состоянием были успешным образом проработаны. Изложенные в материале настоящей статьи эмпирические модели позволяют убедиться в результативности

конкретных практик МТ. Немаловажным компонентом в данном вопросе выступает профессиональная музыкальная и педагогическая компетентность проводящего занятия терапевта. В процессе терапевтической деятельности автором проводилась работа, связанная с профессиональным распределением контингента, участвовавшего в сеансах практической МТ. Из проживающих в ПНИ лиц, уверенно владеющих музыкальными навыками, была создана отдельная контрольная группа, с которой проводились усиленные репетиции. Уверенный уровень включенных в ансамбль исполнителей, в дальнейшем создал возможности для конкурсных прослушиваний. Коллектив добился результативности, получив звание лауреата второй степени на профессиональном конкурсе исполнителей.

Список литературы

1. Аксенова Л.И. Абилитационная педагогика: системный подход в методологии научного исследования // Специальная педагогика и специальная психология: современные методологические подходы : Коллективная монография / Под ред. Богдановой Т.Г., Назаровой Н.М.. – Москва : ЛОГОМАГ, 2013. – 336 с.
2. Мичков П. А. Инклюзивное образовательное пространство в процессе обучения музыке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 2. – С. 21–26.
3. Тарасевич Е. Е. Музыкотерапия: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. – С. 37–46.
4. Торопова А.В., Семенова Д.А. Использование ИКТ на уроках музыки при работе с детьми с заболеваниями опорно-двигательного аппарата // Образовательный вестник «Сознание». 2017. №1. – С. 55–59.
5. Хубиева Л.Н., Бостанова Л.Ш., Медуева Р.В., Аджиев Д.В. Психологические особенности лечебного действия музыкотерапии на человека // Ученые записки университета им. П.Ф. Лесгафта. 2019. № 12 (178). – С. 441-445.
6. Bowling D.L. Biological principles for music and mental health // Translational Psychiatry. 13, (374). 2023.
7. Geist K. Hitchock J. H. Single Case Design Studies in Music Therapy: Resurrecting Experimental Evidence in Small Group and Individual Music Therapy Clinical Settings Journal of Music Therapy, 51(4), 2014. – P. 293–309
8. Hanser S. Integrative Health through Music Therapy. Accompanying the Journey from Illness to Wellness, Palgrave Macmillan, 2016. – 285 p.
9. Niarchou M. Gustavson D. E. Sathirapongsasuti J. Genome-wide association study of musical beat synchronization demonstrates high polygenicity // June 2022. Nature Human Behaviour 6, (9): – P.1–18/

Горбачева Диана Александровна,
Грюкова Олеся Константиновна

Связь поколений в концепции музыкально-образовательного выставочного проекта «Звуки времени»

Краснодар, Россия

Аннотация. *В статье рассмотрена основная концепция музыкально-образовательного выставочного проекта «Звуки времени», связанная с интерпретацией культуры и искусства разными поколениями людей, их единства. Определено содержание выставочного проекта, рассмотрено понятие концепции, обозначена роль связи поколений в концепции мероприятия.*

Ключевые слова: *концепция, выставочный проект, музыкальное искусство, организация культурно-просветительского мероприятия, образовательное интерактивное выставочное пространство.*

Gorbacheva Diana Alexandrovna, Gryukova Olesya Konstantinovna

CONNECTION OF GENERATIONS IN THE CONCEPT OF THE MUSICAL AND EDUCATIONAL EXHIBITION PROJECT "SOUNDS OF TIME"

Krasnodar, Russia

Abstract. *The article examines the main concept of the musical and educational exhibition project "Sounds of Time", associated with the interpretation of culture and art by different generations of people, their unity. The content of the exhibition project is defined, the concept of the concept is considered, the role of the connection of generations in the concept of the event is designated.*

Key words: *concept, exhibition project, musical art, organization of a cultural and educational event, educational interactive exhibition space.*

В современной России особое значение имеет процесс передачи культурного опыта, традиций и достоверных исторических данных молодому поколению. Одним из главных инструментов этого процесса является организация современных и актуальных культурно-досуговых и образовательно-просветительских выставочных мероприятий [3, 4]. В данном контексте необходимо рассмотреть понятие концепции мероприятия.

Под термином «концепция» понимается идея мероприятия или определенного события, а также способ, благодаря которому они

могут реализоваться. Стоит отметить, что любая концепция своей основной задачей предполагает донести до зрителя/участника суть мероприятия и обеспечить понимание главной идеи [2, с.43].

Концепция выставки является первым этапом подготовки мероприятия. Это информационный посыл, который должен быть как в организационной, послевыставочной деятельности, так и в дизайне экспозиционных стендов, и в поведении персонала [1,5].

В концепции выставочного проекта «Звуки времени» связь поколений и образовательно-просветительский аспект определяется как основной мотив на протяжении всего мероприятия. При этом акцент на сплочении поколений является дуальным: это не только наставление для молодежи, но и напоминание для старшего поколения.

По тематике и содержанию: это событийная выставка, представляющая коллекцию редких и ценных виниловых записей из произведений разных музыкальных жанров, направлений и стилей, начиная от классики и джаза до рока и поп-музыки.

Миссия выставки связана с представлением и продвижением музыкального наследия, показывающими историю развития звукозаписи на виниле и ее важность для культуры и искусства.

Также концепция мероприятия строится на идее преодоления границ между разными поколениями и установлением культурного диалога посредством музыки. Это связано с тем, что музыкальные произведения способны отражать дух разных временных эпох, а также передавать и прививать культурные ценности. В этом контексте необходимо сказать об обмене культурного кода между поколениями. Выставочный проект «Звуки времени» демонстрирует передачу культурного кода, позволяя молодому поколению лучше понять прошлое, а старшему – взглянуть на настоящее с новой точки зрения.

Связь поколений отражается в концепции выставки благодаря хронологическому принципу. Так, экспозиции выставки простроены в хронологическом порядке, представляя эволюцию музыкальных жанров и стилей от прошлого к настоящему. Это позволяет посетителям проследить развитие музыкальной культуры, а соответственно увидеть преемственность поколений.

С целью укрепления связей между поколениями, необходимо использовать в выставочном проекте образовательные интерактивные формы взаимодействия между людьми разных возрастов. У выставки могут быть разные цели, но основная задача любого организатора выставочного мероприятия – привлечь как можно больше участников и посетителей на выставку и обеспечить максимум по-

лезных человеческих контактов. Решение этой общей задачи чаще всего преследует конкретные цели.

Организаторы некоммерческих выставок, как правило, решают четыре основные задачи:

- информирование специалистов и общественности;
- просвещение подрастающего поколения;
- популяризация и пропаганда новаций для внедрения;
- освоение или расширение производства.

Эти задачи конкретизируются в каждом отдельном случае в зависимости от статуса выставки [6, с. 61].

Для выявления роли связи поколений в концепции мероприятия необходимо обратиться к содержанию выставочного проекта (таблица 1).

В ходе выставки предполагается создание двух локаций:

Первая локация: выставочный зал, где в качестве экспонатов – виниловые пластинки, а также проигрыватели разных поколений. Сложность организации данной локации в том, что экспозицию выставки планируется составлять из редких альбомов, в связи с чем важно провести переговоры с крупными коллекционерами виниловых пластинок и проигрывателей в России, а также с магазинами, которые занимаются продажей винила.

Вторая локация: зал для обсуждений и аукционов, где каждый желающий сможет не только купить или продать виниловые пластинки, но также насладиться музыкой и поговорить с единомышленниками, посетить мастер-классы, посвященные музыкальным стилям и творчеству авторов, а также лекцию об истории винила и влиятельных музыкальных жанрах; мастер-класс по уходу за виниловыми пластинками; демонстрацию редких и ценных виниловых пластинок; поучаствовать в лотерее с тематическими призами.

Исходя из принципов концептуального проектирования, которое представляющего собой начальную стадию жизненного цикла проекта, на которой зарождаются основные идеи и решения по реализации проекта [1], содержание выставочного проекта «Звуки времени» определяется из его социального заказа – обеспечения связи между поколениями.

Анализируя целевую аудиторию и описание экспозиции, можно прийти к выводу, что связь поколений играет роль катализатора в процессе планирования и организации выставки, так как является основой при проектировании содержательной части.

Таблица 1. Краткое содержание выставочного проекта

Актуальность выставки	*Данная выставка виниловых пластинок предоставляет возможность показать уникальные и редкие записи, а также организовать обмен опытом и знаниями в этой области. Мероприятие также способствует привлечению внимания молодых меломанов, которые только начинают входить в «мир винила» и могут узнать больше о его ценности и уникальности. В целом, выставки виниловых пластинок остаются актуальными и важными как для молодого поколения, так и для людей, желающих погрузиться в воспоминания о той эпохе.*
Целевая аудитория выставки	*Молодежь, студенты, люди среднего и старшего возраста, любители музыки; музыканты и коллекционеры; специалисты в области звукозаписи; интересующиеся музыкой.*
Логотип выставки	
Рекламный девиз выставки	*«Мелодии времени» – это не просто выставка, это ода аналоговой культуре и возможность прикоснуться к истории музыки, ощутить тепло и глубину винилового звучания.*
Описание экспозиции	*В качестве экспозиций выставки будут представлены виниловые пластинки различных жанров музыки и проигрыватели разных эпох, с подробным описанием музыкальных жанров и стилей, творческих путей исполнителей. Среди них предполагаются следующие культовые альбомы: Nirvana – Nevermind (1991); Bob Dylan – Highway 61 Revisited (1965) ; Rolling Stones – Exile on Main St (1972); The Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967); Алла Пугачева – Как тревожен этот путь (1982);Владимир Высоцкий – Баллады и песни (1978); Adele – 25 (2015); Кино – Черный альбом (1991) и др..*

В современном мире музыкальные форматы постоянно меняются, но виниловые пластинки не только остаются популярными среди коллекционеров и ценителей, но и привлекают внимание молодежной аудитории. Выставочный проект подобного формата представ-

ляет собой уникальную возможность для любителей музыки и коллекционеров насладиться красотой и звуком винила, а молодежи в интерактивном формате, (через раритетные носители), познакомиться с разнообразными жанрами и стилями музыки, приобщиться к качественной музыке, проверенной временем.

Список литературы

1. Барсукова, Н.И. Современные тенденции музейного ребрендинга / Н.И. Барсукова. – Текст: непосредственный // Сб. ст. III Межд. научно-практ. конф. Мельбурн: Научный взгляд. – 2021. – №. 1. – С.160-165.
2. Воронцова, Ю.В., Гарбуз, Д.С. Методика оценки социальной эффективности выставочной деятельности / Ю.В. Воронцова, Д.С. Гарбуз. – Текст: непосредственный // Вестник университета. – 2023. – № 7. – С.207-213.
3. Горбачева Д.А., Бережная Е.П. Инклюзивная тактильная выставка как способ адаптации музейного пространства для людей с полной или частичной потерей зрения // материалы VII международной научной конференции «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация». . – М.; МПХИ, –2023. – С. 553-556.
4. Заргарьян Д.А., Горбачева Д.А. Особенности разработки выставочного мероприятия для сельского дома культуры на материалах Астраханской области // материалы VII международной научной конференции «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация». – М.: МХПИ, –2023. – С. 575-578.
5. Колбаева, В. Е. Выставочная деятельность как инструмент сохранения исторической памяти // материалы международной научной конференции, посвященной 350-летию со дня рождения Петра Великого «Переломные моменты истории: люди, события, исследования». – Санкт-Петербург, 2022. – С. 844.
6. Петелин, В. Г. Основы менеджмента выставочной деятельности / В.Г. Петелин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА. – 2022. – 447 с.

Молитвина Кристина Игоревна

Рецепция древнескандинавской культуры в современном искусстве

Москва, Россия

Аннотация. *За последние десять лет скандинавская культура обрела большую популярность в разных сферах культуры, в том числе и искусстве, причем как на Западе, так и в России. Однако еще во второй половине XX в. подобная тенденция уже наблюдалась. Целью данной статьи является выявление новых подходов к воспроизведению аутентичной культуры в искусстве XXI в.*

Ключевые слова: *Скандинавская культура, современное искусство, рецепция, неофолк, нью-эйдж, Викинги, Скандинавская мифология.*

Molitvina Kristina Igorevna

RECEPTION OF OLD NORSE CULTURE IN MODERN ART

Moscow, Russia

Abstract. *Over the last ten years, Scandinavian culture has gained great popularity in various cultural spheres, including art, both in the West and in Russia. However, back in the second half of the XX century such a trend was already observed. The purpose of this article is to identify new approaches to the reproduction of authentic culture in the art of the XXI century.*

Keywords: *Scandinavian culture, contemporary art, reception, neo-folk, New Age, Vikings, Scandinavian mythology.*

На сегодняшний день мы можем констатировать, что непреходящая привлекательность древнескандинавской культуры продолжает вдохновлять внушающее количество современных деятелей разных видов искусств. Благодаря этому продолжается «подпитка» северных реликтов. Следы скандинавской мифологии мы находим буквально везде: от городского искусства до литературы, кинематографа, музыки и видеоигр. В то же время мы уже можем говорить о превращении ее в глобальный культурный продукт.

Современное искусство зачастую переосмысливает эти вечные легенды, с целью продемонстрировать их актуальность и адаптивность современной эпохе. Между тем вопрос о полезности подобных действий для сохранения *исконной* культуры остается весьма спорным. Тем не менее в статье «Проблемы взаимодействия древне-

скандинавской и современной массовой культуры» нами был сделан вывод о том, что появление нового, что вообще не существовало ни в донорской культуре, ни в культуре-реципиенте, иногда может рассматриваться в позитивном аспекте, но только в том случае, если мы будем говорить об искусстве как таковом.

Сказанное бесспорно наводит на мысль о том, что культурное пространство это не нечто статичное, напротив, оно живет и дышит как живой организм. При этом определенные верования, практики и традиции остаются укоренившимися. Оно подобно губке, которая впитывает в себя все новое, расширяясь в геометрической прогрессии. А человек, в зависимости от своих интеллектуальных возможностей, «выжимает» из нее идеи, которые после реализует в своем творчестве. Вспомним британского теоретика культуры и литературы Реймонда Уильямса, который определял культуру как широкий процесс, охватывающий интеллектуальное, духовное и эстетическое развитие [9, с. 90].

Отметим также, что в последние годы увеличилось и количество исследований, направленных на изучение того, как именно наследие древнескандинавской культуры используется в том или ином виде искусства. Как мы скажем ниже, материал и способы его интерпретации, например, в музыкальных произведениях некоторых коллективов определенно заслуживает внимания. Что не скажешь о современной художественной литературе и западном кинематографе, создатели которых совершают порой подрывную деятельность, способствующую искаженному представлению об исконной культуре в массовом сообществе.

Музыкальное искусство, на данный момент, является наилучшим образчиком взаимодействия с традиционной культурой. Весьма полезными для нас оказались результаты исследований Д. Вестон [8], С. Ро [5] и К. Спраклен [6]. Анализируя их содержание, мы пришли к выводу, что к настоящему времени определились два подхода, на которые можно поделить современную музыку, которая, в свою очередь, в той или иной мере базируется на материале скандинавского наследия: «реконструкционистский» и эклектический.

Оба варианта по-своему для нас интересны и имеют как свои положительные, так и отрицательные стороны. Однако, новые цели выдвигают и новые подходы для их достижения.

Таким новым подходом является «реконструкционистский». Характерной чертой служит не только обращение музыкантов к оригинальным литературным источникам, но и попытка их осмыслить,

т.е. понять, *что* это за тексты, что за ними стоит, для чего они, а порой и как воспроизводились. Сделан больший акцент не на визуальные образы, а на понятие и раскрытие исконных, глубинных смыслов.

Более того, колоссальное внимание уделяется и выбору музыкальных инструментов. Привычные нам барабанные установки заменяются шаманскими бубнами[1], электрогитары – лангелейком, Кравик-лирой, тагельхарпой, никельхарпой и т.д. Все вышеназванные инструменты относятся к раннесредневековому периоду Скандинавии. Таким образом, из современного инструментария здесь только звукозаписывающие устройства и программы по обработке записей. Подобная корреляция позволяет постиндустриальному человеку в той или иной мере прикоснуться к древности[2].

Музыканты осознали, что изучение прошлых конструкций раннесредневековой Скандинавии и их мировосприятия является ценным способом понять собственное отношение и видение того продукта, который они создают.

Мы намеренно акцентируем внимание читателя на обращении и использовании материала именно в неизмененном виде, т.к. во второй половине XX в., когда в контексте движения New Age впервые в те или иные стили массовой музыки начинает вплетаться германо-скандинавская мифология, подобного не наблюдалось. Этому периоду как раз более характерен уже упоминаемый «эклектический» подход. Следует отметить, что «…до появления Wardruna на норвежской сцене музыканты передавали свои личные, ассоциативные представления, которые выражали в своих композициях, отталкиваясь от названий песен Эдды, имен скандинавских героев и богов или же названий рун, но никто не брался именно толковать все эти древние тексты с использованием соответствующего звука, соответствующих инструментов и соответствующего языка» [2, с. 44].

Возвращаясь к вопросу рецепции обсуждаемой культуры в современном искусстве (прежде всего в музыкальном), добавим, что, по нашему мнению, наиболее интересным и серьезным с точки зрения подхода является neofolk[3] второй волны. В некотором смысле

---

[1] В качестве перкуссий используются кости животных, стрелы, щиты, копья, мечи, горящие факелы, трещотки, черепа и т.д.

[2] Сообразно с нынешними представлениями, основанными на дошедших до нас источниках.

[3] Neofolk ¬- принадлежит к так называемой «темной сцене», которая включает в себя: индустриальную и постиндустриальную сцену, готическую и наконец фолк-сцену (Medieval, Neofolk, Folk-metal).

подобную музыку можно окрестить интеллектуальной, т.е. требующей некоторых, хотя бы базовых, знаний в сфере скандинавской культуры. П. Уэбб в этой связи пришел к выводу, что для таких артистов большое значение имело не только создание нечто нового, но и возможность побудить свою аудиторию искать источники информации, которые «закодированы» в теле произведения, дабы понять эти отсылки [7, с. 96].

Для примера напомним о вышедшем в январе 2025 г. альбоме норвежской неофолк-группы Wardruna "Birna" (Медведица). В ряде культур, особенно в скандинавской, образ медведя сочетает в себе физическую и магическую силу. Получив его «меховой щит», герой обретал силу двенадцати человек[1]. «Медвежья тема» вообще является одной из центральных, потому не удивительно, что ей посвящен целый альбом. Именно такой подход и характеризует серьезные неофолк-коллективы.

В одноименной композиции мы встречаем следующие строки *"Eg hamen deg lende, / Kun for ei natt"* (Отдам тебе облик свой (медвежий. – *Прим. автора*), но всего на одну ночь). Первая же мысль, возникающая в связи с этим, – это избитая и достаточно спорная тема берсерков. Однако здесь нас интересует конкретно слово *hamen*, которое группа использует неоднократно. Оно образовано от *hamur* (внешний вид, форма) и отсылает нас к малоизученной в отечественной скандинавистике древней технике смены формы *hamram(m)ur*.

В заключении необходимо отметить, что в рамках настоящей статьи мы намеренно обошли стороной «низкую» ступень рецепции древнескандинавской культуры в искусстве, поскольку это достаточно дискуссионная тема, которая займет достаточно много места. И потому в таком сочетании «высокого» и «низкого» сегодня мы можем услышать оригинальную скальдическую поэзию, исполняемую под Кравик-лиру, а после этого, в книге Р. Риордана «Magnus Chase and the Hammer of Thor», встретить Хеймдалля который предпочел бы сделать фотографию с вами, прежде чем встать на стражу Бивреста.

Список литературы

1. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – Москва : Стереотип, 2005. – 350 с.

1 См. Frog. Vǫlundr and the Bear in Norse Tradition. London: University College London, 2008. P. 50.

2. Молитвина К.И. Музыкальная интерпретация древнескандинавских традиций в контексте неоязыческой трактовки эддических и рунических текстов (в творчестве группы Wardruna) / К.И. Молитвина. – Выпускная квалификационная работа бакалавра // Москва : Институт Современного Искусства, 2022. – 83 с.
3. Kirk R. Revolt Against the Modern World: Exploring the Post-Industrial Romance of Neo-Folk. Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology, 2009: Vol. 2: Iss. 1, Article 7. – 17 p.
4. Roe S. Against the Modern World: NeoFolk and the Authentic Ritual Experience. / S. Roe. – Literature & Aesthetics 29 (2), 2019. – 15-31 pp. URL:https://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/14263
5. Spracklen K. The Norwegians as "Authentic" Vikings: Enslaved. Windir and Wardruna, Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation (Emerald Studies in Metal Music and Culture). - Bingley : Emerald Publishing Limited 2020. Pp. 103-117. URL: https://doi.org/10.1108/978-1-
6. Webb P. Exploring the Networked Worlds of Popular Mufic. New York: Routledge, 2008. – 278 p.
7. Weston D. Pop pagans. Paganism and Popular Music / D. Weston, A. Bennet. – Durham UK : Acumen, 2013. – 278 p.
8. Williams R. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. Oxford University Press, 2014. – 313 p.

Гетманенко Анастасия Олеговна

Искусственный интеллект и художественная культура: перспективы и риски

Москва, Россия

Аннотация. *Использование технологий искусственного интеллекта в современном мире становится эффективным инструментом, позволяющим интенсифицировать процессы решения значимых задач, автоматизировать рутинную деятельность и оптимизировать работы компаний во многих сферах. Стремительное развитие технологий обусловливает ее проникновение в сферу художественной культуры, где генерирование информации и моделей с использованием нейросетей все чаще становится элементом создания литературных, художественных, музыкальных произведений. Вышесказанное, с одной стороны, создает новое пространство творческой реализации личности, расширяя возможности каждого отдельного творца, создавая для него возможность внедрения и использования новых форм. С другой стороны, повсеместное внедрение технологии искусственного интеллекта и расширение сферы его применения и влияния трансформируется в новый цивилизационный вызов, возвращающий Человека к вопросам ценностных оснований его бытия и деятельности.*

Ключевые слова: *искусственный интеллект, социокультурный контекст, художественная культура, цивилизационные вызовы.*

Getmanenko Anastasia Olegovna

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ARTISTIC CULTURE: PROSPECTS AND RISKS

Moscow, Russia

Abstract. *The use of artificial intelligence technologies in the modern world is becoming an effective tool that allows intensifying the processes of solving important problems, automating routine activities and optimizing the work of companies in many areas. The rapid development of technology determines its penetration into the sphere of artistic culture, where the generation of information and models using neural networks is increasingly becoming an element of creating literary, artistic, and musical works. The above, on the one hand, creates a new space for creative realization of the individual, expanding the capabilities of each individual creator, creating for him the opportunity to introduce and use new forms. On the other hand, the widespread introduction of artificial intelligence technology and the expansion of the scope of its application and influence is transformed into a new civilizational challenge, returning Man to the issues of the value foundations of his existence and activity.*

Keywords: *artificial intelligence, socio-cultural context, artistic culture, civilizational challenges.*

Одной из ключевых характеристик современного социокультурного развития является наращивание темпов и скоростей. Стремясь оперативно реагировать на возникающие задачи и находить решение проблем, предупреждая их масштабирование, Человек должен способствовать наращиванию научно-технологического потенциала, способного обеспечить оптимизацию ресурсных затрат, автоматизацию процессов, тем самым создавая для индивида пространство предсказуемого и ожидаемого в контексте современной культуры.

Культура в широком смысле охватывает все стороны жизни человека. Научно-технологический прогресс, активно внедряемый во все сферы и поля жизнедеятельности человека, способствует трансформации социокультурной ситуации в целом, преобразованию картины мира, в которой технология уже не воспринимается как нечто чуждое и отстраненное, но начинает восприниматься как неотъемлемая часть жизни. Обеспечивая интеграцию человека в отрытое информационное пространство, технологии облегчают доступ к источникам, с одной стороны, превращая их в более доступный массив знаний, с другой, – создавая угрозу информационного перенасыщения.

Ориентируясь на социокультурный контекст, частью которого является современное общество, мы не можем не обратиться к подчеркнуто актуальной мысли, принадлежащей М. С. Кагану, отмечавшему, что период середины XX века «следует считать переходом от Модернизма, а вместе с ним и от культуры буржуазного общества в целом, к грядущему типу культуры, еще неведомому нам в его содержании и конкретных формах, но предчувствуемому все более остро как необходимому способу самосохранения человечества, возможности его выживания на нашей планете» [3, с. 277]. Вопросы самосохранения актуализируются с новой степенью в XXI веке и наращивают свою значимость в его первой четверти, обозначая не только ориентиры обеспечения биологического существования человека как вида (и здесь подчеркиваются проблемы экологии, изменений климата, питания и пр.), но и вопросы сохранения культуры в ее различных формах и практиках.

Искусственный интеллект является технологией, получившей широкое распространение с середины XX века. Именно тогда начали возникать первые попытки внедрения технологий в процесс создания произведений художественной культуры – литературных, музыкальных, художественных произведений: «Именно с конца 50-х годов визуальные художники — Manfred Mohr, Vera Molna, например, — начали экспериментировать с компьютерной графикой — это была заря

компьютерного искусства» [2]. Такие эксперименты были созвучны времени и тем изменениям, которые происходили на политическом, экономическом и духовном уровнях. Искусство именно в этот период начинает рассматриваться как инструмент «мягкой силы», способствующий не только выстраиванию дипломатических отношений на международной арене, но и представляя собой инструмент управления сознанием масс, первичный импульс реакционности, возникающей в ответ на происходящие перемены, основы формирования подхода к искусству как индустрии. Такой подход способствовал трансформации восприятия творческого результата, преобразовавшегося из произведения искусства в артефакт культуры, креативный продукт [1].

Современная ориентация на интенсивное развитие научно-технологического потенциала и его наращивание, по нашему мнению, ведет к некоторой трансформации культуры из антропоцентристской в техноцентристскую, а точнее, формирует угрозу такого преобразования. В результате, как в рядах исследователей, так и творцов, возникает дихотомия оценок роли искусственного интеллекта в создании элементов художественной культуры. Особо подчеркиваются этические аспекты, связанные с вопросами авторства создаваемых произведений, сопряженных с этим вопросов правового регулирования сферы применения искусственного интеллекта, критериев оценки результатов сотворчества человека и нейросети, использования в качестве элементов вновь создаваемых произведений той базы данных, на основе которой формируется алгоритм.

Подчеркнутую значимость в этой связи обретает также ценностный аспект. Очевидно, сформированная антропоцентричная модель культуры (по М. С. Кагану) ставит человека в центр ценностного мира, определяя его в качестве носителя культуры и ее ключевого актора. Подчеркнутую значимость роли человека, его способностей мы можем наблюдать в развитии современной социальной, экономической и культурной политики: на национальном и международном уровне создаются механизмы, способствующие развитию «человеческого капитала», реализации его индивидуально-творческих способностей, включения его в экономические процессы как «человека действующего», источника и носителя креативных идей, являющихся основой социокультурных преобразований. И в этом контексте именно человек является той «точкой отсчета», деятельность которой обусловливает научно-технологическое развитие путем создания изобретений, методов, подходов и т. д.

Человек, кроме того, является носителем духовной культуры: «Человечество сегодня идет к осознанию неразрывности культуры и человека, "ставя на свое место" машину, как бы ни была она полезна для него сейчас и еще более совершенна в будущем, ибо единственное, что неспособна продуцировать машина, — это человеческую духовность, вне которой не было, нет и не может быть культуры» [3, с. 290]. Именно наличие у человека такой характеристики как субъектность обусловливает его возможность действовать в соответствии с собственными желаниями, наделяя смыслом деяния, закладывая ценностные основания в совершаемое и выражаемое их в символической форме тогда, когда речь идет о сфере искусства. Инструментальный характер деятельности искусственного интеллекта зачастую определяют именно отсутствием у последнего субъектности как сущностной характеристики. Считается, что продуцируемые на основе математических алгоритмов результаты не могут нести «отпечаток» творца, а являются лишь результатом определенным образом сложившейся комбинации кодов на основе пускового запроса (промта). В действительности же, уже сейчас возникают машины, наделенные обладающим субъектностью искусственным интеллектом, способные самостоятельно мотивировать принятие решений в ответ на внешние раздражители, выстраивать стратегии действий (такие примеры были приведены на Форуме объединенных культур, проходившем в Санкт-Петербурге в 2024 г.). Известны также примеры того, как два искусственных интеллекта, вступающих во взаимодействие, выработали в ходе коммуникации собственный язык, не имеющий аналогов в социокультурной действительности и понятный только им как носителям этого вновь созданного элемента техногенной культуры. Вышеприведенные примеры свидетельствуют о том, что искусственный интеллект, по мере обучения и совершенствования, может стать носителем собственных, сформированных на основе обработки заданных алгоритмов, ценностей, которые в знаково-символической форме будут находить отражение и в создаваемых ими произведениях. То есть, искусственный интеллект станет уже не инструментом, а соавтором в полном смысле.

Обостряется также вопрос в отношении реакционности создаваемого с использованием искусственного интеллекта произведений: если ранее искусство, выступая в качестве формы самосознания культуры, позволяло в ответ на малейшие изменения выражать, а часто – предугадывать, проникая в самую суть, в том время как научно-технические решения требовали длительного периода анали-

за, тестирования и апробации, то сейчас скорость возникновения научно-технологических решений возросла, а искусство, создаваемое человеком в традиционных формах, больше не может конкурировать за соответствие вызовам действительности (именно это обусловливает необходимость возникновения новых форм).

Важно также обратить внимание на вопрос доступности данной технологии, ее массового распространения и отсутствия какого-либо профессионального ценза для использования. Вышесказанное приводит к тому, что усугубляется девальвация ценности творческого работника: любой желающий может стать «творцом», создав креативный продукт, потенциально наделенный экономической ликвидностью.

Обозначенные выше вопросы являются одними из ключевых векторов продолжения исследований, связанных с вопросами использования искусственного интеллекта и его роли в культуре. В качестве вывода приведем цитату М. С. Кагана: «Сложившуюся ситуацию можно сегодня осмыслить с позиций теории систем, которая объясняет, что жизнеспособность всякой сложной, функциональной и развивающейся системы зависит от того, в какой мере согласуются ее интересы как целостности и интересы каждого компонента этого целого, ибо их рассогласование и подавление одной группы интересов другой группой ведет либо к окостенению системы и ее вырождению, либо к ее саморазрушению» [3, с. 303].

Список литературы

1. Гетманенко, А. О. К проблеме дигитализации современного искусства // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2023. - № 8 (876). – С. 144-149.
2. Каган, М. С. Философия культуры: учебное пособие. – Санкт-Петербург, 1996. – 310 с.
3. Как искусственный интеллект трансформирует современное искусство [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://msca.ru/blog/articles/kak-iskusstvennyy-intellekt-transformiruet-sovremennoe-iskusstvo. Дата обращения: 21.02.2025 г.

Минаева Любовь Витальевна

Современное искусство глазами молодых исследователей

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена восприятию современного искусства молодыми исследователями, а также анализу их подходам и мнениям по этому сложному и многообразному явлению. В условиях активных дискуссий и полярных оценок современное искусство оказывается в центре внимания, и молодые исследователи, находящиеся на грани традиционного и нового, со своей стороны, могут внести свежие идеи и интерпретации. Современное искусство требует нестандартных методов исследования, поскольку охватывает многообразные формы и концепции, порой не укладывающиеся в привычные рамки классических художественных подходов. Молодые ученые, выросшие в цифровую эпоху, обладают доступом к разнообразным ресурсам и средствам самовыражения, что в значительной степени влияет на их восприятие и понимание современного искусства. Основной целью статьи является выявление мотиваций и тем, которые возникают у молодых исследователей при анализе современного искусства. Аннотация подводит итог и задает тон детальному исследованию методов, материалов, а также интерпретации собранных данных. Работа нацелена на упорядочение знаний, что делает ее актуальной и полезной для изучения искусства в современных условиях.*

Ключевые слова: *современное искусство, исследование, развитие, предметы искусства, взаимодействие, авторы, новые методы.*

Minaeva Lyubov Vitalievna

CONTEMPORARY ART THROUGH THE EYES OF YOUNG RESEARCHERS

Moscow, Russia

Abstract. *The article focuses on the perception of contemporary art by young researchers, analyzing their approaches and opinions on this complex and diverse phenomenon. In the context of active discussions and polar assessments, contemporary art finds itself in the center of attention, and young researchers who are on the verge of traditional and new, for their part, can contribute fresh ideas and interpretations. Modern art requires non-standard research methods, as it encompasses diverse forms and concepts that sometimes do not fit into the usual framework of classical artistic approaches. Young scientists who have grown up in the digital age have access to a variety of resources and means of self-expression, which greatly influences their perception and understanding of art. The main purpose of the article is to identify the motivations and themes that arise among young researchers when analyzing modern art.*

The abstract summarizes and sets the tone for a detailed study of the methods, materials, and interpretation of the collected data. The work is aimed at organizing knowledge, which makes it relevant and useful for studying art in modern conditions.

Key words: *contemporary art, research, development, exhibitions, art objects, interaction, authors, new methods, society.*

В мире, где границы между жанрами размыты, а технологии стремительно развиваются, современное искусство становится своеобразным зеркалом, отражающим чувства и переживания нового поколения. Молодые исследователи, вооруженные свежим взглядом, как никогда остро воспринимают изменения, происходящие в обществе. Они с интересом исследуют влияние цифровых медиа на традиционные формы искусства, рассматривая инсталляции и перформансы как новые способы взаимодействия с аудиторией. Каждое произведение или предмет искусства вызывает не только эстетическое восхищение, но и философские размышления о роли художника, музыканта или любого другого автора в современном контексте. Глобализация, политические кризисы и экологические катастрофы становятся неотъемлемыми темами анализа. Молодые умы стремятся понять, как искусство может быть мощным инструментом социальной трансформации и общественного диалога. В исследованиях звучит призыв к переосмыслению канонов и к поиску новых методов самоидентификации в мире, полном противоречий и возможностей.

В данной статье представлен анализ выборки молодых исследователей, на основе которой осуществляется исследование восприятия современного искусства. Основным критерием отбора респондентов является возраст, который должен быть не старше 35 лет. Это условие позволяет сосредоточиться на точке зрения молодежи, активно вовлеченной в научные исследования и культурные практики.

В выборку вошли 150 молодых исследователей, представляющих различные области знаний, включая искусствоведение, культурологию, социологию, психологию и медиаискусство. Каждый участник прошел предварительное анкетирование, целью которого было собрать информацию о его образовательном фоне, исследовательских интересах и опыте взаимодействия с современным искусством.

Демографические данные выборки охватывают широкий спектр. Примерно 60% респондентов являются студентами, магистрантами или аспирантами, обучающимися в ведущих вузах страны. Остальные 40% представляют себя как молодых специалистов, работающих в сферах образования, культуры и искусства. Примечательно,

что среди респондентов 55% составляют женщины, что говорит о высоком уровне участия женщин в исследовательской деятельности в области искусства [3].

В контексте исследования особое внимание будет уделено социальным и культурным факторам, влияющим на восприятие современного искусства, тогда как участники из регионов могут ощущать некоторые ограничения по доступности информации и арт-мероприятий. Этот аспект может повлиять на формирование их взглядов и критических оценок, исходящих из различных культурных сред [2].

Сбор данных осуществлялся в течение трех месяцев, что позволило обеспечить широкий охват. Респонденты были выбраны случайным образом, чтобы гарантировать разнообразие мнений и обеспечить репрезентативность выборки. Анализ данных, полученных от участников, позволит глубже понять, какие факторы формируют их восприятие современного искусства и как они отражают актуальные тренды в искусствоведении.

Так же хотелось бы рассмотреть методы анализа информации и данных, собранных в ходе исследований в области современного искусства. Основной целью анализа является выявление ключевых тенденций, стереотипов и подходов, присущих молодым исследователям. Эти методы позволят понять, как различные факторы влияют на их восприятие и интерпретацию современного искусства.

Первоначально использовался качественный подход к анализу данных, который включал в себя проведение подробных интервью с участниками исследования. Каждое интервью продолжалось от 30 до 60 минут и охватывало широкий спектр тем, связанных с современным искусством, включая личные предпочтения, влияние образовательного опыта и роль Digital Media в восприятии искусства. Интервью записывались, а затем транскрибировались для дальнейшего анализа. Качественный анализ данных проводился с помощью метода тематического анализа, который позволяет структурировать полученные данные и выделить основные темы и паттерны, возникающие в ответах респондентов [2].

В дополнение к качественному анализу использовались и количественные методы, что обеспечивало более комплексное понимание ситуации. Анкетирование, проведенное среди всех участников, позволило собрать статистические данные, такие как распределение возрастов, пол, уровень образования и профессиональная деятельность. Эти данные были проанализированы с использованием программного обеспечения для статистической обработки, что обес-

печило получение количественных показателей, отражающих разнообразие исследовательской выборки.

Объединение этих подходов создало синергический эффект, позволяя сопоставить количественные результаты с качественными выводами. Для выявления взаимосвязей между различными переменными величинами использовались методы корреляционного анализа. Это позволило проанализировать, как такие факторы, как образование и доступ к современным художественным практикам, влияют на восприятие искусства [6].

В заключение отметим, что методы анализа, примененные в данном исследовании, сформировали основу для дальнейших обсуждений и интерпретаций полученных данных. Использование как качественных, так и количественных методов, позволило глубоко погрузиться в изучение восприятия современного искусства и выявить многообразие мнений и подходов, что является важным вкладом в изучение данной темы.

Обратим внимание на результаты исследования, отражающие мнения молодых критиков и их восприятие современного искусства. Актуальные данные, собранные в ходе опросов и интервью, позволяют выявить основные тенденции и настроения, связанные с современными художественными практиками.

Первый важный вывод связан с тем, что молодые критики демонстрируют высокую степень открытости к разнообразным формам современного искусства. Около 70% участников исследования отметили, что готовы экспериментировать с новыми медиа и формами, такими как цифровое искусство, перформанс и инсталляции. Это говорит об активном поиске новых способов самовыражения и стремлении к расширению границ восприятия искусства. Участники подчеркивают важность контекста в интерпретации арт-объектов, а также необходимость учитывать культурные и социальные аспекты при оценке произведений [4].

Поддержка таких взглядов проистекает из стремления молодых исследователей к многообразию и многонациональности в искусстве. Около 65% респондентов заявили, что международные обмены и сотрудничество между художниками различных культур способствуют более глубокому пониманию современного искусства. Они отметили, что взаимодействие между разными культурными традициями обогащает их собственный художественный язык и критику.

Однако не все респонденты единогласны в своих мнениях. Некоторые молодые критики выразили беспокойство о том, что совре-

менное искусство может стать чересчур коммерциализированным. Примерно 40% участников подчеркнули, что часто встречается искажение художественного замысла в угоду рыночным позициям, что затрудняет восприятие и истинную ценность произведений. Это противоречие стало одной из основных тем обсуждений во время интервью, показывая разрыв между творческой идеей и рыночными реалиями [6].

Важно отметить, что процент респондентов, поддерживающих активное вовлечение зрителей в художественный процесс, составил 80%. Молодые критики считают, что современное искусство должно провоцировать диалог и вовлекать публику, превращая ее из пассивного наблюдателя в активного участника. Они признали, что такое вовлечение может привести к более богатому и многослойному восприятию искусства.

Названные ключевые результаты подчеркивают сложность и многообразие восприятия современного искусства молодыми критиками. Полученные данные позволят углубить существующее понимание этого феномена и окажут влияние на дальнейшие исследования в области искусства.

Обсуждение результатов данного исследования имеет значительное значение для понимания современного искусства и его восприятия молодыми критиками. Полученные данные дают возможность не только глубже осознать текущие тенденции в сфере искусства, но и выявить основные вызовы, с которыми сталкиваются молодые исследователи. Понимание перспектив и ожиданий молодежи, активно вовлеченной в арт-среду, необходимо для формирования более гибкого и инклюзивного пространства для творчества и критики [1].

Одним из главных аспектов, обсуждаемым респондентами, является степень открытости к новым формам искусства. Участники исследования продемонстрировали явный интерес к экспериментам с медиа и технологиями, что подтверждает общую тенденцию среди молодежи. Важно подчеркнуть, что эта открытость является основой современного художественного процесса, позволяя создавать нестандартные и остроумные проекты. Такой подход не только способствует развитию индивидуального стиля, но и формирует новые культурные кодирования, которые обогащают современное искусство.

Однако среди критиков присутствует и обеспокоенность относительно коммерциализации искусства. Некоторые участники выразили мнение, что давление рыночных трендов может негативно

сказаться на чистоте художественного замысла. Это подчеркивает необходимость ведения диалога между художниками и зрителями, а также создания платформ для обсуждения актуальных проблем в искусстве. Молодые исследователи все чаще утверждают, что искусство должно не только отражать действительность, но и вызывать вопросы, провоцировать на критическое осмысление социальных и культурных явлений [5].

Кроме того, полученные данные показывают, что вовлечение публики в художественный процесс становится важной составляющей современного искусства. Значительное количество респондентов подчеркивает, что интерактивные и participatory практики позволяют не только активизировать зрителей, но и делают их частью искусства. Это наблюдение подтверждает общий тренд в мировом искусстве, который стремится разрушить барьеры между художником и зрителем, создавая пространство для совместного творчества и взаимодействия. Таким образом, активное участие публики в процессах создания и восприятия искусства открывает новые горизонты для исследования актуальных тем, находящихся на пересечении искусства и общества.

Итоговые результаты обсуждения подчеркивают необходимость дальнейшего изучения восприятия современного искусства с точки зрения молодых критиков. Собранная информация может стать основой для дальнейших исследований, направленных на анализ изменений в восприятии искусства и его роли в современном обществе. Обсуждение поднимает важные вопросы о будущем искусства, его доступности и его способности вдохновлять изменения в социальном контексте.

В заключении подведем итоги проведенного исследования, в котором акцентируется внимание на мнениях молодых исследователей и том, как их взгляды меняют или подчеркивают существующие подходы к современному искусству. Полученные данные свидетельствуют о том, что молодое поколение критиков и художников привносит новые идеи и ценности, оспаривающие традиционные концепции в области искусства.[4]

Первый вывод касается открытости и готовности молодежи к экспериментам с формами и медиа. Молодые исследователи активно используют новые технологии, что позволяет им создавать нестандартные и оригинальные произведения. Это стремление к инновациям подчеркивает необходимость переосмысления существующих художественных стандартов и подходов. Они уверены, что

современное искусство должно быть динамичным и способствующим диалогу между различными культурными контекстами. Таким образом, молодые критики бросают вызов устоявшимся представлениям об искусстве, предлагая более инклюзивные и разнообразные подходы [3].

Второй значимый аспект заключается в том, что молодые исследователи активно осмысляют социальный контекст искусства. Они отмечают важность взаимодействия искусства с актуальными социальными и политическими проблемами. Около 70% респондентов согласны с тем, что произведения современного искусства должны вызывать критическое осмысление общественных условий и проблем, с которыми сталкивается современное общество. Это стремление к осмыслению социальной ответственности искусства подчеркивает важность интеграции культурных и социальных исследований в анализ современных художественных практик.

Также исследование выявило, что молодые критики ценят взаимодействие с публикой как ключевой элемент художественного процесса. Они подчеркивают, что современное искусство должно выходить за рамки привычного восприятия, стимулировать активное участие зрителей и создавать пространство для обсуждения. Это направление становится важным для формирования нового общественного сознания, где искусство воспринимается как площадка для диалога и совместного творчества.

Таким образом, результаты проведенного исследования подчеркивают, что мнения молодых исследователей о современном искусстве не только меняют традиционные подходы, но и формируют новое понимание его роли в социальном и культурном контексте. Такие выводы значительно обогащают существующее поле художественной критики и открывают новые горизонты для будущих исследований. Понимание этих изменений позволит не только глубже осознать эволюцию современного искусства, но и будет способствовать более важному диалогу между художниками, исследователями и публикой.

Список литературы

1. Акимов С. С. Голландское искусство XVII в. В исследованиях Е. И. Ротенберга // вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, [Электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/gollandskoe-iskusstvo-xvii-v-v-issledovaniyah-e-i-rotenberga 2023 (дата обращения: 24.01.2025).
2. Бузунова И. В. британские эллинофилы XVII-XX вв.: от коллекционера графа Арунделя до английского антиковеда Джона Бордмана // Проблемы истории, филологии, культуры, [Электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/

britanskie-ellinofily-xvii-xx-vv-ot-kollektsionera-grafa-arundelya-do-angliyskogo-antikoveda-dzhona-bordmana 2013 (дата обращения: 24.01.2025).
3. Никонова С. Б. Современные стратегии междисциплинарных исследований искусства: философия искусства Артура Данто // международный журнал исследований культуры, [электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-strategii-mezhdistsiplinarnyh-issledovaniy-iskusstva-filosofiya-iskusstva-artura-danto 2014 (дата обращения: 24.01.2025).
4. Очковская М. Ст., Мхитарян С. В., Индичекова Е. П. Влияние коллабораций с изобразительным искусством на идентичность люксового бренда: пилотное исследование //Вестник Санкт-Петербургского университета, менеджмент. [электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-kollaboratsiy-s-izobrazitelnym-iskusstvom-na-identichnost-lyuksovogo-brenda-pilotnoe-issledovanie 2021 (дата обращения: 24.01.2025).
5. Попов Е. А. Опыт интенционального и ивент-исследования в современной зарубежной социологии искусства //Вестник томского государственного университета. философия. социология. политология [электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-intentsionalnogo-i-ivent-issledovaniya-v-sovremennoy-zarubezhnoy-sotsiologii-iskusstva 2022 (дата обращения: 24.01.2025).
6. Ростовская Т. К., Егорычев А. М., Гуляев С. Б. Экспансия в визуальном искусстве женских художественных инициатив, связанных с феминизмом и гендерными исследованиями // Женщина в российском обществе [электронный ресурс] url: https://cyberleninka.ru/article/n/ekspansiya-v-vizualnom-iskusstve-zhenskih-hudozhestvennyh-initsiativ-svyazannyh-s-feminizmom-i-gendernymi-issledovaniyami 2020 (дата обращения: 24.01.2025).

Кухарская Ольга Ивановна

Интеркультурный гипертекст как форма организации межкультурного взаимодействия

Симферополь, Россия

Аннотация. *В настоящей статье рассматриваются возможные подходы к анализу такой формы организации диалога культур, как интеркультурный гипертекст. Современная культурология, в том числе и под воздействием концепта семиосферы Ю.М. Лотмана, рассматривает в качестве особой разновидности гипертекста также и всю человеческую культуру. В этом контексте мы можем видеть культуру как гипертекст ^{n}-го порядка ($ГТ^{n}$), составленный не только из отдельных культурных текстов, вербальных или невербальных, – но также из конгломерата разномасштабных гипертекстов. Тогда базовые единичные тексты принимаются как гипертексты 1-го порядка ($ГТ^{1}$), более масштабные – как гипертексты 2-го порядка ($ГТ^{2}$) и т.д., вплоть до $ГТ^{n}$, т.е. человеческой культуры как таковой.*

Ключевые слова: *межкультурное взаимодействие; гипертекст; человеческая культура как гипертекст; интеркультурный гипертекст.*

Kukharskaya Olga Ivanovna

INTERCULTURAL HYPERTEXT AS A FORM OF ORGANIZING INTERCULTURAL INTERACTION

Simferopol, Russia

Abstract. *This article examines possible approaches to the analysis of such a form of organizing a dialogue of cultures as intercultural hypertext. Modern cultural studies, including under the influence of the concept of the semiosphere by Yu. M. Lotman, also considers the entire human culture as a special type of hypertext. In this context, we can see culture as a hypertext of the ^{n}-th order (HT^{n}), composed not only of individual cultural texts, verbal or non-verbal, but also of a cluster of hypertexts of different scales. Then the basic individual texts are accepted as hypertexts of the 1st order (HT^{1}), larger ones – as hypertexts of the 2nd order (HT^{2}), etc., up to HT^{n}, i.e. human culture.*

Keywords: *intercultural interaction; hypertext; human culture as hypertext; intercultural hypertext.*

Синтетический художественный текст представляет собой медиатекст, анализ которого, по словам Т.Ф. Шак, «должен учитывать три его основные особенности: аудиовизуальная форма воспроизведения;

взаимодействие (синтез) элементов (без разделения на звуковые, вербальные и визуальные составляющие); определяющая роль контекста, поскольку каждый из уровней текста, обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя с другими, может приводить к появлению новых значений» [6, с. 13]. Подходя к анализу медиатекста таким образом, мы обнаруживаем, что, начиная уже в древних своих формах, он представляет собой, в сущности, *гипертекст*.

Понятие «гипертекст», первоначально имеющее достаточно узкие границы значений, сегодня завоевало чрезвычайную популярность в культурологических и искусствоведческих исследованиях. Оно во многом «перекликается» и с бахтинской концепцией «диалогизма», и с концептом Ю.М. Лотмана, в рамках которого культура рассматривается как генерализованная семиосфера.

Сущность и содержание понятия «гипертекст» (или «сверхтекст», часто трактуемого как синонимичное) определяется тем, что «культура в целом, как и все ее фрагменты, включая и обычные вербальные тексты, рассматриваются в качестве некой целостной структуры, складывающейся из совокупности текстов, определенным образом внутренне и (или) внешне связанных (или коррелирующих) между собой» [4].

Часто как синоним используется также понятие «сверхтекст». Однако здесь следует проявить определенную осторожность: поскольку отдельные авторы понимают «сверхтекст» как «совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально» [3, с. 215], такое его понимание ставит границы и применению данного термина в рассматриваемом нами культурологическом смысле. Ведь если под «сверхтекстом» понимать всю культуру, невозможно говорить о его хронотопических ограничениях. В этом контексте более адекватным представляется определение «сверхтекста» (как синонима «гипертекста»), данное Н.Е. Меднис, по мнению которой «сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [5, с. 21]. Единичные базовые тексты, в других ракурсах предстающие как разрозненные, при рассмотрении их как элементов гипертекста связываются в единое целое посредством механизмов, определяющих их «прикрепленность к какой-либо общей внетекстовой реалии, которая становится порождающим фактором сверхтекста» [1, с. 9].

Таким образом, если всю культуру понимать как гипертекст, мы имеем дело фактически с гипертекстом n-го порядка ($ГТ^n$). Но он и сам, в свою очередь, оказывается составленным не только из отдель-

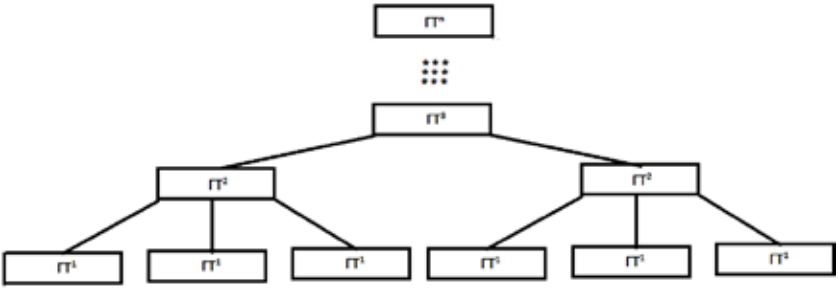


Рис. 1.

ных текстов – будь то вербальные или невербальные «культурные тексты» в том значении, которое придавал этому понятию Ю.М. Лотман, – но также и из «череды» самых разнообразных и разномасштабных гипертекстов. В этом случае определенные базовые (единичные) гипертексты мы рассматриваем в качестве гипертекстов 1-го порядка ($ГТ^1$), более масштабные – как гипертексты 2-го порядка ($ГТ^2$) и т.д., вплоть до $ГТ^n$, т.е. человеческой культуры как таковой (см. рис. 1).

Конечно, приведенная схема весьма условна и элементарна; она не отображает сложных внутренних взаимосвязей внутри рассматриваемой системы, ее назначение – проиллюстрировать наличие определенного иерархизма в организации этой системы. Сама по себе иерархия не является достаточно строгой, будучи зачастую нарушаема – в первую очередь в связи с недостаточно четкими оформленными границами фактически любого культурного гипертекста любых порядков, исключая самый масштабный $ГТ^n$, т.е. всю культуру, взятую как единое целое.

Попробуем пояснить схему на таком примере культурного гипертекста, как «Троянская война». Вне зависимости от степени историчности данного события, по-разному оцениваемой историками, само представление о Троянской войне в течение веков, начиная с I тыс. до н.э., превратилось в важный феномен человеческой культуры, прежде всего художественной, – сначала европейской, а впоследствии и мировой. Этот феномен сам по себе формировался на основе не сохранившихся устных фольклорных текстов, распространявшихся древнегреческими «певцами»-аэдами; совокупность этих текстов как раз и представляет собой гипертекст «Троянская война» 1-го порядка, или $ГТ^1$. В результате литературной обработки древнегреческими авторами («Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Малая Илиада» Лесха, «Разрушение Илиона» Арктина, «Телегония» Евгамона Кирен-

ского и множество других произведений, вошедших в т.н. Троянский цикл) данный гипертекст расширяется и обогащается, формируя новый уровень -- гипертекст «Троянская война» 2-го порядка, или ГТ[2].

На данном примере видно, что конкретные гипертексты культуры могут «вбирать» в себя другие столь же конкретные гипертексты; так, одним из элементов гипертекста «Троянская война» мы можем видеть гипертекст «Νόστοι» («Возвращения»), в который вошли тексты о возвращениях греческих героев с Троянской войны: это, например, «Одиссея» Гомера и «Телегония» Евгамона, а также поэма Гегия, так и называвшаяся «Возвращения», и позднейшие произведения менее известных авторов.

Гипертекст же «Троянская война» следующего (3-го) порядка, или ГТ[3], формируется перенесением той же троянской тематики на сцену, а значит включением синтетических, трансмедийных текстов -- драматических, театральных. Авторы все еще греческие -- классики древнегреческой драмы Эсхил, Софокл, Эврипид, в произведениях которых («Электра» Софокла и Эврипида, «Орест», «Ифигения в Тавриде», «Ифигения в Авлиде», «Андромаха», «Гекуба», «Троянки» и другие пьесы Эврипида, «Агамемнон», «Аякс» и «Филоктет» Эсхила) активно разрабатываются троянские мотивы. Таким образом, здесь гипертекст не покидает рамки родной эллинской культуры, оставаясь интракультурным.

Межкультурный «переход» означает одновременно и переход к следующему уровню ГТ[4]: унаследованные от греческой культуры троянские темы, образы, мотивы «подхватывают» римские авторы. Показательно, что данный этап открывается текстами уже трансмедийными -- латинскими драмами тарентского грека Ливия Андроника, написанными им по мотивам поэм Троянского цикла; позднее они же разрабатывались Квинтом Эннием («Ифигения», «Гекуба», «Теламон»), Акцием («Атрей», «Клитемнестра»), Луцием Аннеем Сенекой («Агамемнон», «Троянки»).

Чрезвычайно высокой популярностью пользовались троянские мотивы в художественной культуре -- литературе, живописи, театральном искусстве -- европейских средних веков и Ренессанса. Мы можем обозначить данный этап или уровень как ГТ[4], не упуская, однако, из виду сказанное ранее о включенности менее масштабных гипертекстов, выделяющихся специфической тематикой и мотивикой, в состав гипертекстов более масштабных. Естественно, с каждым следующим «переходом» нумерация уровней становится все более условной и схематичной; выбирать конкретные цифры для следующих уровней представляется уже практически невозможным:

на каждом новом этапе структура гипертекста оказывается все более сложной, комплексной, многоэлементной, притом, что и уровни сложности, многообразия и прихотливости взаимных внутренних связей между элементами также продолжат возрастать.

В числе важнейших характеристик культурно-художественного гипертекста мы бы отметили как раз его существенный потенциал к обновлению, расширению и обогащению изначального материала в новых исторических условиях новыми -- а зачастую откровенно инновационными -- контекстами и коннотациями. Так, например, тот же гипертекст «Троянская война» (вместе с включенным в него гипертекстом меньшего масштаба «Возвращения героев из-под Трои») в очередной раз наглядно продемонстрировал эту черту, обернувшись в начале XX века аллюзийной основой для романа Джеймса Джойса «Улисс», положившего начало не только собственному самостоятельному гипертексту, но и фактически всей модернистской (а затем и постмодернистской) литературе прошлого столетия.

В рамках конкретных гипертекстов, а именно на уровне базовых единичных текстов, составляющих их и/или оказавших на них существенное влияние, мы разделяем эти единичные тексты на *доминанты* (доминантные тексты, которые, собственно, и выстраивают основной гипертекст) и *субтексты*, зачастую многочисленные и даже имеющие иногда достаточно окказиональный характер. В некотором смысле можно относить к сфере конкретных ГТ *любые* связанные с ним тексты – вплоть до, например, академических исследований данного ГТ. В таком контексте понятие «культурный (художественный) гипертекст можно аллегорически обозначать и такими популярными в сегодняшнем медиаполе терминами как «миры», «Вселенные»: например, «мир “Евгения Онегина”», «Вселенная “Улисса”» и т.п. понятно, что в этом случае понятия «мир» и/или «Вселенная» не ограничены локальными характеристиками, а распространяются на все связанные с конкретным ГТ параметры -- хронотопические, смысловые и др.; так же понятно, что серьезной научной нагрузки они не несут, оставаясь скорее риторическими инструментами, -- однако могут быть полезны для получения представления о масштабах и границах культурно-художественного гипертекста.

Например, для гипертекста «Троянская война» доминантами выступают, безусловно, поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», а субтекстами -- большинство иных художественных (литературных, изобразительных, музыкальных, синтетических) текстов, имеющих отношение к традиции Троянского цикла и развивающие его; в пределе

же, как уже сказано, – любых (не только художественных) текстов. Некоторые из них – например, «Возвращения» Гегия и «Телегония» Евгамона Киренского – выступают субтекстами для ГТ «Троянская война», но одновременно и доминантами для ГТ «Возвращения [греков из-под Трои – О.К.]». Тот же, например, «Улисс» Дж. Джойса мы бы скорее рассматривали в качестве субтекста ГТ «Троянская война» (в рамках которого он имеет достаточно слабый «вес» – и все же не может быть совсем проигнорирован, в первую очередь в контексте образа Стивена Дедала как развития образа Телемаха, сына Одиссея), а для ГТ «Возвращения» он, безусловно, играет роль одной из доминант, развивая в образе главного героя Леопольда Блума травестированные и пародированные, но тем не менее очевидные характеристики образа возвращающегося на Итаку Одиссея. Сегодня мы не можем уже представить традицию «Возвращений», то есть ее генеральный гипертекст, без этого романа Джойса.

Важнейшими составляющими исследования гипертекстов художественной культуры выступает также и специфика интерпретационно-реинтерпретационных механизмов, используемых авторами в каждом конкретном случае, и анализ их хронотопического своеобразия. Понятие «хронотоп» в его отношении к культурным и художественным практикам отображает место и время происходящих событий, транслируемые в произведении характерные признаки какого-либо периода истории и культуры и т.п. Например, хронотоп романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» представляет Россию начала XIX века, соответственно мы находим здесь свойственный тому времени русский язык, описания быта, традиций, нарядов светских дам, молодых людей, пышные юбки платьев у дам на балах (взять даже такой, казалось бы, малозначительный элемент, как малиновый берет Татьяны: в действительности это *остро*-современный аксессуар в одежде описываемого периода, служащий соответственно явным указателем на то, что Татьяна из скромной деревенской девицы действительно превратилась в «законодательницу зал»), Онегин у Пушкина «как денди лондонский одет», на нем френч, широкополая шляпа боливар, жилет, особые аксессуары – дорогая трубка, лорнет, карманные ультрамодные часы. Режиссеры одноименной оперы П.И. Чайковского, составляющей, наряду с поэмой Пушкина, один из доминантных текстов прецедентного для русской культуры гипертекста «Евгений Онегин», большей частью придерживаются того же подхода, стараясь сохранить в костюмах персонажей общий дух пушкинской эпохи. Однако отмеченная выше, как одна из важнейших особенностей художественных гипертекстов, их

способность к постоянному обновлению и контекстному обогащению не обошла стороной, конечно, и ГТ «Евгений Онегин». Так, современный немецкий режиссер-постановщик оперы Чайковского А. Бреат, в том числе и посредством сценических костюмов, рисует нам картину «периода брежневского застоя, обстановка у Лариных напоминает номенклатурную генеральскую дачу. Онегин – столичный фланер, который, поигрывая ключами от автомобиля, вальяжно прогуливается по колхозным просторам. <…> Он одет в духе времени: темные очки, белый шерстяной пуловер крупной вязки с объемным орнаментом, светлые брюки, белоснежные ботинки…» [2, с. 102]. Т.е. события, составлявшие сюжетный костяк произведения Пушкина, в этом случае фактически переносятся в иной хронотоп. Это не единственный подобный пример – в действительности таких примеров можно найти множество, что, по нашему мнению, служит задаче подчеркнуть непреходящую актуальность самого «первичного» источника.

Итак, мы можем сделать следующие заключения. Синтетический художественный текст действительно представляет собой, по сути, гипертекст. В качестве особой разновидности гипертекста современная культурология рассматривает также и всю культуру. Тогда всю культуру можно видеть в качестве гипертекста n-го порядка ($ГТ^n$), составленного, во-первых, из базовых единичных текстов – и, во-вторых, из разномасштабных гипертекстов. Отсюда и возможность рассмотрения форм культурного гипертекста на базе двух основных типологий: 1) по критерию «интракультурность / культурный диалог» и 2) по критерию «мономедийность» (представленность в рамках одного конкретного вида искусства) / трансмедийность (синтетический художественный текст»).

Список литературы

1. Андрюкова Е.А. К вопросу о сверхтексте в современном литературоведении: определение, типология, признаки // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. – 2012. – №1-2. – С. 8-12.
2. Густякова Д.Ю. Русская оперная классика в ситуации глобальных вызовов / Д.Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №3. – С. 100-106.
3. Купина Н.А. Сверхтекст и его разновидности // Человек – текст – культура / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург, 2004. – С. 215–222.
4. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
5. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. – 170 с.
6. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): Автореф. дисс. … д-ра искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2010. – 54 с.

Московкин Лев Израилевич

Наука о человеке в искусстве

Москва, Россия

Аннотация. *В статье рассматривается отражение основных направлений науки о человеке в искусстве. Исходя из положений биологии человека и эволюционной генетики, автор анализирует современную научную проблематику с точки зрения ее интерпретации в литературе и кино.*

Ключевые слова: *биология, генетика, демография, инверсия половых ролей, киноискусство, феномен человека, эволюция общества.*

Moskovkin Lev Izrailevich

THE SCIENCE OF MAN IN ART

Moscow, Russia

Abstract. *The article considers the reflection of the main directions of the science of man in art. Based on the provisions of human biology and evolutionary genetics, the author analyzes modern scientific issues from the point of view of its interpretation in literature and cinema.*

Keywords: *biology, genetics, demography, inversion of gender roles, cinematography, human phenomenon, evolution of society.*

Стартом исследования феномена человека в художественной форме следует считать русскую литературную классику XIX века: Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Александра Пушкина. Секрет популярности их произведений состоит в гармоничном сочетании художественной формы с научной верификацией в описании законов эволюции человека.

Хромосомы уже были описаны. Их роль не формализована до сих пор, если только не принять самостоятельную форму эволюции жизни. На Западе превалировала форма аллегорического эссе по примеру эволюциониста Чарлза Дарвина. Законы эволюции оказались столь неожиданными, что до появления группы точных наук – экологии, синергетики и теории катастроф – не могли быть формализованы [5].

Когда необходимый аппарат был разработан, мировая наука оказалась отчужденной от реальности, в соответствии с задачами викарируюшей властной элиты. Получив массу технологических изобразительно-выразительных средств, искусство позволяет наследовать задачу мрачного Достоевского в позитивной форме мультипли-

кационных сериалов «Смешарики» или «Маша и медведь». Запрос на познание в России высокий, и он растет. Недостатки школьной программы в какой-то степени компенсируют сериалы «Фиксики» и упомянутые «Смешарики».

Сюжеты со сказочными персонажами рассказывают о законах природы.

Есть и такие разовые источники, как кинофильм «Говорит Земля», распутывающий наиболее ангажированную тему экологии. Негативная кампания в прессе не случайна. Сегодня мы видим в новом русском кино признаки государственной пропаганды в поддержку института семьи, материнства, отцовства и детства. Налицо также намерения по части профилактики абортов и устранения неестественных межполовых и межпоколенческих отношений. Достоверность данной тенденции определяется использованием науки, недоступной для организации общественных и парламентских дискуссий по вопросам семьи и демографии.

Догадка находит подтверждение в ответе зампреда правительства Татьяны Голиковой о влиянии кино на демографию: «Давайте скажем так: кинематограф сегодня по сути отражает то, что происходит в обществе. Мы не можем этого не замечать, и мы должны на это реагировать. То, что в 2019 году уже было реализовано, дает свои первые результаты и, конечно, оно продолжается. Совсем недавно мы собирали первое заседание Года семьи и ровно там обсуждали то же самое. То есть это будет у нас в развитии, это будет у нас в постоянной работе. И мы очень ждем хороших картин», – сказала Татьяна Голикова в ответ на наш вопрос в ТАСС 28 декабря 2023 года.

Пресс-конференция анонсировала Год семьи.

Отмеченный нами факт заставляет представить всю проблему в ином свете.

В России исторически сложился разноплановый опыт формирования и проведения в общественное мнение достижений науки о человеке. В русской классической литературе можно найти представления об эволюционной роли разделения полов, эпигенетических источниках формирования половозрастных ролей, отражения в быту состояния войны или мира [4]. Более заметен обратный момент влияния особого состояния людей на развитие революционных настроений или участие в агрессивной экспансии. Традиции познания феномена человека сложились в русской литературе XIX века. Кинопроизводство переняло инициативу на век позже. В отличие от ста-

тусной науки, искусство предоставляет возможность одновременного познания, обучения, воспитания и пропаганды [3].

Способ реализации науки через искусство не связан междисциплинарными барьерами. В одном произведении могут совмещаться проблемы семьи и совместной работы в коллективе, хаотических изменений климата, фальсификации науки, ложного экоактивизма и дискредитации международных институтов.

Соединить указанные проблемы в одной научной работе невозможно, хотя природа у них общая. Искусство может быть свободно от условностей и политических презумпций статусной науки. Для усиления эффекта к кино была подключена пресса. В СССР была проведена массированная кампания «Берегите мужчин», которой спасли много семей от распада и породили поколение новых людей высокого качества. Как удалось подключить науку и какую, мы не знаем. В любом случае люди искусства ею не владеют. Возможно, имела место ориентация на позитивный результат в человеческой популяции. Особенности науки о человеке это допускают.

Существует простой критерий. Будущее человека формируется не самопроизвольно, оно самоорганизуется по принципу предопределенности Сергея Курдюмова: «будущее сегодня» адекватно типу идеала. Он разный, соответственно, разное и будущее.

Мера была вынужденная. Революция породила не только Гражданскую войну и разруху, но и половую распущенность, распад института семьи и нежелание заводить детей. К середине XX века развились мощные тенденции ненависти как к детям, так и межполовой. Половое влечение не подавлялось, и такое сочетание нагнетало напряжение в обществе.

Советская власть решала проблему разными способами, в том числе, массовым террором и длительной изоляцией полов, иногда позволяя «ночь любви», как описано в романе Александра Куприянова о встрече заключенных мужского и женского лагерей.

Русская позитивная евгеника была принудительно закрыта, но ее цели реализованы кампанией «Берегите мужчин». Фашистская евгеника не нашла здесь места ни в какой форме. Ее опыт в Германии и США не показал позитивных последствий, только проблемы. Постмодернистская евгеника на основе манипулирования рождаемостью и экспериментов над людьми проникла в Россию почти веком позже ее возникновения.

В результате, сразу после разрушения централизованной партийно-советской власти, возник «Русский крест», падение рождаемости на фоне роста смертности.

Неуклонный рост населения Земли закончился, и начались предсказанные Сергеем Капицей процессы рестрикции численности, угрожающие человечеству еще больше, нежели перенаселение. Рождаемость падает по мере роста достатка и комфорта, образования и карьерного роста, проведения огромного количества постмодернистских программ косвенной кастрации, смертности, откладывания беременности, разных способов абортов, нагнетания ненависти между полами и поколениями.

Театр, кино и литература превратились в технологии двойного назначения. Пучок жанров на основе хоррора, культа устрашения и половых девиаций подавляют сексуальное влечение и подменяют его взаимной ненавистью между полами и поколениями. Успех постмодернистской евгеники обеспечивается массовостью креативных проектов, юридической и практической поддержкой, таргетной рекламой и мощным теневым PR, то есть лоббированием. Страны с падением рождаемости пошли по пути наращивания льгот и социальной поддержки, которые не решают биологических проблем и среди прочего провоцируют разводы. В мире началась спровоцированная многодетность, позволяющая женщине не работать. Провалы в демографии она не восполняет. Обильное обсуждение демографии редко касается качества людей, снижаемого отложенной рождаемостью и массовым воздействием на организм женщины, химическим и психологическим. Стимулируется естественный процесс хаотической агрессивности женщин, и на этой основе – подавления активности мужчин. Также явление инфантилизации, расхождение все более раннего полового созревания и подавления социальной зрелости.

Таким образом, искусство заняло свои позиции воздействия на человека до возникновения внутренних проблем с ним.

Все обозначенные проблемы могут решаться через искусство, комплексным воздействием театра, кино, литературы при обязательной поддержке кампаниями в СМИ.

Последний момент был проблематичен из-за активной работы в мире Агентства США для глобальных медиа, деятельность которого сегодня устранена новой президентской властью.

В России сложилась неравновесная ситуация. Рост душевного благополучия россиян значительно расходится с задачами глобального управления постмодернистскими проектами. Чтобы привлечь внимание русской аудитории, приходится пропускать в прокат позитивный и познавательный контент. Кроме того, в российский прокат

приходится запускать такие фильмы, как «Анора» или «Civil war», путающих одновременно бытовую и мировую картину.

Развитие в новом русском кино дидактической тематики, для ремонта отношений мужчины и женщины после исторического разрыва, вышло на более серьезный уровень с дифференцированной детализацией, адекватной текущему состоянию общества. Зрителю ненавязчиво дают понять, что можно делать, и чего следует избегать, а где можно надеяться на случайность. Таков фильм «Любви не бывает?».

Картина «Семь ужинов» представляет модель создания базы добровольного воссоединения семьи. Ситуаций подобного рода описано достаточно много, как правило, в жанре «комедии положений», например, «Встретимся вчера», «Совсем ошалели» и др. Оригинальную модель создает на экране сериал «Министерство всего хорошего». Авторы отнесли на счет условного государства обеспечение благополучия людей в точечном ручном режиме, чтобы предостеречь от безысходных ситуаций. Искусство не может заменить науку с образованием и не исключает необходимость правильного преподавания школьной биологии. В своем текущем состоянии кабальной коллаборации наука с такой задачей не справится. По счастью, наука тоже не заменит искусства с его ролью продвижения истины в массовое сознание.

В части демографии необходимо отметить две специфические особенности человека.

Зависимость человека от уникального языка второй сигнальной системы требует способности к паритетному диалогу. Без этого невозможно принятие решений, развитие науки и реализация образования, эффективная деятельность коллективов, включая семейные. Наблюдаемая сегодня временная утрата способности к диалогу способствует замене вербального взаимодействия на манипулятивную генетическую инженерию. Генерируются интересы системы – страны, трудового коллектива или семьи, противоречащие интересам ее элементов в лице составляющих данную систему людей. Системные последствия принятых решений неожиданны для участников и непреодолимы их собственными силами. Открывается арена для центрифугального отбора против лучших и наиболее приспособленных в пользу носителей генетических девиаций, включая половые. Создается кризисная ситуация с неизбежностью революции в какой-то форме. Потери неизбежны, и при особо благоприятном стечении обстоятельств с участием природного фактора запуска катастрофы

возможен арогенез. Например, создание языка Пушкина или формирование нового человека более высокого качества.

Второй уникальной особенностью человека является эмбриогенез с высокой связью плода и женщины. Также трудные роды в режиме типичной катастрофы Рене Тома. Новые исследования показывают, что кишечная флора ребенка формируется не из внешней среды, но из естественной полостной флоры матери. Химическое воздействие во время беременности, вирусная инфекция и антибиотикотерапия могут нанести вред. Невозможно заменить чем-то естественным стресс родов и, затем, кормление грудью. Кормящая женщина вырабатывает бета-казоморфин, успокаивающий и ее, и ребенка.

Первый опыт, как правило, негативный, и его закрепление нежелательно. Необходимо обучение на практике, чтобы преодолеть негативную реакцию женщины на свое новое качество, что при наличии опыта приносит необходимое и незаменимое удовлетворение.

Эффект показан многократно поставленными и экранизированными пьесами «Валентин и Валентина», «Танцуй, селедка!» Теряя ребенка при курении вейпов и отказываясь от регулярной половой жизни под давлением пропаганды, женщина ищет перемен другими способами и отравляет свое микросоциальное окружение.

Постмодернистская демографическая политика приносит непреодолимые проблемы национальной власти не только сокращением численности, но и снижением его качества. Сказываются различия образования мужских и женских половых клеток. Яйцеклетки накапливают мутации [1]. Слабость самцов, предназначенных природой для гибели, особенностью человека не является. Комфорт человеческой жизни не требует мобилизации для борьбы за существование, и порождает синдром зоопарка. Животным нужен искусственный стресс, иначе они создают себе сами безнадежные ситуации или вырождаются [2].

Отмеченное легко поддается отражению в общедоступном искусстве. Сложнее с тем, что высшие обезьяны, включая человека, требуют игрового подражательного обучения для успешного вступления в половые отношения. Тут содержится непреодолимая проблема, в связи с неспособностью большинства людей различать стимулирующую влечение эротику от подавляющей его порнографии.

Граница между ними подвижна и не может быть закреплена в законе. Технология двойного назначения может выполнять роль оружия массового поражения, в виде так называемой мягкой силы.

В искусстве вопрос легко решается, в зависимости от мотивации создателей произведения.

Мы не видим проблем в различиях фильма «Нелюбовь» с точным отражением врожденного генетического нарушения материнского инстинкта и, с другой, стороны порнографического произведения «Текст». Первое учит, чего надо избегать, второе наводит безысходную депрессию с выходом на агрессию.

На примере США показано, как разрушению производства, экономики и государства предшествовал кризис института семьи и развитие негативных отношений половых партнеров. Явление стало настолько массовым, что кризис межполовых отношений нашел адекватное отражение в кино на уровне драмы и даже трагедии. Далее предмет борьбы стал целью, страна принялась решать проблемы путем их наращивания в виде легализации и пропаганды извращений, включая кастрацию под видом смены пола.

Происходит подмена естественных половых отношений либо ранговой борьбой, либо жестокостью. Для сравнения. В сериале «Министерство всего хорошего» подобные подмены ликвидируются, и, в итоге, формируются естественные отношения при условии внешней подсказки. Фантастическая фабула не противоречит решению реальных человеческих проблем. Можно только надеяться, что введенная Москвой семейная медиация через МФЦ даст позитивные результаты и послужит универсальной моделью.

Возможно, тут мы добрались до самой сути текущей демографической проблемы. Национально-ориентированное кино освобождено не только от условностей статусной науки, но и от общепринятых заблуждений. Например, завершать конфликт должен тот, кто начал. Или тот, кто умнее. Оба варианта тупиковые.

Кино – это фантастика, сказка для взрослых. Редкая женщина в жизни признается «Что же я наделала!» По сюжету фильма она нашла верный путь в отношениях с мужчиной, как будто заводная машинка. На время плохого настроения можно выключить и убрать в шкаф.

Поручение Президента Российской Федерации Владимира Путина по проекту мужского здоровья не могло быть выполнено, дискуссия перешла на известные факты о женском здоровье и постепенно прекратилась.

Стереотип мужской вины оказался непреодолим. Председатель Государственной Думы Вячеслав Володин заставил внести слово «отцовства» в название профильного комитета и получилось «по защите семьи, вопросам отцовства, материнства и детства».

Уже после переименования в комитете прошло представление реализации практик по защите жен от агрессии отцов. Возник скандал. Активист Николай Мишустин возмутился организацией мероприятия иностранными агентами.

Председатель комитета Нина Останина, в ответ на просьбу объяснить причину, сама разозлилась, отстаивая свою непричастность. Конфликты в любом коллективе возникают неизбежно. Постмодернистский проект предлагает изолировать женщину с детьми в убежище и выдать ей охранный ордер, то есть закрепить истерическое поведение и по возможности окончательно разрушить семью. Цель обратная относительно кампании «Берегите мужчин». Иногда другого выхода просто нет.

Кино предлагает начать с начала по принципу доброй женской песни из прошлой эпохи «Давай никогда не ссориться. Никогда, никогда. Пускай сердце сердцу откроется навсегда, навсегда». Сегодня ситуация такая, что приступы агрессии для женщины стали нормой, и способов переживать их без последствий нет. Мужчина либо сам проявляет агрессию, либо, что чаще, утрачивает волю и иногда половую функцию. Восстановиться уже не может. В жизни люди идут по пути смены пар, накапливая негативный опыт и непримиримость. Остается только смотреть кино и надеяться на чудо, что инверсия половых ролей когда-нибудь завершится. Демографическую проблему упустили, и, когда спохватились, оказалось, тем же путем идет геополитика.

Решение человеческих проблем необходимо для сохранения будущего всего человечества. Во многом это зависит от развития и взаимодействия научного познания и искусства.

Список литературы

1. Геодакян С.В. Компас эволюции. Эволюционная теория пола В.А. Геодакяна. – М.: Арт-Издат, 2023. – 183 с.
2. Даев Е.В. Психогенетика с основами генетики. Учебно-методическое пособие. – СПб: Н.-Л., 2015. – 192 с.
3. Каган М. Морфология искусства. – М.: Искусство, 1977. – 440 с.
4. Московкин Л.И., Вакурова Н.В. Истина в борьбе с псевдореальностью: история, феноменология и современное состояние научного знания. – Сб. статей ЦНС «Международные научные исследования» по матер. XV междунар. науч.-практич. конфер.: «Проблемы и перспективы современной науки». – М.: ISI-jornal», 2017. С. 125-138
5. Чайковский Ю.В. Эволюция как идея. – М.: Товарищество научных изданий КМК, 2017. – 159 с.

Чепурин Алексей Вячеславович

Влияние цифровых инструментов на продвижение некоммерческих досуговых программ

Москва, Россия

Аннотация: *В статье раскрываются подходы к использованию цифровых технологий в продвижении некоммерческих досуговых мероприятий. Рассматриваются актуальные тренды в маркетинге событий, а также предлагаются действенные стратегии привлечения аудитории через интернет-ресурсы, социальные сети и другие цифровые инструменты. Также внимание уделяется успешным кейсам цифрового продвижения, анализу их эффективности и выявлению ключевых факторов, способствующих росту вовлеченности и расширению аудитории.*

Ключевые слова: *цифровые технологии, некоммерческие мероприятия, продвижение, увеличение аудитории, digital marketing.*

Chepurin Alexey Vyacheslavovich

THE IMPACT OF DIGITAL TOOLS ON THE PROMOTION OF NON-PROFIT LEISURE PROGRAMS

Moscow, Ru*ssia*

Abstract: *The article reveals approaches to the use of digital technologies in the promotion of non-commercial leisure activities. Current trends in event marketing are considered, as well as effective strategies for attracting an audience through online resources, social networks and other digital tools are proposed. Attention is also paid to successful digital promotion cases, analyzing their effectiveness and identifying key factors contributing to increased engagement and audience expansion.*

Keywords: *digital technologies, non-commercial events, promotion, audience increase, digital marketing.*

В наше время цифровые технологии играют важную роль в продвижении различных мероприятий, включая некоммерческие досуговые и культурные события. С постоянным ростом онлайн-аудитории и изменением способов взаимодействия с ней, организаторам мероприятий необходимо уметь использовать современные цифровые инструменты для привлечения внимания аудитории. Цифровой маркетинг, такой как реклама в социальных сетях, таргетинг по аудитории и геолокации, становится все более популярным и эффективным способом привлечения целевой аудитории на мероприятие. Электронные рассылки, блоги и другие инструменты также могут быть использованы для продвижения события.

В эпоху цифровой трансформации, когда виртуальное пространство становится неотъемлемой частью повседневной жизни, цифровые технологии приобретают критическое значение даже в сфере некоммерческого досуга и культуры. Согласно исследованию DataReportal (2023), 63,9% населения Земли являются активными пользователями социальных сетей, проводя в них в среднем 2,5 часа ежедневно. Это создает беспрецедентные возможности для организаторов мероприятий, вынуждая их переосмысливать традиционные подходы к продвижению. Цифровой маркетинг, включающий не только таргетированную рекламу и SMM, но и нейросетевые алгоритмы прогнозирования спроса, Big Data-аналитику и иммерсивные форматы взаимодействия, трансформирует сам принцип коммуникации с аудиторией. Например, платформа Eventum Premo отмечает, что мероприятия с продуманной digital-стратегией увеличивают посещаемость по сравнению с аналогами, продвигаемыми исключительно офлайн-методами [8, 9].

Рассматривая данную тему, важно подчеркнуть, что эффективность цифровых инструментов обусловлена их способностью создавать «цифровые следы» аудитории. Это позволяет не только привлекать, но и удерживать внимание через персонализацию. Так, исследование McKinsey (2022) демонстрирует, что сегментированные email-рассылки повышают конверсию на 50%, а использование чат-ботов для обработки запросов сокращает время ответа на 80%. Однако ключевым вызовом остается баланс между автоматизацией и «человеческим» подходом — 45% аудитории, согласно опросу HubSpot, негативно реагируют на избыточную роботизацию коммуникаций [2, 3].

Целесообразно также обратить внимание и разобрать несколько преимуществ использования цифровых технологий, которые я смог выявить:

- **Расширенный охват:** цифровые платформы, такие как социальные сети и электронная почта, позволяют некоммерческим организациям охватить более широкую аудиторию, чем традиционные методы продвижения, например, такие как «сарафанное радио».
- **Таргетинг:** цифровые технологии позволяют некоммерческим организациям нацеливать свои рекламные кампании на конкретные группы людей, основываясь на их демографических данных, интересах и поведении.
- **Измерение и анализ**: цифровые платформы предоставляют

ценные данные о результатах рекламных кампаний, позволяя некоммерческим организациям отслеживать вовлеченность, конверсию и другие важные показатели.

- **Удобство и доступность**: цифровые технологии позволяют людям легко получать информацию о мероприятиях, регистрироваться и общаться с организаторами с помощью своих мобильных устройств или компьютеров.
- **Повышение вовлеченности**: цифровые технологии могут быть использованы для создания интерактивных кампаний, которые вовлекают аудиторию и повышают их интерес к мероприятиям.

При использовании цифровых технологий для продвижения некоммерческих мероприятий необходимо понимать, что не всегда будет реализовываться успех, что будут факторы, которые не дадут полного эффекта от отдачи организаторов при их вложенных усилиях. Такие преграды необходимо понимать. Можно выделить некоторое их количество, например такие как:

- **Конкуренция за внимание**: цифровое пространство переполнено контентом, поэтому некоммерческим организациям может быть сложно выделиться и привлечь внимание аудитории.
- **Цифровой разрыв**: не у всех есть доступ к цифровым устройствам или Интернету, что может ограничить охват некоммерческих организаций.
- **Необходимость технических навыков**: эффективное использование цифровых технологий требует определенного уровня технических навыков, которые могут отсутствовать у некоторых некоммерческих организаций.
- **Защита данных**: некоммерческие организации должны соблюдать правила защиты данных при сборе и использовании личной информации через цифровые платформы.
- **Стоимость**: цифровые рекламные кампании могут быть дорогими, что может стать проблемой для некоммерческих организаций с ограниченными бюджетами.

Особенности организации некоммерческих мероприятий также требуют особого внимания. Электронное продвижение и распространение информации о событии должны быть целенаправленными и максимально эффективными. Привлечение зрительской аудитории и поддержание интереса к мероприятию – ключевые задачи организаторов.

Успешная реализация проекта требует использования широкого спектра инструментов продвижения директ-маркетинга, таких как

социальные сети, контекстная и таргетированная реклама. План продвижения в цифровой среде должен быть разработан с учетом специфики мероприятия и аудитории, с упором на интерактивное вовлечение зрителей.

Предложенный план продвижения некоммерческого спектакля в КЦ «Зеленоград» направлен на развитие сообщества в соцсетях, вовлечение зрителей через опросы, пресс-релизы, интервью и другие элементы. Правильно организованное продвижение позволит привлечь внимание к мероприятию и обеспечить его успешное проведение.

Поскольку на данный момент все театральные мероприятия студией «Контакт» реализуются в бюджетном формате, то посещение всех мероприятий бесплатное и места занимаются в свободном формате. Но если реализовать заблаговременную регистрацию всех посетителей на сайте ГАУК «КЦ «Зеленоград» с помощью личных контактов потребителей (e-mail, номер телефона, ФИО), для бронирования конкретных мест в зрительном зале, чтобы просмотр спектаклей был под необходимым углом обзора. Благодаря такому бронированию, мы получаем личные контакты потребителей для дальнейшего их уведомления в предстоящих мероприятиях.

В ряду утверждений, что digital marketing оказывает положительные свойства на привлечение аудитории, является разница между двумя бюджетными мероприятиями. За пример будет взят бюджетный спектакль «Мышеловка» от детской театр-студии «Контакт».

Премьера данного спектакля состоялась 29 февраля 2024 года, где зрительный зал был заполнен на 35% по данным КЦ «Зеленоград». После мероприятия были собраны отзывы у зрителей через сайт КЦ «Зеленоград» и социальную сеть VK и живой опрос зрителей с помощью камеры и микрофона. 85% отзывов и респондентов положительно высказались о спектакле. В следствии положительных отзывов, руководителем студии было предпринято решение об увеличении зрителей на следующий спектакль, который состоялся 24 апреля 2024 года.

В ходе подготовки к этому мероприятию были сформированы посты в VK для сообществ КЦ «Зеленоград», детская театр-студия «Контакт» и театр-студия «Контакт». Результат информирования населения через соцсеть VK привел к увеличению количества посетителей на следующую премьеру 24 апреля 2024 г.

Чтобы эффективно использовать цифровые технологии для продвижения некоммерческих досуговых мероприятий, неком-

мерческие организации должны следовать следующим лучшим практикам:

- **Определите свою целевую аудиторию**: четко определите, кого вы хотите охватить своими рекламными кампаниями.
- **Выберите правильные платформы**: выберите цифровые платформы, которые наиболее популярны среди вашей целевой аудитории.
- **Создавайте привлекательный контент**: создавайте визуально привлекательный и информативный контент, который привлечет внимание аудитории.
- **Используйте таргетинг**: нацеливайте свои рекламные кампании на конкретные группы людей, чтобы повысить их эффективность.
- **Отслеживайте и анализируйте**: регулярно отслеживайте результаты своих рекламных кампаний и вносите коррективы на основе данных.
- **Сотрудничайте с влиятельными лицами**: сотрудничайте с влиятельными лицами в отрасли, чтобы повысить доверие к вашему мероприятию и охватить более широкую аудиторию.
- **Используйте автоматизацию:** автоматизируйте задачи, такие как рассылка электронных писем и публикация в социальных сетях, чтобы сэкономить время и повысить эффективность.

Цифровые технологии перестают быть опцией, становясь обязательным элементом экосистемы творческих мероприятий, а их эффективность зависит не от бюджета, а от креативного применения. Как демонстрирует кейс «Мышеловки», даже минимальными ресурсами можно достичь двукратного роста аудитории за счет точечного таргетинга и UGC-контента, что подтверждает необходимость современных инструментов для привлечения зрителей и успешной организации событий. Разнообразие доступных решений позволяет подходить к продвижению творчески, сочетая точность данных с креативными стратегиями, что открывает новые возможности для целенаправленного вовлечения аудитории даже в условиях ограниченных ресурсов.

Список литературы

1. Володина Ольга Игоревна Инструменты продвижения некоммерческих проектов в сети Интернет: современные тренды // Коммуникология: электронный научный журнал. 2017. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/instrumenty-prodvizheniya-nekommercheskih-proektov-v-seti-internet-sovremennye-trendy (дата обращения: 17.02.2025).

2. Гончарова Н. А. КОНТЕНТ-МАРКЕТИНГ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ БРЕНДОВ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ // На пути к гражданскому обществу. 2023. №1 (49). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontent-marketing-kak-instrument-prodvizheniya-brendov-v-seti-internet (дата обращения: 13.02.2025).
3. Красильников А. Б. РАЗВИТИЕ ОМНИКАНАЛЬНЫХ СЕТЕЙ РОССИЙСКИХ РИТЕЙЛЕРОВ // Прогрессивная экономика. 2024. №11. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-omnikanalnyh-setey-rossiyskih-riteylerov (дата обращения: 13.02.2025).
4. Культурный центр «Зеленоград»: офиц. сайт. – URL: https://dkzelenograd.ru/ (дата обращения 13.12.2024).
5. Рользинг, А. В. Продвижение некоммерческих организаций с помощью инструментов digital-маркетинга / А. В. Рользинг, Е. В. Ковалева. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2021. — № 51 (393). — С. 143-147. — URL: https://moluch.ru/archive/393/86950/ (дата обращения: 17.01.2025).
6. Остапенко Светлана Остапенко. Интернет и медиа-технологии в продвижении культурно-досуговых услуг // Образовательный портал «Справочник». — Дата последнего обновления статьи: 11.12.2023. — URL https://spravochnick.ru/bibliotechno-informacionnaya_deyatelnost/internet_i_media-tehnologii_v_prodvizhenii_kulturno-dosugovyh_uslug/ (дата обращения: 17.01.2025).
7. Селюнин П. Проблемы внедрения цифровых технологий в деятельность некоммерческих организаций [Электронный ресурс] // Росконгресс. 2024. 16 января. URL: https://roscongress.org/materials/problemy-vnedreniya-tsifrovykh-tekhnologiy-v-deyatelnost-nekommercheskikh-organizatsiy/ (дата обращения: 17.01.2025).
8. DATAREPORTAL. Глобальная статистика социальных сетей: офиц. сайт. – URL: https://datareportal.com/social-media-users (дата обращения 13.02.2025).
9. Eventum Promo. Digital – трансформация рынка мероприятий: офиц. сайт. – URL: https://eventum-premo.ru/blog/digital-transformaciya-rynka-meropriyatiy (дата обращения 13.02.2025).

Орленко Елена Анатольевна

Бренд-журналистика в современном медиапространстве

Москва, Россия

Аннотация: *В статье рассматривается феномен бренд-журналистики как эволюционной формы контент-маркетинга в условиях современной медиасреды. Анализируются ключевые характеристики бренд-журналистики, ее отличия от традиционного маркетинга.*

Ключевые слова: *журналистика, бренд-журналистика, бренд-медиа, контент-маркетинг*

Orlenko Elena Anatolyevna

BRAND JOURNALISM IN THE MODERN MEDIA SPACE

Moscow, Russia

Abstract. *The article examines the phenomenon of brand journalism as an evolutionary form of content marketing in the modern media environment. The key characteristics of brand journalism and its differences from traditional marketing are analyzed.*

Keywords: *journalism, brand journalism, brand media, content marketing*

Современное медиапространство характеризуется перенасыщенностью информацией и высокой конкуренцией за внимание потребителя. В этих условиях традиционные методы рекламы становятся менее эффективными, а на первый план выходят стратегии, направленные на построение доверительных отношений с аудиторией. Корпоративные издания все чаще трансформируются в полноценные СМИ, ориентированные на широкую аудиторию, что является заметной тенденцией последних лет на медиарынке. И тут появляется такое понятие как бренд-журналистика, представляющая собой гибрид журналистских принципов и маркетинговых целей, является одним из перспективных направлений в этой области.

Бренд-журналистика можно определить как новый подход к контент-маркетингу, при котором компании создают и распространяют контент, похожий на журналистский материал, но с целью продвижения своего бренда. Это создание и распространение контента, стилизованного под журналистский материал, от лица бренда. В отли-

чие от традиционной рекламы, бренд-журналистика фокусируется на предоставлении ценной и интересной информации аудитории, а не на прямой продаже товаров или услуг. Бренд-журналистика предлагает стратегический подход к маркетингу, отдавая приоритет повествованию и аутентичности, помогая брендам устанавливать связь со своей аудиторией на более глубоком уровне, выходящем за рамки традиционных методов рекламы. Британский журналист Энди Булл определяет бренд-журналистику как гибрид традиционной журналистики, маркетинга и PR-менеджемента [5].

Разберем, чем бренд-медиа отличается от корпоративных медиа. Ключевой задачей корпоративных медиа является информирование сотрудников, партнеров и клиентов о жизни самой компании, ее достижениях, нововведениях, и направлены на поддержание имиджа компании, укрепление корпоративной культуры и достижение бизнес-целей. Бренд-медиа же – это не информирование «о себе». Главная задача бренд-медиа – привлечение, удержание и вовлечение аудитории, а также формирование лояльности к бренду. В отличие от корпоративных медиа, бренд-медиа ориентированы на внешний мир и на создание контента, интересного не только текущим клиентам, но и потенциальным. Цель бренд-журналистики – построение доверительных отношений с аудиторией, укрепление имиджа бренда и позиционирование компании как эксперта в своей отрасли.

Американский маркетолог Ларри Лайт адаптировал известную формулу для создания истории «кто, что, где, почему и как» из журналистики в маркетинг. Он назвал это подходом к сегментации бренда и предложил следующую схему:

- Почему клиент использует этот продукт или услугу?
- Удовлетворяется ли потребности с помощью продукта или услуги?
- Есть ли проблемы с тем, что клиент использует в данный момент.
- Кто эти люди с такими потребностями?
- Как, когд и где существуют различные потребности?

Этот подход, основанный на журналистских концепциях, можно использовать в бренд-медиа, адаптируя информацию к любой конкретной аудитории [1].

Диджитал-компания «Палиндром» и Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций СПбГУ в 2022 году объединились для того, чтобы провести первое в России исследование феномена бренд-медиа и определить его ключевые особенности. Анализ 30 бренд-медиа различных компаний показал, что бренд-медиа – прежде всего

маркетинговый инструмент, направленный на конечного потребителя, который дистрибутирует контент по аналогии с традиционным медиа на разных площадках [2]. Сегодня бренд-медиа в России охватывает широкий спектр форматов: от блогов и социальных сетей до онлайн-изданий и видеоконтента. С развитием цифровых технологий и ростом популярности интернета, компании получили возможность создавать и распространять контент быстрее и дешевле, чем раньше. Это привело к увеличению количества брендов, использующих собственные медиа-каналы для взаимодействия с аудиторией.

Одним из ключевых трендов является персонализация контента. Компании стремятся создать уникальный опыт для каждого потребителя, предлагая релевантный и интересный материал. Например, многие бренды используют данные о поведении пользователей в интернете для таргетирования рекламных сообщений и предложений.

Еще одной важной тенденцией является интеграция различных каналов коммуникации. Бренды стараются использовать многоканальный подход, объединяя традиционные СМИ, социальные сети, мобильные приложения и другие платформы. Это позволяет охватить максимальную аудиторию и обеспечить непрерывное взаимодействие с клиентами.

Для иллюстрации эффективности бренд-медиа рассмотрим несколько успешных российских проектов.

«Сбербанк» – один из лидеров в области бренд-медиа в России. Эта компания имеет сразу несколько бренд-медиа: «СберСова», «СберБизнес Live», «Форма», «Сбер Про». «СберСова» – это информационно-просветительский сайт о финансах, где пользователь может найти статьи, видео и онлайн-курсы. «СберБизнес Live» – онлайн-издание о бизнесе, аккумулирующее важные новости сферы, мнения экспертов, истории успеха и развлекательные шоу. «Форма» – онлайн журнал про медицину, красоту и здоровый образ жизни, являющийся проектом «СБЕР ЕАПТЕКИ». «Сбер Про» – еще одно медиа о бизнесе. Эти инициативы помогают «Сбербанку» укрепить свою позицию как надежного финансового партнера и эксперта в области бизнеса. Каждый проект бренд-медиа «Сбербанка» имеет свою целевую аудиторию и тематическую направленность. Это позволяет создавать релевантный контент, который отвечает интересам и потребностям конкретных групп пользователей.

Еще один бренд, который задает направления развития и моду на форму и содержание маркетинговых инструментов – «Яндекс». Компания имеет четыре бренд-медиа: журнал «Код» о технологиях и

программировании; журнал «Техно»; журнал «Что на счет» про новое поколение предпринимателей; журнал «Я так живу». «Яндекс» делает ставку на профессионализм и экспертизу своих авторов. Компания декларирует независимость своих СМИ от коммерческих интересов. Экосистема контентных проектов, объединенных целью не только продвигать сервисы компании, но и создавать независимый, качественный и интересный контент для широкой аудитории. Эффективность бренд-медиа «Яндекса» заключается в комплексном воздействии на целевую аудиторию, формировании положительного имиджа бренда, привлечении талантливых специалистов и поддержке IT-сообщества. Журналы «Яндекса» успешно сочетают качественный контент, инновационные форматы и эффективную дистрибуцию, что позволяет им достигать поставленных целей и укреплять позиции Яндекса на рынке.

Бренд-журналистика, в отличие от традиционной рекламы, способна принести аудитории ряд преимуществ в современном медиапространстве. Вместо навязчивой рекламы товаров или услуг, бренд-журналистика предлагает аудитории интересный и полезный контент, отвечающий на ее вопросы, решающий ее проблемы, расширяющий кругозор. Бренды, стремясь создавать качественный контент, привлекают к сотрудничеству экспертов в разных областях. Аудитория получает доступ к ценным знаниям и профессиональным мнениям. Бренд-журналистика поощряет обратную связь и диалог с аудиторией. У потребителей появляется возможность высказать свое мнение, задать вопросы, поделиться идеями и влиять на бренд. И еще одно преимущество – альтернативный взгляд на события и явления, отличный от традиционных СМИ.

Важно помнить, что бренд-журналистика создается брендами и служит их интересам. Однако в условиях информационной перегрузки и недоверия к рекламе, она может стать источником действительно полезного и интересного контента для аудитории.

Список литературы

1. Лайт Л., Киддон Дж. Возрождение бренда: шесть принципов. Вдохните в свой бренд новую жизнь вместе с McDonald's. – Пер. с англ. – СПб.: Символ-Плюс, 2009. – 208 с.
2. Нигматуллина К.Р., Павлушкина Н.А. Рынок бренд-медиа в России: определения, классификация, характеристики // Вестник Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. 2022. [Электронный ресурс] / Режим доступа: URL: https:// /?ysclid=maxl3yvh4q291297818 (дата обращения 07.03 24).
3. Bull 2013 – Bull A. Brand Journalism. N. Y.: Routledge; Taylor&Francis Group, 2013. Siegert, Rimscha, Grubenmann 2017 – Commercial Communication in the Digital Age. – 288 p.

Ивлев Андрей Анатольевич

Репортерское перевоплощение в стендапе как разновидность метода «испытано на себе»: психология восприятия и возможные риски

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена проблеме восприятия и возможным рискам репортерского перевоплощения. Какой должна быть миссия журналистов – нести правдивую информацию или хайповать и заниматься самолюбованием, уподобляясь шутам? Дискуссия на тему того, что можно, а что нельзя на экране, стала особенно острой.*

Ключевые слова: *стендап, персонификация, инфотейнмент, перформанс, эпатаж, медиаличность, включенное наблюдение, эксперимент.*

Ivlev Andrey Anatolyevich

REPORTER'S TRANSFORMATION IN STAND-UP AS A KIND OF "FIRST-HAND EXPERIENCE" METHOD: PSYCHOLOGY OF PERCEPTION AND POSSIBLE RISKS

Moscow, Russia

Annotation. *The article is devoted to the problem of perception and possible risks of reporter's transformation. What should be the mission of journalists – to carry truthful information or hype and engage in self-admiration, like buffoons? The discussion on what is allowed and what is not allowed on the screen has become especially acute.*

Keywords: *stand-up, personification, infotainment, performance, outrage, media personality, included observation, experiment.*

Современное телевидение, безусловно, оставаясь ведущим СМИ, переживает этап конкуренции с таблоидными и мультимедийными интернет-изданиями. Проявлением этого выступают всевозможные эксперименты с формой и усилением визуализации посредством инфотейнмента – метода подачи информации в легкой доступной форме, иногда с элементами развлечения. Телевидение, как и вся современная журналистика, оперирует двумя ключевыми форматами – хлеба и зрелищ. И это находит место не только в информационно-развлекательных программах, но и в новостных выпусках – в одном ряду с сообщениями о происшествиях, политических и спор-

тивных событиях. Экран – это шоу, – справедливо говорят практики. И руководствуются лишь этим. Эпатаж, перформанс, шоу – приемы, с помощью которых удается «зацепить» большую аудиторию зрителей, удержать их у экрана и вместе с этим сформировать у них определенный смысл, воздействуя на подсознание и призывая к чему угодно. Как тут не вспомнить крылатую фразу Оскара Уайльда «Развлекая, поучай, и поучая – развлекай».

Телевизионный репортаж в современных выпусках новостей содержит в себе следующие структурные элементы: синхрон (фрагмент интервью с участниками события), лайф (фрагмент действа), закадровый текст и стендап (появление репортера в кадре). Причем стендапу нередко отводится особая роль – он служит элементом персонификации (отождествление закадрового текста с медиаличностью), подчеркивает эффект присутствия (документальное подтверждение, что корреспондент был лично в той или иной локации, особенно если это необычное, знаковое место), помогает визуализировать отсутствующую по видеоряду информацию… Благодаря стендапам в репортажах, в которых проявляется невербальная составляющая, зрители узнают и запоминают авторов материалов. Сами авторы, понимая это, стремятся «создать шоу» и используют для этого самые разные методы.

Теории и практике журналистики известно несколько ключевых методов: среди них – интервью, опрос, эксперимент, анализ документов, всевозможные виды наблюдения, «смена профессии». Все они требуют длительной серьезной подготовки, и каждый из них сам по себе может быть отдельным целостным произведением. Что касается репортерского перевоплощения как разновидности метода «испытано на себе», то этот прием тоже требует максимальной сосредоточенности от журналиста, харизмы и понимания сути освещаемого события. В то же время само по себе репортерское перевоплощение не может быть отдельным целостным произведением, а всего лишь выступает вспомогательной формой визуализации, к которой тележурналисты в условиях упомянутой конкуренции с таблоидными изданиями прибегают все чаще.

Так, в итоговом выпуске телеканала Рен ТВ от 24 февраля 2025 года автор репортажа о деятельности коучей, занимающихся сексуальным раскрепощением, применила прием «проверено на себе». Корреспондент Наталия Графчикова, как она сама заявила в репортаже, согласилась стать живой моделью для эротического массажа, скрытно снимая момент общения с так называемыми коучами на

любительскую камеру. Другой пример – репортаж в правовой программе на телеканале «Россия 24» от 27 июня 2024 года о любителе загорать на детской площадке. Автор Даниил Сухоручко, рассказывая об инциденте, заинтересовавшем сотрудников полиции, в стендапе детально показал, как взрослый хулиган пугал детей своим фривольным видом. Репортер в стендапе (в отличие от героя все же в одежде) также прилег со словами о том, как все происходило. Еще одна серьезная история была подана с элементами розыгрыша в репортаже о приговоре членам банды, державшей в страхе бизнесменов в Казани в начале двухтысячных годов. Репортер Александр Шпак, рассказывая о криминальных нравах переходной эпохи, сидя в автомобиле, остановился рядом со стоявшим вооруженным человеком (видимо, символизирующим бандита), который произвел имитацию выстрела, сопровождаемого звуком, в сторону корреспондента, после чего на экране появилось белое поле. И подобных приемов, когда корреспонденты в стендапе входят в тот или иной образ, играют роль, создают шоу, довольно много. Хотя не все представители журналистского цеха разделяют эту тенденцию и говорят о ней позитивно.

Ученый МГУ М. М. Лукина высказывалась о том, что прием «испытано на себе» нужно использовать с особой осторожностью и крайне аккуратно. По ее словам, репортеры, перевоплощаясь, могут нарушить этику. «Этика мимикрии» оказывается в повестке дня всякий раз, когда дело касается конкретных примеров человеческого общения. Когда журналист имитирует дружеское расположение и сочувствие к собеседнику, которого «раскалывает», выводит на чистую воду, в такой ситуации как минимум один из беседующих оказывается нечестным по отношению к другому, усыпив его бдительность. Фактически приемы профессиональной маскировки, или мимикрии, к которой прибегают журналисты, эксплуатируют человеческое доверие. В этом и состоит их этическая уязвимость» [2, с. 126].

Профессор Людмила Алексеевна Васильева, член Союза журналистов России, напротив, не видит ничего плохого в приеме «проверено на себе» и считает, что, «если журналист что-то испытывает на себе, значит, он уже надевает маску чужой профессии. Речь может идти только о нюансах, скрывает ли он свою журналистскую принадлежность, или говорит об этом открыто» [1, с. 66]. В этой связи прием репортерского перевоплощения может рассматриваться как модификация метода включенного наблюдения, эксперимента и метода «журналист меняет профессию». Так лучше усваивается информация,

даже самая сложная, простота визуализации помогает погрузиться в атмосферу события, прочувствовать ее, посмотреть на действо глазами простых участников, с кем себя позиционирует журналист.

В то же время по мнению практиков, журналист – всегда плохой актер, потому с игрой на экране необходимо быть осторожным, чтобы не переиграть, ибо от великого до смешного – один шаг. Но перформанс и эпатаж решают все. С точки зрения восприятия прием репортерского перевоплощения работает в любом случае – это привлекает внимание и создает определенный акцент в информационном потоке, что и нужно медиаменеджерам – ведь, в конечном итоге, все работает на рейтинг, на максимизацию аудитории, которую телевизионщики продают рекламодателям.

Говоря о рисках такого приема с перевоплощением, психологи и социологи фиксируют снижение доверия к медиа, которые в данном ключе могут восприниматься лишь как развлекательный ресурс, а не «четвертая власть». Безусловно, есть ряд тем, которые нуждаются в простой подаче, в разъяснении и максимальной персонификации. Но при этом некоторые темы требуют простой информативной подачи без переигрываний – как и в случае с темами для юмора – шутить можно, но осторожно – к чему это приводит, журналисты хорошо знают на примере истории с французским журналом карикатур «Charlie Hebdo». Ибо журналист в ответе за свои слова, действа и формируемые вербальные и невербальные смыслы.

Список литературы

1. Васильева Л.А. Меню репортера: на первое – инфотеймент, а на десерт – диатриба. «Журналист» №7, 2008. – С. 66
2. Лукина М.М. Технология интервью. Учеб. пособ. д/вузов. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 226 с.

Варламов Никита Павлович,
Леншин Ян Анатольевич

Эмуляция эмоций: искусственный интеллект и дилемма «бесчувственного творчества»

Москва, Россия

Аннотация: *в статье рассматривается влияние искусственного интеллекта на современное искусство и его этические аспекты. Особое внимание уделяется конфликту полярных мнений об интеграции генеративных сетей в творческий процесс. Делается акцент на важности изучения философских и технологических сторон взаимоотношений между ИИ и искусством, что требует пересмотра критериев авторства, оригинальности и ценности в цифровую эпоху. Посредством анализа практики применения искусственного интеллекта в коммерческом сегменте западной культуры, рассматриваются возможные перспективы трансформации современных подходов к созданию произведений искусства и сопряженные с ними риски, что подчеркивает важность сохранения баланса между живой авторской идентичностью и запрограммированным алгоритмом. В статье также анализируются труды Н. А. Бердяева, Г. В. Ф. Гегеля и И. Д. Карпенко.*

Ключевые слова: *искусство, искусственный интеллект, алгоритм, сеть, произведение, эмоция, творчество*

Varlamov Nikita Pavlovich, Lenshin Yan Anatolyevich

EMULATION OF EMOTIONS: ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE DILEMMA OF «INSENSITIVE CREATIVITY»

Moscow, Russia

Abstract: *the article examines the influence of artificial intelligence on contemporary art and its ethical aspects. Special attention is paid to the conflict of polar opinions on the integration of generative networks into the creative process. The emphasis is placed on the importance of studying the philosophical and technological aspects of the relationship between AI and art, which requires a revision of the criteria of authorship, originality and value in the digital age.Through the analysis of the practice of using artificial intelligence in the commercial segment of Western culture, the possible prospects for the transformation of modern approaches to the creation of works of art and the associated risks are considered, which emphasizes the importance of maintaining a balance between a living author's identity and a programmed algorithm. The article also analyzes the works of N. A. Berdyaev, G. V. F. Hegel, and I. D. Karpenko.*

Keywords: *art, artificial intelligence, algorithm, network, artwork, emotion, creativity*

Искусственный интеллект относится к системам, которые воспроизводят “определенные функции человеческого мышления” [5, с. 442]. Он научился имитировать эмоции настолько убедительно, что даже опытные эксперты иногда не могут отличить мелодию, сгенерированную нейронной сетью, от созданной человеком. Но действительно ли это творчество, если за алгоритмами, о которых художники говорили веками, нет ни эмоций, ни страсти?

Сегодня ИИ создает абстрактные произведения, пишет стихи и музыку, от которых у зрителей мурашки бегут по коже. Но есть парадокс: чем больше ИИ приближается к эстетическому идеалу, тем больше возникает вопросов.

Некоторые считают алгоритмы следующим этапом эволюции — цифровым ренессансом, в котором нейронные сети выводят искусство за рамки элитарности. Другие высказывают опасения: если искусство сводится к шаблонам, где гарантия того, что ИИ завтра не превратит культуру в фаст-фуд, бесконечно воспроизводя прошлое без всякого смысла? С одной стороны, есть технологи, которые верят, что ИИ освободит искусство от «тирании гениев», с другой — традиционалисты, которые считают алгоритмы без души просто передовым инструментом в своих руках. И.Д. Карпенко отмечает, что в литературе по этой теме подчеркивается подражательный характер действий интеллектуальной машины [5, с. 442].

Когда человек задействует все свои ментальные и духовные ресурсы, он оказывается в состоянии глубокого поиска, не ограниченного каким-то одним способом обработки информации. В такие моменты разум становится острее, а мыслительная способность возрастает [1, с. 229]. Это битва за саму суть творчества: что важнее — результат, который движет нами, или процесс, где человек, даже с помощью кода, остается центральным? Или, возможно, мы боимся признать, что эмоции — это тоже код, а вдохновение — всего лишь успешный алгоритм. В то время как некоторые галереи продают созданные нейронными сетями картины за миллионы долларов, другие сжигают полотна в знак протеста и осуждают цифровое варварство. Этот диссонанс является неразрешенным вопросом в искусстве нашего века.

Философы веками пытались понять, что делает искусство искусством. Эмоции возникают в результате сложных мозговых процессов, которые невозможно свести к алгоритмам. Как заметил Гегель, в духовной сфере нет ничего, что существовало бы отдельно от мысли, которая также является “всеобщей субстанцией духовного” [3, с. 121].

Творчество предполагает интенциональность — намерение донести идею. Однако как насчет искусственного интеллекта, который стирает границы между художником и машиной, создавая произведения, неотличимые от человеческих?

Возникает парадокс: алгоритмы анализируют данные и выявляют закономерности, но ничего не «чувствуют». Они имитируют эмоции, как актеры, но за ними нет ни боли, ни радости. Машина творит как человек, но не понимает, что делает.

Представьте себе нейронную сеть, обученную на тысячах картин эпохи Возрождения. Она не понимает, что такое светотень или символизм, но воспроизводит их с математической точностью. Именно так работают генеративные состязательные сети (GAN), которые создают портреты, и «AIVA», которые сочиняют симфонии. Искусственный интеллект опирается на «эмоциональные паттерны»: если в данных грустных песен минорные аккорды встречаются чаще, алгоритм будет использовать их для генерации «грусти». Ю.Н. Холопов по отношению к музыке пишет о познании искусства как о “двустороннем”, “творческом действии”, “соматическом переживании акта приятия творческого импульса от объекта” [7, с. 112].

Но почему человек плачет, когда смотрит на эти работы? Люди ищут смысл даже в случайных узорах. Мы наделяем творения эмоциями, потому что наш мозг эволюционно запрограммирован на сопереживание. Как сказал Уильям Теккерей в своем романе «Ярмарка тщеславия», “мир — это зеркало, и он возвращает каждому его собственное отражение”. Можно провести параллель: ИИ также подобен зеркалу, но отражает синтетические эмоции по запросу человека.

Когда картина «Портрет Эдмона де Белами» была продана на аукционе за 432000 долларов, мир искусства разделился. Одни люди говорили о «революции», которую она олицетворяла, в то время как другие беспокоились о «смерти искусства». Эйфория часто скрывает риски. Кому будут принадлежать права на произведение, созданное с помощью искусственного интеллекта? Программисту? Владельцу алгоритма? Или человеку, которому принадлежит генеративная сеть? Как утверждают юристы, платформы NFT зарабатывают миллионы на цифровом искусстве, которое можно легко скопировать.

Последствия для культуры еще более тревожны. Если ИИ продолжит воспроизводить успешные образцы, искусство может стать обезличенным и утратить ценность. Человечество попадет в цикл бесконечных повторений, не в состоянии создать что-либо новое. Искусственный интеллект генерирует только на основе того, что видел

раньше, поэтому он никогда не сможет «придумать» по-настоящему оригинальные работы. Сосредоточившись только на одном аспекте явления, он не может создать полную картину реальности, что характерно для диалектического мышления [6, с. 416].

Однако техно-оптимисты верят, что ИИ освободит искусство от понятия «гениальность». Алгоритмы устраняют элитарность, позволяя любому стать творцом благодаря сотрудничеству с нейронной сетью. ИИ — это коллективное бессознательное цифровой эпохи, которое показывает, о чем человечество мечтает, даже не осознавая этого. Сторонники техно-утопии представляют себе мир, в котором искусственный интеллект является помощником, расширяющим возможности художников. Они видят писателя, использующего нейронные сети для поиска неожиданных метафор, или музыканта, экспериментирующего с алгоритмически сгенерированными аранжировками.

Нейросети, обученные на миллионах изображений, создают произведения, которые обеспечивают баланс между абстракцией и гиперреализмом. Одним из примеров этого является разработка сервиса DeepDream, который Google представил в 2015 году. Этот проект продемонстрировал, как алгоритмы могут генерировать сюрреалистические изображения из обычных фотографий, эффективно превращая их в произведения искусства.

Другой пример — работы художника Рефика Анадола, который использует нейронные сети для визуализации данных и превращения массивов информации в гипнотические инсталляции. Его проект «Машинные галлюцинации», представленный на выставке в Германии в 2021 году, — отличный пример этого.

Однако генеративные технологии применяются не только в изобразительном искусстве. В музыке алгоритмы, подобные OpenAI, могут создавать произведения в стиле Бетховена или совершенно новые мелодии. В литературе нейронные сети могут писать стихи и прозу, имитируя подачу и почерк автора. По словам корреспондента «New York Times», который наблюдал за работой американского писателя Робина Слоуна, искусственный интеллект заставит пересмотреть само понятие литературного труда. Автор, получивший известность после публикации произведения «Круглосуточный книжный мистера Пенумбры», написал роман, текст которого возник в результате диалога между человеком и машиной.

Общественность по-прежнему интересуется искусственным интеллектом, но есть и некоторый скептицизм. Многие люди рас-

сматривают его скорее как технический феномен, а не глубокое выражение. Однако выставка «Hello Robot» и подобные ей проекты демонстрируют, как зрители взаимодействуют с машиной и переосмысливают свое место в цифровом мире.

Над подборкой композиций работала команда экспертов из разных областей во главе с Амели Кляйн, куратором Музея дизайна «Vitra». В состав команды также входили коллеги из «MAK», Австрийского музея прикладного искусства в Вене и Музея дизайна в Генте.

Алгоритмы, как правило, предсказывают, что будет популярно, основываясь на прошлых данных, что может привести к созданию работ, соответствующих среднестатистическому вкусу, и вытеснению экспериментальных или провокационных работ на второй план. Например, платформы, использующие ИИ в качестве рекомендаций, могут продвигать музыку или визуальное искусство, похожие на уже существующие хиты, не беря во внимание при этом авангардные жанры. Искусственный интеллект, обученный на данных из доминирующих культур, таких как западная, может непреднамеренно игнорировать местные традиции, что приведет к унификации мирового искусства и стиранию уникального этнического ремесла и техник, таких как японская каллиграфия и африканский орнаментализм. Произведения ручной работы, такие как картины маслом, анимация или игра на акустических инструментах, могут устареть и сохраниться только среди небольших групп энтузиастов. Исторически сложилось так, что искусство отражает ценности, страхи и надежды своего времени. Если машины будут доминировать в творчестве, у следующих поколений сформируется искаженное представление о 21 XXI веке через призму алгоритмов, а не человеческого опыта. Искусственный интеллект лишен творческого начала, которое определяется Н. Бердяевым как живое начало бытия [2, с. 153]. В творчестве мы открываем для себя новые горизонты, которые выходят за пределы привычного мира. Оно позволяет заглянуть в бесконечность, не ограниченную рамками нашего сознания [4, с. 87]. Это всегда процесс преодоления уже существующего, который разрушает привычную логику и открывает новые пути.

Автоматизация творческих процессов снижает потребность в овладении традиционными техниками и развитии своего авторского видения. Художники, которые используют искусственный интеллект для генерации идей, могут стать зависимыми от технологий и потерять способность самостоятельно искать вдохновение. Например, дизайнер, использующий нейронные сети для создания логотипов,

может забыть, как глубоко анализировать бренд и целевую аудиторию. Если образовательные учреждения будут уделять больше внимания работе с инструментами искусственного интеллекта и меньше — фундаментальным дисциплинам, таким как анатомия для рисования и теория музыки, это может привести к выпуску технически подготовленных, но лишенных воображения специалистов.

Арт-рынок наводнен недорогим контентом, созданным с помощью искусственного интеллекта, что позволило снизить затраты на рабочую силу для профессиональных художников. Клиенты чаще платят за мгновенное создание изображений, чем за работу настоящих специалистов, что угрожает выживанию «медленного искусства» — картин, скульптур и романов, требующих многомесячной работы.

Искусственный интеллект может создавать гиперреалистичные подделки, начиная от картин в стиле умерших мастеров, и заканчивая видеороликами с участием известных личностей, подрывая доверие к искусству как к надежному источнику культурного наследия.

Если ИИ возьмет на себя роль генератора идей, люди, особенно молодое поколение, могут забыть, как мыслить творчески. Г. Гегель отмечал, что чувства и идеи, которые обычно не воспринимаются как чистое мышление, как раз и даны исключительно в мышлении [3, с. 85-86]. Креативность, как и любой другой навык, атрофируется, если им не заниматься регулярно. Зрители и слушатели могут перестать ценить произведения, созданные машинами, поскольку они станут воспринимать их как менее значимые. Эмоциональная связь между творцом и аудиторией, часто основанная на совместном восприятии и сопереживании, может быть утрачена.

Хотя риски, связанные с контентом искусственного интеллекта, значительны, существуют меры, которые могут быть приняты для их минимизации. К ним относятся внедрение маркировки контента, который сгенерировала нейросеть, введение квот на его использование в коммерческих проектах, предоставление грантов и организация выставок, а также создание платформ, продвигающих работы художников, которые творят без использования алгоритмов. Кроме того, важно сосредоточиться на развитии навыков критического мышления, знаний по истории искусств и традиционных художественных техник, наряду с изучением инструментов и способов применения ИИ.

Искусственный интеллект — мощный инструмент, который может обогатить современное искусство, но при чрезмерном использовании он также представляет опасность для культурного наследия и

человеческой идентичности. Баланс между инновациями и сохранением гуманистических ценностей является ключевой задачей творческого сообщества.

Чтобы искусство оставалось отражением человеческой души, а не набором данных, важно сохранить за людьми роль вдохновителей и интерпретаторов, а за технологиями – помощников. Искусственный интеллект следует рассматривать не в качестве конкурента человеческому творчеству, а как инструмент его совершенствования.

Список литературы

1. Бахтизина Д.И. Понимание музыки как импульс к творчеству // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2013. №6. – С.228-231.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М.: АСТ: Астрель. Полиграфиздат, 2010. 414 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Наука логики. М.: Мысль, 1975. – 452 с.
4. Лукьянов А.В. И.Г. Фихте о проблеме критериев духовного «Я» // Философские науки. 2007. №2. С.81-89.
5. Карпенко И.Д. Искусственный интеллект// Новейший философский словарь. Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. –С.442.
6. Сухарев В.А. Психология интеллекта. Донецк: Сталкер, 1997. 416 с.
7. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. – С.106–116.

Бритов Данила Андреевич

Правовые риски в работе современного журналиста: анализ и стратегии минимизации

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена исследованию правовых рисков, возникающих в процессе профессиональной деятельности современных журналистов, и предлагает подходы к их минимизации. В контексте динамичных изменений в медиасреде и законодательной базе, журналисты сталкиваются с комплексом юридических проблем, связанных с защитой авторских прав, конфиденциальностью источников, ответственностью за распространение недостоверной информации и соблюдением этических норм. В работе представлен всесторонний анализ правовых рисков, характерных для журналистской практики.*

Ключевые слова: *медиаправо, цифровая журналистика, СМИ, медиаэтика, правовые риски, авторское право, этические нормы журналистики.*

Britov Danila Andreevich

LEGAL RISKS IN THE WORK OF A MODERN JOURNALIST: ANALYSIS AND STRATEGIES FOR MINIMIZATION

Moscow, Russia

Abstract. *The article is devoted to the study of legal risks arising in the process of professional activity of modern journalists, and offers approaches to their minimization. In the context of dynamic changes in the media environment and legislative framework, journalists face a complex of legal problems related to copyright protection, confidentiality of sources, responsibility for dissemination of false information and compliance with ethical standards. The paper presents a comprehensive analysis of the legal risks characteristic of journalistic practice.*

Keywords: *media law, digital journalism, mass media, media ethics, legal risks, copyright, ethical standards of journalism.*

Современная журналистика сталкивается с рядом вызовов, включая значительное количество правовых рисков. В условиях стремительного развития цифровых технологий и трансформации информационного ландшафта правовая защищенность становится не только необходимостью, но и обязанностью каждого журналиста. В данных тезисах рассматриваются основные правовые риски, с которыми сталкиваются журналисты, а также предлагаются стратегии их минимизации.

Диффамация и клевета. Одним из наиболее распространенных правовых рисков в журналистской деятельности является публикация сведений, которые могут быть признаны клеветническими или оскорбительными. В разных юрисдикциях диффамация может влечь за собой как гражданскую, так и уголовную ответственность. В России, согласно статье 128.1 [19], УК РФ, клевета является уголовно наказуемым деянием. Важно отметить, что ответственность наступает непосредственно за заведомое искажение фактов, а не за субъективное мнение, а также не зависит от формы распространения контента — будь то печатное издание, телевизионная передача или публикация в интернете [1, 2, 4].

Нарушение права на личную жизнь. Журналисты часто сталкиваются с проблемой баланса между правом общества на информацию и правом отдельных лиц на частную жизнь. Нарушение последнего может привести к судебным искам. Нарушение неприкосновенности частной жизни, регулируемое статьей 137 [17] УК РФ, может проявляться в несанкционированном сборе, хранении и распространении информации, касающейся частной жизни индивида. Это особенно актуально при освещении личной жизни публичных фигур, публикации фотографий, видеозаписей, личной переписки и иных материалов, касающихся частной сферы человека [4].

Оскорбление. Действия, направленные на унижение чести и достоинства другого лица, совершенные в неприличной форме, классифицируются как оскорбление и подпадают под действие норм административного законодательства, закрепленных в статье 5.61 Кодекса Российской Федерации об административных правонарушениях. Особенно важно учитывать этот риск при освещении конфликтных ситуаций или публикаций мнений, журналисты должны быть предельно осторожны в выборе лексики и избегать выражений, которые могут трактоваться как оскорбительные.

Экстремизм и разжигание ненависти. Журналистские публикации, содержащие призывы к экстремистской деятельности, могут стать основанием для привлечения автора к ответственности, в соответствии со статьей 280 УК РФ. Экстремизм включает в себя пропаганду ненависти, вражды или унижение человеческого достоинства по признакам пола, расы, национальности, языка, происхождения, отношения к религии и другим характеристикам [3, 4].

Распространение недостоверной информации. Недостоверная информация, особенно в условиях чрезвычайных ситуаций, может привести к панике среди населения. В рамках Федерального закона

№ 149-ФЗ устанавливаются нормы, регулирующие процесс распространения информации в сети Интернет и иных средствах массовой информации, одновременно предусматривающие меры административной ответственности за культивирование фейковых новостей.

В ходе исследования разработаны комплексные подходы к снижению юридических угроз через строгое следование профессиональным стандартам, повышению правовой грамотности журналистов и внедрению результативных механизмов саморегулирования в медиасфере. Данные исследовательские выводы нацелены на повышение уровня правовой безопасности журналистов и развитие более устойчивых профессиональных практик в сфере СМИ.

Способы минимизации правовых рисков. Минимизация правовых рисков — это многоуровневый процесс, который включает в себя как профессиональное образование журналистов, так и институциональные меры со стороны СМИ.

Юридическая консультация. Перед публикацией материалов, связанных с двойственными вопросами, стоит проконсультироваться с юристом. Это поможет оценить потенциальные риски, избежать возможных ошибок и предотвратить юридические проблемы.

Образование и обучение. Журналисты должны проходить регулярное обучение правовым аспектам своей деятельности, быть осведомленными о соответствующих законах и регулированиях. Понимание законодательств, таких как УК РФ и Гражданский кодекс, обеспечивает основу для правомерной работы.

Проверка источников. Тщательная изучение достоверности фактов и верификация источников информации являются ключевыми элементами качественной журналистики. Распространение недостоверной информации способно повлечь за собой инициирование судебных процессов.

Соблюдение этических норм. Этические кодексы журналистов играют важную роль в сохранении высоких стандартов профессии. Соблюдение принципов честности, объективности и уважения к правам человека помогает снизить вероятность конфликтов с законом.

Анонимизация источников. При необходимости защиты источника информации важно соблюдать правила конфиденциальности и анонимности. Законодательство защищает журналистов от обязанности раскрывать свои источники, однако это требует соблюдения установленных процедур.

Документирование. Хранение документации, подтверждающей легитимность действий, позволяет эффективно защищать интересы

журналиста в случае возникновения судебных разбирательств. Это могут быть договоры с источниками, соглашения о конфиденциальности и другие важные бумаги.

Страховка профессиональной ответственности. Некоторые компании предлагают страхование профессиональной ответственности журналистов, которое покрывает расходы на защиту в суде и компенсации в случае претензий со стороны третьих лиц.

Вывод. Правовая среда, в которой работают современные журналисты, характеризуется высокой степенью сложности и требует постоянного внимания к деталям. Знание и соблюдение законодательства, постоянное повышение профессиональной компетентности, следование этическим нормам позволяют снизить вероятность наступления правовых последствий и обеспечить высокое качество журналистских материалов.

Список литературы

1. Блохин Ю.И., Орлов Д.В. Право и журналистика: взаимодействие и противоречия // Журнал российского права. — 2009. — № 11. — С. 55–62.
2. Карпенко А.Д. Правовые аспекты деятельности СМИ в условиях цифровизации // Юристъ-Правоведъ. — 2020. — № 2(91). – С. 101–106.
3. Пивоваров В. А. Политикоправовое регулирование интернетпространства в современной России. – Изд. Сарат. унта. Нов. сер. Сер. Социология. Политология. 2018.— Т. 18, вып. 2. – С. 225–231.
4. Трофимова И.А. Правовые ограничения гражданской журналистики. – ВГУ, 2020/ – С 139-142.

Апасов Антон Александрович

Искусственный интеллект в музыкальной композиции и аранжировке: ожидания и возможности

Москва, Россия

Аннотация. *В статье представлен обзор возможностей искусственного интеллекта в музыкальном творчестве: композиции и аранжировке. Дается попытка обозначить круг наиболее острых вопросов, связанных с использованием ИИ: качества генерируемого контента, объема и форматов используемых ИИ данных, алгоритмов обработки полученных данных, проблем авторского права.*

Ключевые слова: *искусственный интеллект, музыкальная композиция, музыкальная аранжировка.*

Apasov Anton Alexandrovich

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSICAL COMPOSITION AND ARRANGEMENT: EXPECTATIONS AND POSSIBILITIES

Moscow, Russia

Abstract. *The article presents an overview of the possibilities of artificial intelligence in musical creativity: composition and arrangement. An attempt is made to identify the range of the most pressing issues related to the use of AI: the quality of generated content, the volume and formats of data used by AI, algorithms for processing the obtained data, and copyright issues.*

Keywords: *artificial intelligence, musical composition, musical arrangement.*

В последние годы все большую значимость в обществе приобретает искусственный интеллект (далее в данной статье ИИ). Информационное пространство в большой степени заполнено различными, порой восторженными, иногда, напротив, скептическими сентенциями относительно этого явления. Опасения противников ИИ связаны с предполагаемым ростом ***конкуренции между человеческим и искусственным интеллектом, дезинформацией,*** которая может возникнуть в результате неверного программирования или кибератак, ***угрозой интеллектуальной собственности, возможностью использования ИИ в преступных целях***. Справедливости ради, укажем, что положительный интерес к искусственному интеллекту все же преобладает.

Огромный всплеск интереса к ИИ был вызван созданием чатбота ChatGPT[1] в 2022 году, который и сегодня остается одним из наиболее популярных, несмотря на все более возрастающую конкуренцию со стороны множества компаний по всему миру. Среди тенденций развития ИИ стоит отметить появление узконаправленных систем, предназначенных для компьютерного обучения, здравоохранения, робототехники, науки, промышленности, сельского хозяйства, управления финансами, творчества и других сфер деятельности человека. Сейчас зачастую, речь не идет не о том, какой ИИ лучше, но о том, какой из них является более подходящим для решения определенных задач. Множество ИИ действуют и в сфере музыкального творчества.

Применение ИИ связано с несколькими проблемами практического характера: пользователь не всегда знает, какая именно система ИИ соответствует его запросам, не владеет техникой создания промптов, или же имеет завышенные ожидания от использования искусственного интеллекта. Наиболее сложной на сегодня кажется область написания промптов, т.е. запросов, на которые отвечает система ИИ. Написание промптов требует детализированного изложения задач, характеристики целевой аудитории, ввода множества уточняющих деталей, знания английского языка. Несколько иначе ситуация выглядит с применением музыкальных ИИ, так как лишь небольшая часть из них допускает введение текстовых запросов. В большинстве же случаев пользователь имеет дело с ограниченным числом настроек: выбор стиля, темпа, тональности, характера музыки, состава инструментов. Такой подход снимает множество проблем при генерации музыкального контента.

В рамках данной статьи дается попытка обозначить круг проблем, касающихся возможностей применения ИИ в сфере создания композиций и аранжировок. Пожалуй, наиболее важными из них являются вопросы авторского права, объема и качества используемых ИИ данных, а также алгоритмов обработки полученных данных.

Вопрос, связанный с авторскими правами, не имеет однозначного решения. Кто именно имеет право на обладание конечным результатом? Пользователь искусственного интеллекта, создатель этой системы, или, возможно, искусственный интеллект? Например, ИИ Aiva был официально признан композитором французской ассоциацией авторов, композиторов и музыкальных издателей. Есть основания

[1] GPT - Generative Pre-trained Transformer – генерирующий, предварительно обученный трансформатор

полагать, что в нашей стране закон будет на стороне пользователя. Тем не менее, некоторые зарубежные сайты генерации музыки предупреждают пользователей о том, что авторские права им принадлежать не будут.

Существует и еще один, не лежащий на поверхности, аспект данной проблемы. Интернет-сообщество Statement on AI training (www.aitrainingstatement.org) выступает не против самой идеи искусственного интеллекта, но против того, чтобы ИИ создавал продукт на основе их творчества. Манифест, размещенный в Интернете, насчитывает уже около 50000 сторонников протеста – творческих личностей различного масштаба. Официальная формулировка гласит: «Нелицензированное использование творческих работ для обучения генеративного ИИ представляет собой серьезную, несправедливую угрозу средствам к существованию людей, стоящих за этими работами, и не должно допускаться». Множество композиторов, исполнителей, музыкальных продюсеров считают ИИ угрозой их существованию! Эта цифра, возможно, станет гораздо больше, так как многие пока не задумываются над тем, что размещенные в Интернете произведения будут являться основой «обучения» ИИ.

Разработчики ИИ не спешат делиться теми способами, с помощью которых они их «обучают». Однако, в случае с музыкальным контентом, представляются очевидными только три источника: аудиофайлы, MIDI-файлы[1], ноты в различных форматах. Самыми удобными для анализа нейросетями, представляются MIDI-файлы, которые несут в себе, основные музыкальные компоненты: ритм, гармонию, фактуру, форму, инструментовку. Однако MIDI могут быть адекватным источником, если они являются идеальным слепком существующей композиции со всеми ее исполнительскими нюансами. Генерация на основе множества аудио-файлов представляется трудно осуществимой, так как их распознавание и перевод в MIDI является, на сегодняшний день, не до конца решенной проблемой. Множество обертонов, содержащихся в аудио-файле, тембровые миксты, частотные перекрещивания не дают возможности перевода каждой партии микса в точный нотный текст. И третий вариант – нотный текст в печатном варианте может быть достаточно точно распознан и переведен в MIDI-данные, однако это тоже требует дополнительных затрат.

[1] MIDI (англ. Musical Instrument Digital Interface — «цифровой интерфейс музыкальных инструментов») — стандарт цифрового обмена данными между электронными музыкальными инструментами. Интерфейс позволяет передавать последовательность нажатия клавиш и другие параметры с привязкой ко времени.

Третья из важных проблем – это возможность создания такого алгоритма, который смог бы адаптироваться в зависимости от воссоздаваемого стиля (эпохи, композитора, произведения), жанра и формы. Такие попытки, безусловно, присутствуют. Например, ИИ Aiva основана на поиске музыкальных закономерностей в классической музыке. Но в какой степени в ее алгоритмах заложены композиционные структуры, закономерности гармонии, способы развития, музыкальная драматургия, мотивные трансформации? По крайней мере, коммерческий вариант Aiva, доступный через сайт не демонстрирует сколько-нибудь значительных результатов в классической композиции.

Приведенный ниже обзор музыкальных ИИ демонстрирует многообразие подходов к разработке подобных систем:

1. LANDR Composer (https://support.landr.com) – помощник композитора и аранжировщика, способный на основе ИИ создавать черновые варианты партий. Программа существует в виде плагина (дополнительного программного модуля, подключаемого к программе-хосту). Плагин генерирует аккордовые последовательности в выбранной тональности, создает MIDI-файл с простейшими мелодическими, басовыми и аккомпанирующими партиями, позволяет менять настройки создания аккордов и их компоновки в разделах композиции.
2. Искусственный интеллект Aiva (www.aiva.ai) предлагает несколько подходов к созданию композиции: 1) выбор стиля; 2) генерация последовательности аккордов; 3) «шаг за шагом»; 4) в опоре на образец, задающий стиль создаваемой композиции; 5) с помощью загрузки MIDI-файла – референса. По материалам Википедии, Aiva является электронным композитором, способным обнаруживать закономерности в музыке, и на этой основе создавать партитуры и выпускать музыкальные альбомы. Конечный продукт ИИ предоставляет в форматах аудио и MIDI, очевидно для возможного дальнейшего редактирования.
3. Сайт на основе ИИ Evoke Music (www.evokemusic.ai) практически не дает пользователю влиять на получаемый результат. Библиотека содержит готовые решения: множество аудиофайлов музыки в различных стилях. Использование данного собрания видится в тех сферах, где необходимо музыкальное сопровождение без авторских прав: фоновая музыка (акустический дизайн помещения), реклама, блогосфера и т.д.
4. Искусственный интеллект Boomy (www.boomy.com) создает инструментальные композиции в выбранном стиле. За исключением

выбора стиля, пользователь не может влиять на конечный результат.

5. Soundraw (https://soundraw.io/) – достаточно гибкий инструмент создания музыки. Перед генерацией есть возможность выбора стиля, образного строя, ситуативного характера, продолжительности, темпа и инструментов. В результате ИИ выстраивает форму композиции на основе фрагментов с различной аранжировкой. И даже после генерации у пользователя есть возможность влиять на громкость отдельных партий, темп, тональность, последовательность разделов композиции.

6. Искусственный интеллект Ecrett music (www.ecrettmusic.com) имеет крайне простое управление, представленное тремя настройками: ситуативный характер, настроение и стиль. В готовом виде композиция представлена партиями мелодии, гармонического аккомпанемента, баса и ударных инструментов. На этой основе создается форма путем включения/отключения партий аранжировки.

7. На сайте Soundful (www.soundful.com) можно создать композиции в различных современных стилях. Сравнительно небольшое количество настроек компенсируется более качественным в сравнении с другими ИИ, звучанием.

8. Сайт Wavtool (www.wavtool.com) в данное время находится на доработке. Тем не менее, известно, что данный искусственный интеллект способен генерировать музыку на основе текстовых запросов. Результатом может быть аудио или MIDI-файл.

9. Искусственный интеллект Mubert (www.mubert.com) предоставляет возможность генерации композиции на основе текстового запроса, или выбора стиля, настроения и ситуации. Созданные треки доступны для скачивания в формате mp3.

10. Stable Audio (www.stableaudio.com) – ИИ с тремя различными подходами к генерации: 1) «Текст-в-аудио» - создание звуковых эффектов и ландшафтов с помощью описания; 2) «Аудио-в-аудио» - генерация на основе текста и аудио-файла пользователя в качестве референса[1]; 3) «Вокал-в-аудио» - преобразование загружаемой вокальной партии в аранжировку.

Полученные эмпирические данные говорят о том, что традиционные критерии, применяемые к музыкальному творчеству, не применимы к продукту, создаваемому ИИ. Выразительность, оригинальность, целостность формы, глубина воплощения художественного образа, качество тембро-фактурного решения – все эти маркеры

[1] Референс – вспомогательный файл, образец того, что именно хочет получить пользователь

пока лежат за пределами ИИ. Большинство сгенерированных файлов представляют собой 8-тактную гармоническую последовательность, аранжированную в одном из стилей современной музыки, которая повторяется без изменений или с варьированием аранжировки.

Проведенный обзор актуализирует еще один вопрос: сможет ли когда-либо ИИ смоделировать творческий процесс композитора? Автор операционной системы Linux Линус Торвальдс заявил, что через пять лет генеративные алгоритмы и технологии машинного обучения станут гораздо более полезными и интересными. Возможно, такое усовершенствование произойдет и в музыкальной сфере.

Таким образом, использование ИИ в музыкальной композиции и аранжировке выявляет несколько проблем:

1. Разработанная музыкальными теоретиками система анализа музыкальных произведений не применима (или пока не применима) для использования ИИ. Единичные примеры, такие как проект по завершению Реквиема В.А. Моцарта (с участием ИИ Aiva) не меняют общей картины. При всем том, что ИИ мог бы стать мощным инструментом для музыкально-теоретических исследований и последующего прототипирования идей. К сожалению, те коммерческие продукты, которые доступны на сегодняшний день, не демонстрируют степени развития, достигнутой в генерации текстов и изображений.

2. Система распознавания аудио не является совершенной. Звуковые волны, представленные в цифровом виде, не дают возможности ИИ анализировать форму, фактуру, гармонию. Их перевод в MIDI-данные в полном виде возможен только при работе с монодией.

3. Алгоритмы ИИ не раскрываются разработчиками, тем не менее, есть основания полагать, что генерирование «продукта» с использованием ИИ происходит на основе заранее определенной траектории. Творческое мышление устроено иначе. Композитор (аранжировщик) перманентно реагирует на результат, изменяя детали в контексте целого. Таким образом, интеллект человека оперирует неизвестными ему самому контекстными данными, что пока невозможно для ИИ.

4. Категория пользователей музыкального ИИ пока также не ясна. Профессиональный композитор вряд ли будет использовать ИИ, подменяя свой внутренний творческий процесс искусственно созданным. Возможно, эффективный подход в аранжировке с помощью ИИ находится не в создании композиций целиком, но в генерации отдельных компонентов. Не случайно компания Sony создала ИИ

для написания басовых партий. В этом случае музыкант все же остается инициатором создания музыкального целого.

В свете всего сказанного выше представляется, что предел развития ИИ в музыкально-творческой сфере еще не достигнут. Если будет создан мощный аналитический аппарат, адаптируемый для разных стилей и жанров музыки, возможно, появятся и более совершенные алгоритмы генерации. В перспективе эффективное применение ИИ в музыкальной сфере видится в нескольких направлениях:

1. Машинное обучение.
2. Помощь в аранжировке и оркестровке.
3. Музыкально-теоретические исследования.
4. Распознавание аудио и транспонирование нот.
5. Продвижение творческого продукта.

Список литературы

1. Бостром Н. Искусственный интеллект. Этапы. Угрозы. Стратегии. / пер. с англ. С. Филина. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2016. – 496 с.
2. Григорьев В. Е. Способы взаимодействия композитора с искусственным интеллектом и проблема авторства сгенерированного нейросетью произведения [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vzaimodeystviya-kompozitora-s-iskusstvennym-intellektom-i-problema-avtorstva-sgenerirovannogo-neyrosetyu-proizvedeniya/viewer (дата обращения: 10.03.2025).
3. Якименко В. Использование нейронных сетей в музыкальной индустрии [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-neyronnyh-setey-v-muzykalnoy-industrii/viewer (дата обращения: 10.03.2025).

Ушакова Мария Евгеньевна

Влияние отечественного театрального искусства на психоэмоциональное состояние зрителя

Москва, Россия

Аннотация. *Неотъемлемой частью культурной жизни общества по праву считается театральное искусство. Оно играет важнейшую роль в формировании духовных ценностей и мировоззрения человека. Главной задачей театра является объединение интеллектуального, эстетического и эмоционального воздействия на человека, которое глубоко затрагивает внутренний мир людей. Среди прочего, особое значение театрального искусства – это влияние сценического действия на психоэмоциональное состояние зрителей. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью дополнения современной базы знания в театральном искусстве в контексте его влияния на психоэмоциональное состояние и сознание публики. Изучение данной темы позволяет более подробно раскрыть степень воздействия театра на личность зрителя, а достичь этого можно путем анализа актерской методологии отечественного театрального искусства в контексте взаимовлияния психоэмоционального состояния зрителя и артиста. Таким образом, данная научная статья подтверждает огромную степень влияния театрального искусства на психоэмоциональное состояние зрителя.*

Ключевые слова: *театральное искусство, психологический театр, психотерапевтические инструменты, артист, актер, зритель.*

Ushakova Maria Evgenievna

THE INFLUENCE OF DOMESTIC THEATRICAL ART ON THE PSYCHO-EMOTIONAL STATE OF THE SPECTATOR

Moscow, Russia

Abstract. *Theatrical art is rightfully considered an integral part of the cultural life of society. It plays a vital role in shaping spiritual values and human worldview. The main task of the theater is to combine intellectual, aesthetic and emotional impact on a person, which deeply affects the inner world of people. Among other things, the special significance of theatrical art is the influence of stage action on the psycho-emotional state of the spectators. The relevance of this study is due to the need to supplement the modern knowledge base in theatrical art in the context of its influence on the psycho-emotional state and consciousness of the public. The study of this topic allows us to more fully reveal the degree of influence of the theater on the personality of the spectator, and this can be achieved by analyzing the acting methodology of domestic theatrical art in the context of the mutual influence of the psycho-emotional state of the spectator and the artist. Thus, this scientific article has proven the enormous influence of*

theatrical art on the psycho-emotional state of the spectator.
Key words: *theatrical art, psychological theatre, psychotherapeutic tools, artist, actor, spectator.*

Неотъемлемой частью культурной жизни общества по праву считается театральное искусство. Оно играет важнейшую роль в формировании духовных ценностей и мировоззрения человека. Главной задачей театра является объединение интеллектуального, эстетического и эмоционального воздействия на человека, которое глубоко затрагивает внутренний мир людей. Среди прочего, особое значение театрального искусства – это влияние сценического действия на психоэмоциональное состояние зрителей.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью дополнения современной базы знания в театральном искусстве в контексте его влияния на психоэмоциональное состояние и сознание публики. Изучение данной темы позволяет более подробно раскрыть степень воздействия театра на личность зрителя.

Тот театр, каким мы его знаем и видим сегодня, возник далеко не сразу. На протяжении долгого периода времени эта сфера искусства претерпела большое количество изменений. Каждый, кто так или иначе имел отношение к сцене, будь то актер или режиссер, привносил в нее что-то уникальное и личное. Особенно значимое влияние на театр оказали системы и методы Константина Станиславского, Евгения Вахтангова и Всеволода Мейерхольда. Без этих трех мастеров современная режиссура в театре и кино была бы невозможна.

Несмотря на видимые различия во всех трех методах, их нельзя назвать несовместимыми. Они преследуют одну цель – достижение эмоциональной убедительности и правды на сцене. В своей работе актер может использовать идеи всех вышеупомянутых режиссеров, которые только дополняют друг друга и помогают достичь конкретных задач. Многогранность и развитость актерского искусства проявляется в возможности сочетания различных методик. Именно Константин Станиславский, Евгений Вахтангов и Всеволод Мейерхольд создали для нас богатейшее наследие, синтез которого до сегодняшнего дня оказывает сильное влияние на театральный мир.

Важную роль в познании современного театрального искусства играет отечественный психологический театр, появившийся в конце XIX века, гармонично сочетает в себе выразительность художественных средств, импровизационную свободу актерской игры и глубину психологического анализа.

Бесспорно, Константин Станиславский является основоположником данного театрального направления, которое стало революцией театральной практики. Его стремление к глубокому проникновению в психологию персонажа, к реалистической достоверности игры артиста, вывело актерское мастерство и театр на совершенно иной уровень. Именно Константин Сергеевич ввел понятие «четвертой стены» [1].

Психологический театр в России продолжает свое развитие и по сей день. Однако, существуют полярные мнения о том, а можно ли вообще назвать современный театр психологическим?

Большинство театральных деятелей, критиков и профильных специалистов придерживаются мнения о том, что современный психологический театр претерпел значительные изменения, но основа, созданная Константином Сергеевичем Станиславским, остается таким же неизменным фундаментом в настоящее время.

Будучи художественным руководителем Московского Губернского театра, о ценности современного психологического театра высказался народный артист РФ Сергей Безруков: «Русский психологический театр – это действительно наш национальный бренд, который ценится во всем мире, и который не хотелось бы потерять. А опасность такая есть, к сожалению. Чем больше смотришь сегодняшние постановки, тем больше убеждаешься, что школа уходит, островков психологического театра становится все меньше… Причем, есть немало режиссеров, для которых понятие “русский психологический театр” – это нечто “олдскульное”, почти ругательное, а актер, не показывающий, а проживающий роль “по Станиславскому”, – это пошлость. Но наш национальный бренд – это именно психологический театр, наша школа ценится во всем мире, и ее нужно сохранить … Психологический театр – это та соль, основа, без овладения которой невозможно играть формами» [2].

Важность современного психологического театра подчеркивали и люди, имеющие прямое отношение к психотерапии. Так, психолог Анна Кругликова в своей работе представила данное направление в качестве основы своей лечебной методики: «Но есть особый театр — психологический. Такой театр — это метод психотерапии, использующий систему театральных средств с целью исследования или коррекции субъективной психологической реальности человека, его поведения. Психология и театр всегда были тесно связаны между собой, они дополняли друг друга, взаимодействовали» [3].

Однако вопрос о существовании современного психологического театра в России у некоторых деятелей искусства, критиков и

специалистов вызывает сомнения. Они считают, что контекст, в котором рассматривается это направление, используется размыто и некорректно.

Среди современных театральных деятелей, отрицающих существование современного психологического театра, необходимо выделить заслуженного деятеля искусств РФ Олега Львовича Кудряшова. Он, будучи в свое время учеником народной артистки РСФСР Марии Осиповны Кнебель, познал театральное искусство совершенно по-другому. «Кнебель в книге “О том, что мне кажется особенно важным” [4, с. 192] дает следующее определение второго плана, основываясь на уроках Немировича-Данченко: «‹...› второй план – это внутренний духовный "багаж" человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений и восприятий, мыслей и чувств» [5]. Через много лет он стал автором собственной книги, где тема «второго плана» была главенствующей. Подобный метод актерской работы сформировал у Кудряшова полярное мнение к «системе» Станиславского, вследствие чего Олег Львович ввел новые термины: «Автор последовательно доказывает, что в процессе эволюции драматического театра, определяющего новые формы, – постдрамы, «театра отсутствия» и т.д., и манифестирующего отказ от старых принципов психологического театра, даже самые смелые театральные эксперименты профессионального артиста невозможны без устойчивой генетической связи с системой Станиславского» [6, с. 54].

Практическая часть данного исследования подробно отразила процесс создания постановок, проработки персонажей и творческой работы на примере спектаклей «И еще раз про любовь» (режиссер Эдуард Львович Ливнев) по пьесе М.М. Рощина «Валентин и Валентина» и «Рецепт дружной семьи» (режиссер Алексей Николаевич Никифоров) по пьесе М. Камолетти «Играем в дружную семью, или Гарнир по-французски», поставленных в рамках учебного процесса в мастерской Алексея Игоревича Шейнина.

Во время создания постановок режиссеры использовали различные актерские техники, что помогало студентам как можно глубже погружаться как в материал, так и в своих персонажей. Личный опыт и умение видеть наиболее верные актерские пути помогали артистам двигаться в верных направлениях на пути к выпуску постановок.

Здесь активно применялись различные актерские техники: «система» Станиславского, а также элементы биомеханики Мейерхольда и техники Вахтангова.

В результате, благодаря индивидуальной работе и коллективному творчеству, финальные постановки продемонстрировали очень высокий уровень актерского мастерства. Многочисленные репетиции, анализ своих ошибок, учет замечаний режиссеров позволили студентам значительно повысить свое профессиональное мастерство. Более того, участие в постановке спектаклей с различной тематикой и стилистикой позволило им расширить свои актерские навыки и адаптироваться к различным ролям и жанрам.

Кроме этого, было проведено еще одно научное исследование – опрос зрителей студенческого театра при АНО ВО «Институт современного искусства».

Настоящее исследование проводилось посредством двух анонимных опросов зрителей. Вопросы для научного исследования составлялись коллегиально. Была создана фокус-группа из посетителей спектаклей, в которую вошли 415 человек. Таким образом, всего было опрошено 415 зрителей.

Опросы проводился в онлайн-формате на интернет-платформе «Google Forms», что позволило составить качественную и достоверную статистику по результатам исследования.

Просмотр спектаклей «И еще раз про любовь» и «Рецепт дружной семьи» и заполнение анкеты фокус-группой впоследствии, помогли выявить, насколько сильно влияние театрального искусства на психоэмоциональное состояние зрителей:

- Большинство зрителей приходит на спектакли в нейтральном состоянии спокойствия. Наименьшая часть чувствует себя грустно и подавленно. Люди ждут от просмотра постановок эмоциональных всплесков и возможности изменить свой психоэмоциональный фонд.
- Посещение как драматических постановок, так и спектаклей комедийного жанра исключительно положительно влияет на эмоциональное состояние зрителей. Их настроение значительно улучшается, ощущается прилив бодрости, гости выходят после просмотра постановок с горящими глазами и улыбками, не переставая обсуждать просмотренное вплоть до того, как покидают студенческий театр.
- Выявлена также очень высокий процентный показатель влияния актерской игры на психоэмоциональное состояние зрите-

лей. Это подтверждает сильнейшее взаимодействие артистов на сцене и гостей в зале. Этому способствуют навыки «психологического театра», полученные студентами кафедры Театрального искусства АНО ВО «Институт современного искусства» в рамках обучения.

- В общей сложности более 90% членов фокус-группы, то есть более 374 человек с удовольствием посетят спектакли «И еще раз про любовь» и «Рецепт дружной семьи» еще раз. Зрители получили настолько сильные впечатления, что готовы посетить постановки вновь, чтобы испытать подобные эмоции снова.
- Основной причиной возвращения также стала игра актеров в обеих постановках. Это в очередной раз доказывает, насколько психологический театр актуален в настоящее время и имеет место быть в спектаклях «И еще раз про любовь» и «Рецепт дружной семьи».

Данное исследование доказало, насколько велико влияние театрального искусства на психоэмоциональное состояние зрителей. Каждый человек переживает спектакли абсолютно по-своему, но совершенно точно – они никого не оставляют равнодушными.

Список литературы

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, комент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – 508 с. [текст – электронный]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/T_3/ (дата обращения: 11.11.2024).
2. Сыч С. Вместо психотерапевта – театр // Московский губернский театр [сайт]. URL: https://m-g-t.ru/press/vmesto-psikhoterapevta-teatr/?ysclid=m6m58gu95s582808560 (дата обращения: 23.01.2025).
3. Кругликова А. Ю. Психологический театр семейной групповой логопсихотерапии // Психологическая газета [сайт]. URL: https://psy.su/feed/9062/?ysclid=m6m5e6qhrz648787108 (дата обращения: 23.01.2025).
4. Дмитриевская М. К читателям и коллегам // Петербургский театральный журнал. №1(35). 2004. URL: https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/psixologicheskij-teatr/ (дата обращения: 15.10.2024).
5. Кудряшов О. Л. Первый и второй план драматического текста // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. №4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pervyy-i-vtoroy-plan-dramaticheskogo-teksta (дата обращения: 01.02.2025).
6. Кудряшов О. Л. В поисках второго плана – М.: Издательство ГИТИС, 2023. –136 с.

Ларионов Павел Андреевич

Проблематика этики на современном телевидении

Москва, Россия

Аннотация. *В статье рассматривается проблема журналистской этики в условиях современной медиасреды, насыщенной разнообразным контентом, который зачастую не соответствует этическим и профессиональным стандартам. Автор подчеркивает, что появление «новых медиа» и цифровой культуры привело к распространению недостоверной информации и нарушению этических норм в погоне за рейтингами и вниманием аудитории. Определяя суть журналистской этики, автор ссылается на работы Г.В. Лазутиной и Дэвида Рэндалла, которые рассматривают этику как способ регулирования общественных отношений и кодекс профессиональных принципов. Регулирование журналистской этики, по мнению экспертов, должно включать саморегулирование, регулирование через профессиональные объединения, а также внешнее регулирование через законодательство. В заключение отмечается, что в условиях цифровой культуры журналистам необходимо придерживаться базовых принципов – правды и ответственности, чтобы сохранить доверие аудитории и противостоять негативным тенденциям в медиасреде.*

Ключевые слова: *журналистская этика, «новые медиа», контент, регулирование, профессиональные стандарты, информация, этические нормы.*

Larionov Pavel Andreevich

THE PROBLEMS OF ETHICS ON MODERN TELEVISION

Moscow, Russia

Abstract. *The text examines the problem of journalistic ethics in a modern media environment saturated with diverse content that often does not meet ethical and professional standards. The author emphasizes that the emergence of "new media" and digital culture has led to the dissemination of false information and violation of ethical standards in pursuit of ratings and audience attention. Defining the essence of journalistic ethics, the text refers to the works of G.V. Lazutina and David Randall, who consider ethics as a way of regulating public relations and a code of professional principles. Regulation of journalistic ethics, according to experts, should include self-regulation, regulation through professional associations, as well as external regulation through legislation. In conclusion, the author notes that in the context of digital culture, journalists need to adhere to the basic principles of truth and responsibility in order to maintain audience trust and resist negative trends in the media environment.*

Keywords: *journalistic ethics, "New media", content, regulation, professional standards, information, ethical standards.*

Контекст появления «новых медиа» предполагает масштабное наводнение медиасреды разного рода контентом, зачастую не проходящим редактуру с точки зрения этичности отдельных высказываний или поднимаемых тем, а порой и несущим недостоверную или непроверенную информацию, в погоне за рейтингами и вниманием аудитории.

Но для начала нам необходимо определиться с самим понятием журналистской этики. Г.В.Лазутина рассматривает этику в системе общественной морали как способ регулирования отношений между людьми. [2] Дэвид Рэндалл в книге «Универсальный журналист» пишет: «Что обычно подразумевается под этикой? Для некоторых журналистов это кодекс принципов, которых должны придерживаться либо стыдиться, что не придерживаются, все работники прессы. Для прочих — в основном, для тех, кто работает в более грубых жизненных условиях, этика — проблема, не имеющая отношения к делу, нечто, о чем могут дискутировать профессора от журналистики» [3, с. 43].

В чем же суть журналистской этики? В России существует кодекс профессиональной этики журналиста, который определяет нормы поведения и стандарты работы для специалистов этой сферы [4]. Если журналист нарушает правила, установленные Союзом журналистов, он не только подрывает свою репутацию, но и вредит имиджу информационного канала, на котором работает. В данном случае речь идет о телевизионном канале.

Например, в программе «Вести» на канале «Россия 1» от 27 января 2022 года во время прямого включения корреспондента из Ростова-на-Дону в эфире прозвучала нецензурная брань. К сожалению, исправить этот случай не представлялось возможным, так как передача шла в прямом эфире. Однако, если бы журналист, находящийся в кадре, соблюдал этические нормы, такого бы не произошло.

Как должны регулироваться нормы журналистской этики? На этот вопрос нам ответила журналист и педагог М.Ф.Желновакова: «Нужно ли регулировать этичность поведения журналистов? Безусловно. Медиа-регулирование бывает двух типов: саморегулирование, за счет этических стандартов и внешнее регулирование, за счет законодательства.» По мнению эксперта, основным инструментом регулирования журналистской этики должны стать профессиональные объединения, такие как Союз журналистов России. Эти организации, имея высокий авторитет в среде профессионального сообщества, могут направлять медиаконтент в сторону этичности, нравственности и моральных ориентиров.

Медиаисследователь и теоретик журналистики Н.В.Вакурова считает, что «цифровая культура» сегодня почти не оставляет шансов журналистам быть этичными в классическом понимании этого термина. Поэтому люди, пришедшие в журналистику, должны взять за основу хотя бы два основных принципа: правду и ответственность, иначе в борьбе за массовое сознание будут побеждать (и уже побеждают) совсем другие силы» [1, с. 78].

Анализ сложившейся ситуации на телевидении позволяет сделать вывод о сложности и многогранности проблемы журналистской этики в условиях современной медиасреды, насыщенной разнообразным контентом, который все чаще не соответствует этическим и профессиональным стандартам. Появление «новых медиа» и цифровой культуры привело к значительным изменениям в медиапространстве, где конкуренция за внимание аудитории и рейтинги нередко становится причиной распространения недостоверной информации, нарушения этических норм и пренебрежения моральными принципами. В таких условиях вопрос регулирования журналистской этики приобретает особую актуальность.

Как отмечают исследователи, журналистская этика является важным элементом системы общественной морали и выполняет функцию регулятора отношений между людьми. Однако в современной медиасреде, где доминирует цифровая культура, соблюдение классических этических норм становится все более сложной задачей. Это подтверждается мнением медиаисследователя Н.В. Вакуровой, которая подчеркивает, что в условиях цифровизации журналистам приходится балансировать между стремлением к правдивости и ответственности и давлением со стороны рыночных механизмов, ориентированных на массовое потребление контента.

Важным аспектом регулирования журналистской этики является сочетание саморегулирования и внешнего контроля, как отмечает журналист и педагог М.Ф. Желновакова.

Можно заключить, что в условиях трансформации медиасреды и распространения «новых медиа» проблема журналистской этики требует комплексного подхода, включающего как развитие саморегулирования внутри профессионального сообщества, так и усиление внешнего контроля через законодательные механизмы. Только при условии соблюдения базовых принципов журналистской этики — правдивости и ответственности – возможно сохранение доверия аудитории и поддержание высоких стандартов профессии в эпоху цифровой культуры.

Список литературы

1. Вакурова Н.В., Лебедева Е.Г. Журналистика и культура. Учебное пособие. – М.: Институт современного искусства, 2022. – 132 с.
2. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. – М.: Аспект Пресс, 2011. – 237 с.
3. Рэндалл Дэвид. Универсальный журналист. – Ташкент, Центральноазиатская Школа Молодых журналистов, 1996. – 341 с.
4. Кодекс профессиональной этики российского журналиста (одобрен Конгрессом журналистов России 23 июня 1994 года, Москва) https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=30354009 (дата обращения 11.03.2025)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ ХОРЕОГРАФИИ

Меловатская Анна Евгеньевна

Актуальные вопросы современной хореографии

Москва, Россия

Аннотация. *В статье поднимаются актуальные вопросы современного хореографического искусства. Автор касается вопроса о национальных танцевальных традициях и их преломлении в современном танце. Начиная с конца XX века, наблюдается новая тенденция: молодые балетмейстеры, работающие в области современного танца, приглашаются в музыкальные театры для постановки балетных спектаклей. Происходит процесс интеграции традиций классического танца и новаторства современного танца, процесс взаимообогащения и взаимовлияния. Молодые балетмейстеры учатся работать с формой многоактного спектакля и ее драматургической структурой, пробуют силы в закрытой театральной форме. Другим важным аспектом статьи стал вопрос об осмысленности движений, о поиске соответствующих образу и его характеру движений, их комбинировании и создании общей композиции. Подбор исключительных, подходящих именно для данного образа, движений и их разработка, становится важным практическим опытом для балетмейстеров современного танца.*

Ключевые слова: *балетный театр, современный танец, традиции, новаторство, национальные корни, осмысленность движений.*

Melovatskaya Anna Evgenievna

CURRENT ISSUES OF MODERN CHOREOGRAPHY

Moscow, Russia

Abstract. *The article raises current issues of modern choreographic art. The author touches upon the issue of national dance traditions and their refraction in modern dance. Since the end of the 20th century, a new trend has been observed: young choreographers working in the field of modern dance are invited to musical theaters to stage ballet performances. There is a process of integration of the traditions of classical dance and the innovation of modern dance, a process of mutual enrichment and influence. Young choreographers learn to work with the form of a multi-act performance and its dramatic structure, try their hand at a closed theatrical form. Another important aspect of the article was the question of the meaningfulness of movements, the search for movements that correspond to the image and its character, their combination and the creation of a common composition. The selection of exceptional movements suitable specifically for a given image and their development becomes an important practical experience for choreographers of modern dance.*

Key words: *ballet theatre, contemporary dance, traditions, innovation, national roots, meaningfulness of movements.*

На наш взгляд, в современном хореографическом искусстве, особенно в современном балетном театре и театре современного танца, есть несколько насущных вопросов, требующих решения. Первый вопрос касается такого большого и важного понятия, как соотношение традиций и новаторства в современном хореографическом искусстве. Речь здесь идет именно о степени преемственности, неразрывности связей между эпохами, поколениями хореографов-постановщиков. Второй вопрос более узкий, но не менее важный. Он касается вдумчивого, осмысленного подбора движений, которые бы в полной мере выражали мысль, идею, нравственный посыл балетмейстера-постановщика, а затем и исполнителей. Мы хотели бы коснуться вопроса взаимодействия современного танца и классического танца именно в рамках балетного театра. Автор выражает личную точку зрения и надеется, что поднятые вопросы найдут отклик у аудитории.

Активное развитие современного танца в России в XX-XXI веках обусловило также его активное внедрение в балетный театр. Так, помимо самостоятельного развития современного танца, наблюдается процесс его интеграции с классическим танцем, неоклассикой, обоюдный процесс взаимодействия в рамках структуры балетного спектакля. С одной стороны, есть законы, каноны постановки балетного спектакля, сложившиеся за несколько столетий. С другой стороны, есть активно развивающая система, стремящаяся к синтезу с другими хореографическими системами. С конца XX века в балетном театре наблюдался постановочный кризис: за редким исключением, отсутствие больших знаковых имен хореографов-постановщиков, отсутствие новых многоактных балетных спектаклей. После эпохи «шестидесятников» в отечественном, да и мировом балете наступает эпоха кризиса. Современный танец, возникший в России на периферии, все активнее «захватывает» новые территории. Выходя из экспериментальных трупп, лабораторий, постановщики современного танца приглашаются в академические театры, начинают ставить в различных городах России: Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Пермь, Самара и др.

Искусство классического танца, балетный театр в силу своей поэтической, не бытовой природы, призваны проявлять зрителю красоту и гармонию мира, незыблемость законов мироздания, проявлять духовную силу человека. Преодолевая противостоящие силы, враждебные обстоятельства, герой на сцене предстает в конце спектакля другим, измененным, осознавшим значение и тайный смысл,

выпавших на его долю, испытаний. Показывать гуманизм, силу духа, духовный рост, человечность – вот главные темы театрального искусства, в том числе балетного театра. Показывать моральное разложение, уродство, несовершенство, духовное обнищание общества и ничего не предлагать взамен – это уже не театр. Показать настоящую жизнь, реальность без прикрас, может даже утрировать, гиперболизировать ее, но при этом и направить, и наметить путь исправления, сделать так, чтобы зритель понял, задумался, осознал свою слабость, малодушие, бездействие – на этом зиждется исцеляющая природа театрального искусства. И в этом его сила, в этом его назначение, его миссия.

Канонический балетный спектакль всегда является закрытой театральной формой. В области современного танца формы спектаклей бывают различными: открытая форма, перформативная, иммерсивная, спектакль-лаборатория, спектакль-квест и т.д. Когда хореограф современного танца ставит спектакль в балетном театре, он всегда создает спектакль закрытой формы – таков закон музыкального театра, балетного в том числе, – основной конфликт, событийный узел, развитие действия должны развернуться и закончиться в рамках спектакля. Отсюда встает вопрос о четкости и внятности драматургической структуры спектакля, о структурированности музыкальной партитуры. В балетном спектакле, в отличие от спектаклей современного театра, нет зон импровизации, свободного выбора исполнителя. В процессе репетиций, когда идет совместный поиск образности и лексики, хореограф и исполнитель могут импровизировать и часто в эти моменты рождаются интересные неожиданные эксперименты, которые позднее войдут в ткань спектакля. Но в готовом сценическом продукте – спектакле – все должно быть выверено до мелочей. В спектаклях современного танца зоны импровизации во время исполнения спектакля вполне допустимы.

В представлениях современного танца порой наблюдается нехватка идей, мелкотемье и узость тем, их ограниченность. На примерах балетных спектаклей классического и советского наследия можно учиться созданию хореографических произведений крупной формы, в которых вскрываются большие, нестареющие веками, идеи и темы. Можно взять, к примеру, одну из «вечных» тем и сегодня, но проявить ее с позиции современного человека-художника, выявить личное к ней отношение через современную авторскую пластику и танец. И в этом будет настоящая современность, а не дань моде, дань мимолетным веяниям, увлечениям, которые через некоторое время

исчезнут без следа. Балетный театр часто берет сюжеты из мировой и отечественной литературы, перерабатывая их в сценарии для дальнейшей реализации на балетной сцене. Масштаб тем и идей, заложенные в произведениях литературных классиков, их вневременное существование в веках и острота взгляда автора, соответствуют высокой философской природе классического танца и потому находят полное соответствие и убедительное выражение при «переложении» литературного языка на язык танца.

В свете событий последних лет сегодня остро встает вопрос о русском самосознании, о том, как мы сами осознаем себя как нация, как народ, как этнос? Современный танец – это не наше русское явление, он пришел к нам с запада. Да, классический танец также изначально – явление европейское. Но до явления мирового масштаба он развился именно в России. Именно русские хореографы и исполнители являются на сегодняшний день хранителями лучшей школы балета и представителями лучшего балетного театра. И сегодня русский балетный театр в мире является мировым эталоном. Думается, что, будучи еще в стадии становления, отчасти в погоне за модой, стремясь быть прогрессивным, подражая всему западному, русский современный танец совсем недавно начал искать свое собственное лицо. Вопрос самоидентификации сегодня стоит очень остро и требует своего решения. Выдающийся хореограф-«шестидесятник» Геннадий Гараевич Малхасянц (1937 – 2008) еще в 1980-е годы писал, констатируя факты: «(…) Утрата национального иммунитета. Вполне закономерно, что каждый народ создает средства защиты своей культурной самобытности – высоких нравственных идеалов народа. Вернейшие их них – поддержание и развитие национальных культурных традиций» [1].

Возврат к национальным корням, к истокам, к язычеству, к дохристианской культуре славян уже состоялся в начале XX века, когда С. Дягилев и круг талантливых творческих людей (композиторов, художников, хореографов) открыли миру другую настоящую первозданную Россию, Россию как самодостаточное самобытное явление. Сейчас, через 100 лет, в рамках сложившейся политической ситуации, пора показать миру, что такое Россия, что такое русское самосознание, русская душа, православная вера, духовность и сила духа. Культурная преемственность в сознании ныне живущих обеспечивается не только сохранностью памятников самой по себе, но и тем, что прошлое естественно и полно живет в качестве настоящего. Необходима глубина постижения прошлого. В культуре нации отражается,

безусловно, ее история, и современность в преемственной связи. Все прогрессивное из прошлого должно через настоящее перейти в будущее. Но именно прогрессивное. На каждом новом этапе истории национальное приобретает новый облик», – писал Г.Г. Малхасянц [1].

Из вопроса о содержании, внутренней наполненности естественно возникает вопрос о форме, через которую воплощается это содержание. И здесь встает вопрос об осмысленности движений, об отборе движений и поз, о поиске уникального авторского языка хореографа. Жизнь есть движение в прямом и переносном смысле. Чтобы жить, надо двигаться, передвигаться. В физическом смысле – ради работы тела, ради поддержания здоровья надо двигаться. С ментальной точки зрения – чтобы жить, надо развиваться, изменяться, стремиться к поставленной жизненной цели. Таким образом, жизнь как совокупность физического и ментального здоровья, требующая от человека движения. В движении – жизнь. А жизнь – это, прежде всего, движение мысли. Мысль побуждает человека к движению. У него возникает внутренняя потребность, необходимость двигаться. И тогда движение становится осмысленным. Г.Г. Малхасянц писал: «Мысль – основополагающий импульс к действию, к поступку, к движению. У человека, внутри него возникает этот импульс и проявляется в действии, в поступке, в движении. Мысль как бы ставит задачу. Движение, действие – это реализация задачи (мысли)» [2].

В хореографии движение надо организовать в пространстве и во времени. Это требуется для того, чтобы мысль хореографа обрела внятные выразительные формы, и чтобы зритель смог ее «прочесть» и понять. Что для этого надо: необходимо придать движению определенную форму, направление движения, его ракурс; объединить несколько движений вместе, составить комбинации, которые затем надо объединить в композицию; соединить с музыкой, определить темп и ритм, характер и настроение движения, стиль. Таким образом, осмысленное движение обретает законченную композицию.

Когда речь идет о создании сценического образа, важно понимать характер героя, его черты. Также важно знать какие цели и задачи стоят перед ним. Сложность деятельности героя, его действий предполагает комплекс движений, комбинации движений. Сценические задачи определяют действие героя, что обуславливает комплекс определенных движений. Многое зависит от среды, от окружающей героя действительности, обстановки. «(…) Сценический образ определяется комплексом черт, определяющих его характер. Комплекс черт – комплекс характерных движений. Образные движе-

ния – характерные движения. Образ, его действия – развитие образа. Развитие образа – развитие (разработка) образных движений (комплекса движений). В результате у хореографа-постановщика рождается хореографическая тема героя, яркая и выразительная. В ней может быть использовано всего несколько движений, но данных в развитии. Переходы между ними должны быть слитными, незаметными, скрывающими грани между движениями и создающими эффект текучести и плавности.

Сегодня важно сохранять и оберегать свои национальные традиции, свои корни и истоки. В них – живительная сила для творчества, для осмысления своей жизни, для саморазвития. Но также важно развивать эти традиции, привносить их в современное искусство, давать им возможность продолжать жить и трансформироваться с течением времени. Так, на стыке традиций и новаторства, истоков и современности надо творить современное национальное самобытное Искусство и искусство хореографии – благодатная почва для этого.

Список литературы

1. Малхасянц, Г.Г. Рукопись «О фольклоре». Рукописные материалы хореографа Геннадия Гараевича Малхасянца // Семейный домашний архив семьи Малхасянц.
2. Малхасянц, Г.Г. Рукопись «О движении». Рукописные материалы хореографа Геннадия Гараевича Малхасянца // Семейный домашний архив семьи Малхасянц.

Митус Ирина Викторовна, Ахмедов Эрик Рашидович

Педагогические условия изучения партерной техники подростками в современной хореографии

Майкоп, Адыгея

Аннотация: *В статье рассматриваются педагогические условия, обеспечивающая эффективное изучение партерной техники подростками в современной хореографии. Акцент сделан на важности учета возрастных и психофизических особенностей подростков в образовательном процессе. Представлены основные компоненты, включая цели, содержание, методы и формы обучения.*

Ключевые слова: *современная хореография, партер, партерная техника, педагогические условия.*

Mitus Irina Viktorovna, Akhmedov Eric Rashidovich

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR STUDYING FLOOR TECHNIQUE BY TEENAGERS IN MODERN CHOREOGRAPHY

Maykop, Adygea

Abstract: *The article discusses the pedagogical conditions that ensure the effective study of orchestra technique by adolescents in modern choreography. The emphasis is placed on the importance of taking into account the age and psychophysical characteristics of adolescents in the educational process. The main components are presented, including goals, content, methods and forms of training.*

Keywords: *modern choreography, orchestra seats, orchestra technique, pedagogical conditions.*

Современная хореография – синтез различных направлений и техник, включая партерную технику, которая занимает значительное место в профессиональной подготовке танцовщиков. А. И. Кинова и А. Н. Бегунов, авторы учебно-методического комплекса «Теория, методика и практика современной хореографии» отмечают: «современная хореография представляет собой совокупность различных техник и стилей танца, возникших в XX веке и продолжающих развиваться в XXI веке, характеризующихся отказом от канонов классического балета и стремлением к новаторству в выражении движений и эмоций» [1].

Новые направления в хореографии, направленные на максимальную свободу в пластическом самовыражении, опираются как

на традиционные требования владения своим телом в пространстве, так и на включение новых пространственных плоскостей. Партерная техника является одним из таких направлений. В учебно-методическом комплексе «Современные направления хореографического искусства» (под редакцией С. В. Судник) отмечается, что: «партерная техника в современном танце включает в себя работу с полом, использование различных уровней и плоскостей движения, а также развитие навыков плавного перехода между ними» [2]. Особую актуальность приобретает вопрос изучения партерной техники подростками, учитывая их возрастные особенности и потребности в физическом и творческом развитии.

Также С. В. Судник подчеркивает: «партерная техника в современном танце включает в себя работу с полом, использование различных уровней и плоскостей движения, а также развитие навыков плавного перехода между ними» [2]. Партерная техника развивает гибкость, координацию, силу и выразительность движения. Расширение пластического пространства позволяет танцовщикам глубже исследовать возможности своего тела и расширить диапазон выразительных средств. Для подростков освоение партерной техники становится важным этапом, способствующим укреплению физических качеств и формированию творческого мышления.

Изучение партерной техники включает ряд компонентов – целевой, содержательный и методический. Целевой – это развитие физических и творческих возможностей и способностей в процессе освоение базовых элементов партерной техники, формирование пластической исполнительской выразительности.

Содержательный направлен на последовательное изучение элементов техники, связанных с работой на полу, акцент на связке движений и их пластичности.

Методический компонент во многом опирается на практические формы работы:

1. Определение уровня владения приемами, элементами: осуществляется с помощью диагностических упражнений, включающих базовые элементы партерной техники, такие как скольжения, перевороты, элементы изоляции корпуса и переходы между уровнями (низкий, средний, высокий). Отработка их включает ключевые элементы партерной техники: скольжения (выполняются по 3-4 повтора на каждую сторону), переходы между уровнями (отрабатываются в связках, не менее 6 повторов в каждом направлении), элементы вращения и перекатов через корпус (включаются в короткие компо-

зиции для закрепления, 5-6 раз). Способ отработки: выполнение под счет, с музыкальным сопровождением, с индивидуальной коррекцией педагога. При рассмотрении уровня владения оценивание осуществляется с опорой на следующие критерии: точность выполнения, плавность переходов, степень осознанности движений.

2. Демонстрация: осуществляется на занятиях, где педагог показывает элементы с анализом техники выполнения. Эффективность такой работы достигается благодаря активному применению видеоматериалов (записи профессиональных танцевальных номеров, видеоуроки с разбором партерной техники от известных хореографов, конкурсные номера подростков, демонстрирующих партерную технику, а также лекции о современной хореографии, доступные на образовательных платформах), творческие задания (создание короткой композиции с использованием элементов партерной техники, работа в парах, импровизация).

3. Применение технических средств обучения (ТСО): видеоматериалы, музыкальное сопровождение, интерактивные технологии (использование видеозаписей для анализа движений, работа с приложениями для хореографов, например «Notation Composer», «Sony Vegas»).

4. Использование различных форм обучения: индивидуальные и групповые занятия, мастер-классы (приглашение профессиональных хореографов для разработки сложных элементов и вдохновения), творческие проекты, например – подготовка мини-спектаклей или тематических номеров, где учащиеся самостоятельно интегрируют партерную технику в танцевальные композиции.

Изучение партерной техники предполагает учет возраста, уровня подготовки и индивидуальных особенностей учащихся. Для эффективного обучения подростков необходимо создать определенные педагогические условия в различных направлениях:

- мотивационная среда: подросткам важно видеть результат своих усилий, поэтому педагог должен акцентировать внимание на успехах, достижениях учеников, показывать их пластическое развитие, прогресс в изучении и освоении материала;
- индивидуализация обучения реализуется при учете физических возможностей и уровня подготовки каждого подростка, что способствует предотвращению травм, повышению психологической уверенности в своих силах, продумыванию личностных творческих целей и задач;
- использование интерактивных методов – изучение видеоматериалов, разбор профессиональных танцевальных композиций,

включение творческих заданий – позволяет ученикам активно вовлекаться в процесс обучения не только на занятиях, но и в индивидуальной, самостоятельной работе;
- обеспечение безопасности: знание и понимание подростками основ физической работы с телом во избежание перегрузок и травм, таких как растяжения и надрывы мышц, мышечные спазмы, вывихи, межпозвоночные перегрузки, и т.п.

Процесс изучения партерной техники – взаимодополняемый процесс, опирающийся на *теоретическую и практическую части*. Теоретическая часть помогает ученикам понять основы техники, ее связь с другими направлениями хореографии, логику построения движений в связке, целостной композиции. Практические занятия направлены на постепенное освоение элементов, начиная с базовых движений и постепенного перехода к более сложным связкам.

Применение современных технологий, таких, как видеоанализ и онлайн-курсы, расширяет возможности обучения и делает процесс более увлекательным для подростков.

Последовательное применение рассматриваемых компонентов и условий при изучении партерной техники позволяет достичь значительных результатов в следующих направлениях:
- улучшение физических показателей подростков, таких как гибкость, сила и координация;
- повышение интереса к хореографии благодаря творческим подходам к обучению;
- формирование уверенности в своих возможностях и развитие творческого мышления.

Использование видеоматериалов, разбор профессиональных танцевальных композиций и включение творческих заданий позволяет ученикам активно вовлекаться в процесс обучения. Например, если у одного из учеников возникнут сложности с перекатами через плечо из-за недостаточной координации, можно посмотреть видеоматериал с разбором перекатов, где показаны ключевые моменты (расположение головы, распределение веса). Если на видео видно, что ошибка ученика – в неправильной постановке рук, то после выявления ошибки и обсуждения с педагогом важно, чтобы именно ученик самостоятельно предложил способы и приемы ее преодоления. Можно предложить упрощенный вариант движения, а на следующем занятии апробировать, начиная с упрощенного варианта и постепенно усложняя технику, избегая перегрузок, соблюдая амплитуду движений, соответствующую уровню подготовки ученика.

В дальнейшем важно проводить дополнительные исследования эффективности педагогических условий и их расширения, а также развивать профессиональную подготовку педагогов, работающих с подростками.

Педагогические условия, предложенные в данной статье, создают прочную основу для изучения партерной техники подростками. Это не только способствует их физическому развитию, но и формирует устойчивый интерес к хореографии, раскрывая их творческий потенциал.

Список литературы

1. Кинова, А. И., Бегунов, А. Н. Теория, методика и практика современной хореографии [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс по направлению подготовки 52.03.01 (071200) «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / А. И. Кинова, А. Н. Бегунов. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – 96 с. – Режим доступа: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/544/Кинова А.И. Теория, методика и практика современной хореографии. 2014.pdf?isAllowed=y&sequence=1](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/544/Кинова А.И. Теория, методика и практика современной хореографии. 2014.pdf) (дата обращения 20.02.2025).
2. Судник, С. В. Современные направления хореографического искусства [Электронный ресурс]: учебно-методический комплекс / С. В. Судник. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2022. – С. 8. – Режим доступа: https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/35606/1/УМК_Судник_Современные направления хореографического искусства 2022.pdf](https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/35606/1/УМК_Судник_ Современные направления хореографического искусства 2022.pdf (дата обращения 20.02.2025).

Пузакова Мария Геннадьевна

От истоков к современности: обряд ряженья в хореографических постановках народно-сценического танца

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена воплощению обряда ряженья в хореографических постановках балетмейстеров народно-сценического танца. Рассматривается одна из важнейших и актуальных проблем – сохранение традиций русской национальной культуры в современном мире. Исследуется история возникновение обряда ряженье, а также основные характерные черты проведения данной традиции русского народа. В статье выделяются способы воссоздания обряда ряженья на сценической площадке и использование народных традиций в практике хореографического искусства. Основной акцент сделан на труды и наследие балетмейстеров государственных хореографических ансамблей и народных хоров. В статье дан анализ отдельных хореографических постановок и их замысел, описываются разные приемы внедрения персонажей ряженых в сюжет хореографического номера.*

Ключевые слова: *русский народный танец, обряд, ряженье, народные традиции, балетмейстер.*

Puzakova Maria Gennadievna

FROM THE ORIGINS TO THE PRESENT: THE RITE OF MUMMERY IN CHOREOGRAPHIC PRODUCTIONS OF FOLK STAGE DANCE

Moscow, Russia

Abstract. *The article is devoted to the embodiment of the mummery rite in the choreographic productions of choreographers of folk stage dance. One of the most important and urgent problems is considered – the preservation of the traditions of Russian national culture in the modern world. The history of the mummery ceremony is investigated, as well as the main characteristic features of this tradition of the Russian people. The article highlights the ways of recreating the mummery ceremony on the stage and the use of folk traditions in the practice of choreographic art. The main focus is on the works and legacy of the choreographers of the state choreographic ensembles and folk choirs. The article provides an analysis of individual choreographic productions and their idea, describes various techniques for introducing mummers' characters into the plot of a choreographic number.*

Key words: *russian folk dance, ritual, mummery, folk traditions, choreographer.*

Русская народная культура полна и многообразна различными обрядами и обычаями, которые связаны не только с повседневной жизнью народа, но и праздниками. Наряду с церковными православными обрядами, в народе сохранились языческие традиции празднования Масленицы, Зимних Святок, дня Ивана Купалы, Красной горки и др. В такие дни народ украшал свой быт танцами, песнями и играми. К сожалению, эта сторона народной мудрости уходит из нашей повседневной жизни. Огромный интерес к народным обычаям помог создать и донести до наших современников исследователям этой области культуры полезные информативные издания, где описаны конкретные обряды, приведены примеры.

Ряжение принадлежит обрядовой и зрелищно-игровой культуре, входит в состав обрядов разного типа, и представляет интерес к проблеме «ряженье и обряд». В каком бы ключе не давать толкование ряжению, по сути, оно подразумевает игру. Речь идет о персонификации и иллюзии присутствия тех существ, в которых перевоплощаются исполнители. Ряжение базируется на комплексе средств и приемов изменения внешности: костюм, маска, грим, тот или иной набор символических предметов. В действии могут сплетаться или перемежаться слово, музыка, жест. По тому, на сколько часто поведение ряженых в том или ином обряде характеризуется словами «пляшут», «скачут» и т.д., можно сделать вывод о хореографическом компоненте действия. Танцевально-плясовой пласт, представленный множеством конкретных форм и смысловых граней, имеет огромное значение в общей атмосфере ряжения, как обрядового действия. По наблюдениям и публикациям ряда исследователей, в поведении ряженых преобладает пантомимическое начало и держится на хореографических приемах. Это сольные, парные, коллективные пляски, а также, хороводные движения ряженых. Изучение явления ряжения в обрядах представляет особый интерес с точки зрения театрального воплощения этого народно-обрядового явления.

Обряды, обычаи и своеобразные традиции, оставившие наши предки повлияли на формирование как устного и музыкального народного творчества, так и народного танца, который вдохновляет современных балетмейстеров.

Многие русские народные праздники сопровождались обрядом, берущим свое начало еще с языческих времен ряженья – перевоплощением внешнего облика человека с помощью необычного наряда. Люди надевали различные костюмы, например, шуба или кожух, вывернутый мехом наружу, рубаха с разными рукавами, разная обувь на

ногах, маска, которая является неотъемлемой частью наряда, и необычные головные уборы (корзина, горшок или сделанный самостоятельно, например, из тыквы), подкладывали горбы, делали огромные клыки, навешивали на костюм старые веники, лапти, обматывались разноцветными платками, раскрашивали сажей или красками открытые участки тела. Также ряженые часто использовали шумящие, гремящие, звонкие инструменты такие как, бубны, трещотки, обвешивали себя колокольчиками. Ряженые чаще всего перевоплощались в животных (козу, медведя, коня, различных птиц), но также могли изображать персонажей потустороннего мира и нечистой силы (русалок, черта, ведьм, домовых), святых, «чужих» (людей других этнических и социальных групп). Ряженые, переодеваясь в животных и существ, подчеркивали особенно устрашающие черты своей внешности, тем самым отпугивали нечистую силу. Кроме яркого и диковинного костюма, главной и отличительной особенностью ряженых были их произвольные необычные движения – прыжки, кручения, подскоки, которые сопровождались песнями, частушками, колядками.

Такие традиции ряженья постепенно перешли в театрально-танцевальные представления, ряженые начали устраивать сценки развлекательного характера. Так, например, на Масленицу, ряженые вместе со Скоморохами и Петрушкой веселили народ, вносили праздничное настроение, развлекая народ различными фокусами, шутками: «ряжение, превратившись из обрядового действа в одну из форм традиционного развлечения, включало в себя сценку вожака с медведем, "подарив" с живым зверем персонаж из своего богатого арсенала образов – ряженую козу.» [5, с. 135]

В современное время балетмейстеры государственных ансамблей вдохновились традициями и обычаями русского народа, а в частости обрядом ряженья и создали хореографические композиции, где знакомят зрителя с этим древним обычаем.

Татьяна Алексеевна Устинова, главный балетмейстер и основатель балетной труппы Государственного академического русского народного хора имени Митрофана Ефимовича Пятницкого, вдохновлялась русскими народными традициями и воплощала их в сценического форме русского народного танца, показывая их в своих хореографических произведениях. В книге «Русские танцы» описана одна из постановок Т. А. Устиновой «Ряженые», созданная в 1952 году. В этой хореографической композиции Татьяна Алексеевна воссоздает на сценической площадке обычаи русского народа: зимние забавы и традиционные игры.

Танец-игра «Ряженые» состоит из нескольких частей, каждая из которых – истории, созданные Татьяной Алексеевной, показывают не только культуру русского народа, но и их характер, дух.

Первая картина «Веселое катание» вводит зрителя в атмосферу зимнего холодного вечера: «Где-то далеко-далеко слышится звон колокольчиков, бубенцов, скрип саней по снегу, веселый смех. Эти звуки постепенно становятся все громче, и вот на сцене появляются необыкновенные "сани" с шумной ватагой молодежи.» [3, с. 139] Во второй картине «Игра в снежки» Татьяна Алексеевна воссоздает на сценической площадке традиционную русскую зимнюю забаву молодежи, а в третье картине народ пытается разгадать, кто скрывается под масками ряженых.

В четвертой картине «Пляска петухов» Т. А. Устинова интересным хореографическим языком создает сценку драки двух петухов. Главные герои подражают повадкам птиц: прыгают, словно взлетая, друг на друга, активные и широкие движения рук символизируют крылья. Прерывает соперничество петухов девушка Дуняша, и увлекая танцем уводит ряженых в толпу молодежи.

В следующих двух картинах «Пляске Медведя и Зайца» и «Пляске Козы и Журавля» артисты исполняют различные трюковые элементы, парные поддержки. Заканчивается хореографическая картина, общим танцем, образуются «сани», и все герои уходят в кулисы, напевая частушки:

«Мы вам пели и плясали,
Не пора ли нам домой
А сегодня, право слово,
Мы на тройке удалой».

На протяжении всей хореографической композиции главные герои – ряженые исполняют кружения, необычные коленца, прыжки и всевозможные трюковые элементы, что очень характерно для традиционного поведения ряженых в народе. В своей книге «Русские танцы» Т. А. Устинова пишет, что возможна творческая импровизация у исполнителей ряженых, которые подражают повадкам животных и птиц: «В рамках общего постановочного плана возможна широкая творческая импровизация, особенно в движениях, в которых танцующие подражают повадкам животных и птиц» [8, с. 153]. Так было принято и в народе: на праздники ряженые не исполняли выученные заранее движения, а танцевали импровизацию.

Осенние ярмарки устраивались для подведения итогов года, в честь окончания полевых работ и сбора урожая. Ярмарки привлека-

ли народ не только товаром, но и различными развлечениями: танцами, песнями, выступлением скоморохов и ряженых.

В хореографической картине, завершающей цикла «Времена года» репертуара Государственного академического хореографического ансамбля «Березка», балетмейстер Надежда Сергеевна Надеждина, «На осенней ярмарке» народ собирается на ярмарке, торговцы демонстрируют свой товар: одежду, платки, валенки, выходит девушка и хвастается своим урожаем. Посетители веселится и танцует, два парня играют на балалайках, но потом все внимание народа сосредотачивается на ряженом: парень надевает маску бога осеннего солнца Авсеня, который спускается на землю и помогает в сборе урожая. Ряженый веселит народ: он необычно танцует, делает высокие махи ногами, а затем снимает маску, надевает платок на голову и начинает танцевать вместе с девушками. Хореографическая картина заканчивается общим танцем.

Хореографический спектакль «Снегурочка» Национального балета «Кострома» был поставлен Юрием Царенко в 2022 году по мотивам пьесы А. Н. Островского «Снегурочка» и русских народных сказок. Спектакль состоит из 5-ти действий и 14-ти картин. Главный балетмейстер представляет все времена года, создавая атмосферу каждого, и знакомит зрителя с традициями и обрядами древних славянских праздников, таких как: Масленица, день Иван Купала, Щедрый вечер, осенний праздник урожая, Купальская ночь, Сватание и Коляда. В хореографической композиции «Коляда» мы видим артистов – ряженых в зайца, лошадь, баран, волка, козла, медведя, состоящая из двух человек коня и других. По традиции колядовали ряженые: ходили по домам, исполняли различные частушки, песни, танцевали и поздравляли хозяев дома с Рождеством. Колядующих встречали всегда с радостью и угощали сладостями, которые складывались в специальный мешок. Все эти обрядовые традиции мы видим в постановке Юрия Царенко.

Главный балетмейстер Уральского академического русского народного хора Александр Николаевич Черепанов, продолжая традиции основоположницы танцевальной группы хора Ольги Николаевны Князевой, в 2023 году ставит новую постановку вокально-хореографической картины «Уральская свадьба». В ней А. Н. Черепанов показывает основные обычаи и обряды, совершаемые во время традиционной уральской свадьбы. Празднование бракосочетания молодых сопровождалось весельем и длилось несколько дней: традиционный свадебный обряд второго дня – приход ряженых, кото-

рые устраивали на свадебном гулянье песни и пляски, угощали гостей вкусностями и развлекали их. Все это мы видим в постановке главного балетмейстера хора – во время веселых плясок гостей на сцене появляются ряженый: мужчина надевает маску козы и юбку, а девушка мужскую рубаху и картуз, в руке у нее бубен. «женщины, переодетые в мужчин, и мужчины, переодетые в женщин» [1, с. 313].

Таким образом, балетмейстеры государственных ансамблей, по сей день, используя фольклорный материал, с одной стороны, передают молодому поколению знания о многогранности народных традиций и обрядов, тем самым сохраняют народную культуру и обогащают народно-сценический танец на современной сцене. Известный балетмейстер, профессор М. П. Мурашко, считает, что «Хореограф, работающий на материале народного танца, несет ответственность перед народом за чистоту, за достоверность, за красоту и эстетику народа, к традициям которого обращается хореограф, и он не имеет права в своих произведениях исказить образ этого народа…» [4, с. 35]. Изучение народно-обрядовых традиций дает возможность более широко и глубоко подойти к вопросу создания на сцене средствами хореографии правдивый, многогранный образ народа, и что очень важно, нашего современника.

Список литературы

1. Забелин И. История русской жизни с древнейших времен. Часть вторая. – М., 1879 – 523 с.
2. Ивлева, Л. М. Ряженье в русской традиционной культуре. – СПб: Российский институт истории искусства, 1994. – 236 с.
3. Климов, А. А. Основы русского народного танца. – М.: МГУКИ, 1994. – 317 с.
4. Мурашко, М. П. Формы русского танца / М.П. Мурашко. – Москва: Один из лучших, 2006. – 112 с.
5. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. – СПб.: Искусство, 1984. – 191 с.
6. Панкеев И. А. От крестин и до поминок. – М.: Яуза, 1997. –256 с.
7. Устинова, Т. А. Избранные русские народные танцы. – М.: Искусство, 1996. – 592 с.
8. Устинова, Т. А. Русские танцы. – М.: Молодая гвардия, 1955. – 261 с.
9. Шангина И. И., Некрылова А. Ф. Русские праздники. – М.: Азбука, 2015. – 464 с.

Кривенко Анастасия Евгеньевна

Использование техники спирали в хореографии как способ визуализации эмоциональных и физических трансформаций исполнителя

Астана, Казахстан

Аннотация. *Статья посвящена исследованию влияния техники спирали на хореографическое восприятие и выразительность в современном танце, с акцентом на примеры из творчества Марты Грэм, Пины Бауш и Кристал Пайт. Данный принцип рассматривается как ключевой момент взаимодействия физического движения и эмоционального содержания, способствующий созданию многослойных и концептуальных произведений. В контексте творческой практики вышеупомянутых хореографов, спиральная техника используется не только для визуализации физических процессов, но и для создания связей между персонажами и их окружающим миром. Данная работа раскрывает, как использование осевых поворотов обогащает восприятие хореографических произведений и создает пространство для многозначной интерпретации, основанной на синергии телесных и психологических переживаний.*

Ключевые слова: *техника спирали, хореографическая выразительность, Марта Грэм, Пина Бауш, Кристал Пайт, современный танец, эмоциональная трансформация, концептуальное восприятие, идентичность.*

Kvrienko Anastasia Evgenievna

THE USE OF SPIRAL TECHNIQUE IN CHOREOGRAPHY AS A MEANS OF VISUALIZING EMOTIONAL AND PHYSICAL TRANSFORMATIONS OF THE PERFORMER

Astana, Kazakhskan

Abstract. *The article is dedicated to exploring the influence of spiral technique on choreographic perception and expressiveness in contemporary dance, with a focus on examples from the works of Martha Graham, Pina Bausch, and Crystal Pite. This principle is considered a key element in the interaction between physical movement and emotional content, contributing to the creation of multilayered and conceptual works. In the creative practices of the aforementioned choreographers, the spiral technique is used not only to visualize physical processes but also to establish connections between characters and their surrounding world. This study reveals how the use of spirals enriches the perception of choreographic works and creates space for multifaceted interpretation based on the synergy between physical and psychological experiences.*

Keywords: *spiral roll technique, choreographic expressiveness, Martha Graham, Pina Bausch, Crystal Pite, contemporary dance, emotional transformation, conceptual perception, identity.*

На современном этапе развития хореографического искусства современный танец претерпел значительные трансформации, обретя новые формы и продолжая набирать популярность. Каждый исторический период характеризуется специфической музыкальной культурой, которая способствует формированию новых хореографических течений. В данном контексте любой танцевальный стиль можно рассматривать как современный, однако исключительно в рамках соответствующей эпохи. Настоящее исследование фокусируется на современном хореографическом искусстве как области, ориентированной на анализ уникальных телесных возможностей исполнителя.

Главным принципом, объединяющим различные этапы и направления современной хореографии, является стремление «освободиться от общепринятых стандартов» [5, с. 55]. Желание развивать новые формы пластики привело основателей modern dance к осознанию уникальности каждого исполнителя. Переход от преодоления гравитации к технике падения и восстановления, предложенной Дорис Хамфри, стал ключевым этапом в эволюции танцевальной практики [7, с. 85]. Классические позы подверглись трансформации, приобретая элементы принципа contraction под влиянием Мерса Каннингема, в то время как статичность позвоночника уступила место концепции высвобождения (release). Особое внимание центральной оси тела стало характерным для множества хореографов, начиная с Марты Грэм.

Первые упоминания о технике спирали (spiral roll) в контексте хореографического искусства зафиксированы у основательницы танца модерн, чья деятельность оказала фундаментальное влияние на трансформацию танцевальной практики в XX веке. В рамках своей исследовательской работы, ориентированной на анализ естества движения, она стремилась развить уникальные механизмы выразительности исполнителя. Центральным элементом методологии Грэм является принцип «contraction-release», который представляет собой динамическое противопоставление сжатия и высвобождения. Тем не менее, данный принцип не исчерпывает всей сложности и многообразия танцевальной техники, разработанной ею.

Использование поворота туловища вокруг позвоночника на различных уровнях способствует углубленному изучению танцов-

щиком анатомических особенностей своего тела. Подобно принципу contraction, спиральное движение начинается от таза и распространяется вверх по оси, при этом голова остается в согласованном положении с позвоночником. Это изменение в теле характеризуется причинно-следственной связью, где спиральное вытяжение, ощущаемое исполнителем, является реакцией на последовательное вовлечения различных анатомических структур [3, с. 108].

Техника спирали инициировала переосмысление пластичности движений, предоставив возможность воспринимать тело как интегрированную систему, где значимость приобретают не только внешние формы, но и внутренние механизмы движения. Работа в нижнем уровне способствует переходу от двухмерного восприятия балетной техники к многогранному пространственному измерению, что позволяет рассматривать исполнение в контексте третьей плоскости [4, с. 87]. Это расширяет возможности анализа движений исполнителя, создавая условия для наблюдения его выразительности с различных пространственных ракурсов.

Одноактный балет «Весна в Аппалачских горах» представляет собой пример того, как хореографическая техника Марты Грэм может быть использована для глубокого эмоционального и концептуального выражения через танец. Техника спиральных движений служит не только средством физической выразительности, но и ключом к донесению сложных идей и эмоций до зрителя.

Spiral roll, как одно из центральных достижений Грэм, основывается на динамическом вращении тела вокруг своей оси, что позволяет передать как внутреннее напряжение, так и освобождение. Кроме того, техника позволяет подчеркнуть важность связи тела и пространства, что в контексте балета усиливает восприятие окружающей природы и ее влияния на внутренний мир персонажей. Спираль как форма движения не только иллюстрирует хореографическое мастерство Грэм, но и служит мощным инструментом для передачи смысловых и эмоциональных слоев произведения.

Техника Грэм была довольно аскетичной и практически не оставляла место поиску. Новый этап развития работы с осью в хореографии был инициирован Пиной Бауш, основательницей танц-театра и ключевой фигурой постмодернистского танца. Осознавая значимость аутентичной пластики в хореографическом воплощении, она стремилась преодолеть исключительно эстетическую функцию танца, нацеливаясь на более глубокое взаимодействие с аудиторией. В своей практике Бауш утверждала: «Я пытаюсь говорить о жизни,

о людях, о нас. Обо всем этом нельзя было говорить средствами традиционного театра. Реальность уже нельзя протанцовывать. Это было бы неэффективно и недостоверно»[1].

В рамках ее хореографической системы танцор становится не просто исполнителем, а героем, представляющим вымышленную личность. Каждый хореографический элемент проходит тщательную проработку, направленную на глубокое осмысление. Поиск подходящего движения, в отдельных случаях, занимал месяцы, что свидетельствует о стремлении найти максимально точное соответствие между психологической мотивацией персонажа и его физическим выражением. Этот процесс не ограничивался техническим совершенствованием, а включал в себя интеграцию эмоциональной и смысловой составляющих, что делает танец Бауш многослойным и глубоко концептуальным [2, с. 110].

Исследование механики движения в хореографической практике Пины Бауш способствовало формированию новых телесных связей, которые углубляют понимание взаимодействия тела с пространством. В ее технику работы с осью и центром тела интегрируются импульсные движения и изменение скорости, что приводит к более сложной динамической организации движений [2, с. 185]. Постановки Бауш направлены на исследование внутреннего мира личности, акцентируя внимание на ее уникальности и выражении «естественности» человека, что включает в себя стремление к гармонии с природой. В этом контексте хореограф фокусируется на теле как органическом единстве, где взаимодействие с природными и физическими силами становится основой для построения танцевальной формы.

В постановке «Весна священная» Пина Бауш восстанавливает ритуальную основу танца, возвращая ему первозданную символическую глубину. Спектакль представляет собой гибрид различных хореографических техник, включая элементы спирального движения, характерные для ее практики. Падения и повороты, выполненные с акцентом на скручивание оси, создают кинестетическое восприятие силы тяжести и близости к земле, что усиливает ощущение телесной уязвимости. Пластика движений отражает состояние жертвенности и страданий персонажей. Использование движений отдельных частей тела, как элементов механической органики, способствует созданию образа марионеток, находящихся под воздействием природных сил,

[1] Bentiuoglio 1986 – . Bentiuoglio L. Une conversation avec Pina Bausch / Pina Bausch. Paris, 1986. – P. 10

что акцентирует идею человеческой подчиненности и беспомощности перед более высокими силами.

Темы личности и поиска индивидуальности становятся центральными концептами в работах хореографов-новаторов, которые выдвигают их в качестве основополагающих направлений своего творчества. В рамках этого подхода форма отходит на второй план, уступая приоритет содержанию. Человек стремится познать свою идентичность через принцип «Я – Другой», в котором самопознание осуществляется через взаимодействие с внешними силами. Эта концепция является одним из основополагающих постулатов постмодерн-танца, в котором исполнитель определяет свою идентичность через другого (хореографа), при этом транслируя жизненный опыт. Данный подход также находит свое отражение в хореографической практике Кристал Пайт, где взаимодействие между личностью и ее внешним контекстом становится ключевым элементом творческого процесса [8, с. 75].

Кристал Пайт представляет собой одну из наиболее инновационных и нестандартных фигур в канадском хореографическом искусстве современности. Отказавшись от традиционного классического образования, она создает уникальную хореографическую лексику, через которую воплощает сложные и нетрадиционные пластические концепции. В ее практике активно применяются различные виды спиральных движений, охватывающих все части тела, которые усложняются резким изменением уровней и высококлассной техникой исполнения. Этот подход позволяет исполнителям демонстрировать исключительное владение телом на виртуозном уровне, что в свою очередь способствует созданию эмоционального эффекта «голой правды», выражающегося в искренности и непосредственности движения.

В своей хореографии Пайт часто сочетает спиральное движение с другими техниками, такими как резкие рывки, падения и восстановления, что создает многослойный кинестетический опыт. Спираль используется как связующее звено между этими техниками и превращается в средство для физической и эмоциональной трансформации персонажа. Зритель считывает как персонаж преодолевает внутренние и внешние препятствия, что символизирует его поиск и борьбу за самовыражение. Такие трансформации дают возможность исследовать идеи самопознания, а также социокультурные и личностные конфликты [8, с. 180].

В работе «Попробуйте не дышать» техника спирали используется для создания выразительных движений, которые становятся основ-

ным способом передачи эмоциональных и физических конфликтов у исполнителей. Резкость в исполнении усиливает чувство изоляции и запутанности, а также внутреннего освобождения. В данном контексте спираль помогает визуализировать идеи сопротивления и освобождения, отрывая зрителя от традиционных форм и структур, чтобы подчеркнуть процесс поиска личной идентичности.

В постановке «Мать, как ты мне не снилась» Кристал Пайт исследует сложные взаимоотношения между матерью и ребенком, фокусируясь на переживаниях, связанных с утратой. Техника спиральных движений играет ключевую роль в визуализации трансформаций персонажей. Динамика в нижней части тела, позволяет выразить чувства тревоги, стремления и поисков внутреннего равновесия. Эти движения функционируют как визуальные метафоры, отражающие эмоциональные пути, по которым танцоры проходят в своем стремлении восстановить связь с утраченными чувствами и понять глубину утраты.

В «Освобождении» Пайт исследует концепцию освобождения от телесности и эмоций. Спиральная техника в этом произведении используется для передачи ощущения как борьбы, так и освобождения, а движение по спирали символизирует постепенное раскрытие внутреннего мира персонажа. Разнообразие уровней и скоростей в работе с позвоночником помогает передать динамичное развитие эмоциональных состояний, от сжатия и напряжения к расслаблению.

В каждой из этих постановок техника спирали используется как средство создания многослойной и сложной пластической структуры, способствующей глубокому концептуальному восприятию ее произведений. Концепция скручивания становится символом внутреннего процесса трансформации, где физическая форма и внутреннее содержание находятся в постоянной взаимосвязи, что позволяет зрителю воспринимать танец как интеграцию телесных и психологических переживаний. Такая динамика движения отражает не только внешнее изменение, но и внутреннее развитие персонажей, акцентируя внимание на синергии между физической и эмоциональной составляющими хореографического произведения [1, с. 36].

Влияние техники спирали в хореографии на восприятие представляет собой многослойный процесс, в котором физическое движение и эмоциональная составляющая взаимосвязаны на уровне тела, сознания и восприятия. Работа с осью действует не только как выразительный инструмент, но и как механизм, который активирует глубинные психофизические процессы. Будучи структурированным

и динамическим движением, спираль осуществляет прямое воздействие на восприятие пространства, тела и внутреннего состояния исполнителя. Применение спиральных движений в хореографии способствует формированию зрелищных метафор, которые отражают внутренние пути, связанные с поиском, трансформацией и восстановлением целостности.

Таким образом, данная техника не только расширяет возможные формы телесной экспрессии, но и углубляет восприятие эмоционального контекста, создавая пространство для многозначной интерпретации хореографического произведения, основанной на синергии тела и сознания.

Список литературы

1. Абрамова, М. П. Современные тенденции в хореографии / М. П. Абрамова. — М.: Искусство, 2019. – 220 с.
2. Бауш, П. Театр и танец: Пина Бауш и ее искусство. / П. Бауш. — Лондон: Thames & Hudson, 2012. – 275 с.
3. Грэм М. Память крови. Автобиография: учебное пособие. – М.: ООО «Арт Гид», 2017. – 240 с.
4. Грэм, М. В поисках нового языка. / М. Грэм. — М.: Искусство, 1969. — 192 с.
5. Давье, А., Сюке, А. Современный танец в Швейцарии, 1960-2010. – Москва: Новое литературное обозрение, 2021. – 264 с.
6. Джо Баттерворт. Танец. Теория и практика / Пер. с англ. – Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2016. – 244 с.
7. Дорис Хамфри. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы: методическое пособие. – М.: ООО «Арт Гид», 2019. – 192с.
8. Пайт, К. Современная хореография: новое прочтение танца. / К. Пайт. — Торонто: University of Toronto Press, 2008. – 210 с.
9. Bentiuoglio 1986 – . Bentiuoglio L. Une conversation avec Pina Bausch / Pina Bausch. Paris, 1986. – P. 10.

Дядченко Мария Сергеевна,
Красильщикова Людмила Сергеевна

Современные тенденции развития креативности в хореографии у молодежи

Таганрог, Россия

Аннотация. *В статье рассмотрены формы проявления креативности в хореографическом искусстве. Особое внимание уделяется современным тенденциям развития креативности в хореографии среди молодежи, обусловленные популярностью уличных стилей, новыми подходами, цифровой трансформацией, интеграцией междисциплинарных практик и эволюцией социокультурных запросов. Рассматриваются ключевые факторы, такие как влияние медиатехнологий, гибридизация стилей, роль образовательных инноваций и цифровых платформ. Особый акцент сделан на взаимосвязи между цифровыми инструментами и творческой свободой: использование мультимедиа, VR-технологий, геймификации, позволяющих исполнителям выходить за рамки традиционных форматов. На основе системного подхода предложены рекомендации для педагогов по развитию креативности у молодежи в хореографическом классе в условиях цифровой эпохи, влияющие на формирование инновационного хореографического мышления.*

Ключевые слова: *молодежь, лайфстайл, креативность, хореография, импровизация, педагогические технологии, мультимедиа, criss-cross, pas de bourree.*

Dyadchenko Maria Sergeevna, Krasilshchikova Lyudmila Sergeevna

CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVITY IN CHOREOGRAPHY AMONG YOUNG PEOPLE

Taganrog, Russia

Abstract. *The article considers the forms of creativity manifestation in choreographic art. Particular attention is paid to the current trends in the development of creativity in choreography among young people due to the popularity of street styles, new approaches, digital transformation, integration of interdisciplinary practices and the evolution of socio-cultural demands. Key factors such as the influence of media technologies, hybridisation of styles, the role of educational innovations and digital platforms are examined. Particular emphasis is placed on the relationship between digital tools and creative freedom: the use of multimedia, VR-technologies, gamification, allowing performers to go beyond traditional formats. Based on a systematic approach, recommendations for teachers on the development of creativity among young people in the choreography class in the conditions of the digital age, influencing the formation of innovative choreographic thinking, are proposed.*

Key words: *youths, lifestyle, creativity, choreography, improvisation, pedagogical technologies, multimedia, criss-cross, pas de bourree.*

Развитие общества происходит за счет реализации идей, создания изобретений и открытий, неожиданных и непривычных для большинства. Способность к восприятию и созданию новых идей, профессий и форм деятельности присуща, в первую очередь, молодежи с ее открытостью, стремлением к новому, креативностью и целеустремленностью.

В современном обществе приветствуется и популяризируется лайфстайл (дословно «стиль жизни»), баланс рабочего и личного времени. У молодежи наблюдается повышение интереса к творческому досугу, где ценностное ядро составляют: саморазвитие, здоровье и семья, а работодатели и эксперты подбора сотрудников (HR-менеджеры) уделяют внимание вопросу досуга сотрудников как профилактике выгорания и источнику развития креативности, представляющей востребованный навык будущего.

Современная хореография находится на стыке искусства, технологий и социальной коммуникации. Хореография как вид искусства всегда отражала культурные и социальные изменения, а в настоящее время ее эволюция тесно связана с цифровыми технологиями, глобализацией и новыми формами коммуникации. Процесс трансформации традиционных хореографических практик в сочетании с цифровыми инструментами и медиаплатформами требует переосмысления педагогических стратегий и поддержки креативности в условиях информационной перегрузки.

Для формирования и развития креативного мышления необходимо принять во внимание возрастные и психические параметры личности, ценностные ориентации [2, с. 55]. Есть множество определений понятию «молодежь» в научных концепциях. Обратимся к определению понятия «молодежь» из Федерального закона "О молодежной политике в Российской Федерации": «молодежь – это социально-демографическая группа лиц в возрасте от 14 до 35 лет, выделяемая на основе социального положения и характеризующаяся специфическими интересами и ценностями, которое отражает существующие научные подходы и особенности развития молодежной социально-демографической группы» [3]. Возраст проявляет характер мотивации, личностные стремления и ведущую деятельность, особенности поведения. Стремление к самоорганизации и самоуправлению, ориентация на самообразование показывают нам, что молодежь инвестирует в свое будущее.

В контексте хореографии, креативность может проявляться в различных формах: от создания оригинальных танцевальных ком-

позиций до импровизации в процессе исполнения. Таким образом, хореография становится не только средством художественного самовыражения, но и важным инструментом для развития креативных способностей. Импровизация как метод обучения и развития креативности помогает преодолевать рамки стандартных и предсказуемых решений, побуждая к экспериментам и поиску индивидуальных решений. Неожиданность и непредвиденность – ключевые характеристики импровизации в танцевальном искусстве [4, с. 56]. Специфика импровизации в танце способна воссоздавать самые разные картины и образы, что позволяет расширить опыт собственных наблюдений, раздвинуть рамки личного жизненного пространства, где творчество и креативность рассматривается как высшее проявление человеческой деятельности, направленная не только на преобразование настоящего, создание новых социально значимых культурных ценностей, но и на личностное саморазвитие и самосовершенствование [1, с. 20].

Множество современных педагогов-хореографов применяют свои авторские методики. Уникальным представителем профессии является В.В. Одинев[1], который на протяжении восьми лет является ведущим педагогом танцевальной студии MyCommunity г. Ростова-на-Дону. В статье приведены те **педагогические технологии**, на которые опирается студия современного танца в классе хип-хопа. Внутри этих технологий хореограф создал свои авторские методики, применяемые для развития креативности через импровизацию.

Развивающая технология несет в себе коллективно-распределительную деятельность для поиска различных способов решения обучающих задач посредством организации танцевального диалога и творческого исследования. Используются парные методики, такие как: «руки – инструмент танцевального диалога», «звукоподражание» – пластическое исполнение мелодии/вокальной партии в паре поочередно.

Технология проблемного обучения в хип-хоп исполнении ставит перед собой проблему: без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью, импровизационный выход не будет плотным, интересным. Для решения проблемы выдвигаются

[1] Виталий Витальевич Одинев, двукратный чемпион «Кубка России» 2021/2023 по хип-хопу по версии ОРТО (Общероссийская танцевальная организация), победитель баттлов «Distant Flow» 2024 г. Санкт-Петербург, чемпион международного фестиваля «Samson» 2021, полуфиналист чемпионата мира по хип-хопу по версии IDO (International Dance Organization) 2017 г. Дания, Копенгаген.

методы и формы, которые также интерпретируются и приближают к импровизации. Метод удвоения: разучивается связка на 8 счетов, после чего необходимо удвоить каждое движение. Метод сильной/слабой доли: разучивается связка на 8 счетов, преподаватель демонстрирует исполнение на сильную долю, обучающимся необходимо станцевать в слабую долю. Метроритмические особенности метода «координация+музыкальность» проявляются в заданиях для каждой руки: левая рука выполняет зацикленное движение на основе линий, правая – выполняет вогерскую петлю в два раза быстрее.

Технология развития критического мышления представляет собой возможность поставить под сомнение ограниченное количество вариаций и предложить свою вариативность для того или иного базового движения, например, для criss-cross или pas de bourree. После каждого задания педагог предоставляет участникам возможность экспериментировать с новыми движениями, взаимодействовать с разными музыкальными стилями и ритмами, что, в свою очередь, усиливает их креативное мышление.

Игровые технологии в процессе занятия используются следующим образом: каждый исполнитель должен представить себя в роли того или иного супергероя и, не называя его, показать через импровизационный танец другим участникам, используя в своем арсенале сокращение мышц определенной части тела с разной силой, амплитудой и скоростью (например, кач – размашистое постоянное движение руками, махи ногами, грув из стороны в сторону, кач всем телом). Довольно полезной для развития креативности является игра «Море волнуется «раз», интерпретируемая в танцевальном классе следующим образом: первое импульсивное движение, образ которого возник в воображении с музыкального вступления, берется за основу и зацикливается с дальнейшим развитием, увеличением и замедлением скорости, амплитуды, мощности. Например, волна от головы с малой амплитудой из позиции en face (лицом к основному направлению) развивается к средней волне в корпусе в позиции epaulement (корпус повернут вполоборота к основному направлению), продолжая увеличивать мощность, волна переходит от корпуса в ноги.

Междисциплинарность для развития способности к импровизации в хореографии плодотворно влияет на развитие креативности. В практику импровизации вплетается декламация – исполнители в хаотичном движении по команде декламируют определенную фразу, которой выделено соответствующее движение, так танцоры учатся работать в команде и импровизировать сообща. Междисци-

плинарность внедряется и в формах театрализации пластических этюдов. Креативные решения рождаются в выборе и интерпретации театрального жанра для передачи своего собственного концепта – общего представления о предмете, системы взглядов на явление. Например, построить импровизацию на имитации замены лампочки, свой выход сделать драматическим или комедийным. Увлекательным и познавательным, даже для молодежи, является метод объединения науки и хореографии в импровизации для поиска креативных решений, связанных с природными явлениями, научными законами. Инерция, импульс – берутся за основу как темы для импровизации, например: изоляция, перекаты в партере, выпрыгивания из низкого приседа, падение в партер из скручивания через вращение, popping (техника быстрого сокращения и расслабления мышц, создающая эффект резкого вздрагивания). Нейробиология объясняет работу мозга в творческом процессе, знакомит с понятиями контроля и потока, а сам режим потока, в свою очередь, вплетается в основу рутинной импровизации – достижение кантилены, перетекания одного движения из другого. «Свободный поток», где участники интерпретируют музыку через движение без предварительной подготовки, демонстрирует, как личные ассоциации трансформируются в танцевальные метафоры. А потока в импровизации можно добиться только через полный контроль своего тела и каждого движения.

В современном образовательном процессе широко используемыми становятся *информационно-компьютерные технологии*, хореографические студии – не исключение. Интеграция информационных технологий в студии открывает новые горизонты, позволяя создавать интересные и насыщенные уроки. Видеоанализ уже активно используется для обратной связи: исполнители могут видеть собственные ошибки и достижения, что способствует более глубокому осмыслению результатов обучения, а также могут импровизировать сами с собой, дорабатывая свой выход, меняя акценты и элементы. Такой подход делает процесс самосовершенствования более доступным и визуально ощутимым для танцоров. Видеотехнологии эффективно работают при организации вечеров, посвященных просмотру баттлов, соревнований, балетов, импровизации учащихся. Использование музыкальных приложений и программ для создания хореографических композиций развивает не только музыкальную грамотность, но и эстетическое восприятие. Молодые исполнители работают с различными жанрами музыки и учатся адаптировать свои танцевальные движения в соответствии с музыкой, что формирует

их творческий стиль: могут менять темп, тональность музыкального произведения. Внедрение инновационных технологий в хореографические студии позволяет не только обогатить содержание обучения, но и повысить его мотивационную составляющую.

Метод нахождения нового в знакомом становится ключевым для поддержки интереса у обучающихся. Эффективным заданием с использованием мультимедиа является рисование цифр в пространстве отдельными частями тела. На начальном этапе можно предложить изобразить свою дату рождения или номер телефона. Далее можно использовать приложение «Рандомайзер» в сочетании с проектором, которое будет предлагать различные неповторяющиеся комбинации чисел на экране. Одним из заданий, проявляющих и развивающих креативность, выступает свободный выбор музыкального сопровождения для хореографического этюда. Нередким стал выбор в пользу последовательности немузыкальных звуков, речитатива, записи стихотворения или прозы.

Креативное мышление, формируемое в процессе хореографической практики, выступает катализатором личностной трансформации. Участники образовательного процесса получают возможность применять освоенные компетенции не только в рамках танцевальной деятельности, но и в профессиональных, социальных и бытовых контекстах, что подчеркивает междисциплинарную ценность данного подхода. Хореография, таким образом, превращается в инструмент самовыражения и соучастия в коллективном творческом акте, требующий развитого инновационного мышления и способности к нестандартным решениям [1, 16].

Творческое мышление, как ключевая компетенция XXI века, востребовано в предпринимательской деятельности, научных исследованиях, культурных проектах и цифровой среде – областях, где доминирует высокая конкуренция и динамика развития. Импровизация выступает триггером для раскрытия эмоционального интеллекта, платформой для синтеза жизненного опыта и художественного замысла, механизмом преодоления шаблонного восприятия через креативные решения.

Современные тренды, такие как повсеместная цифровизация и ускорение социальных изменений, реконфигурируют систему ценностей молодежи, влияя на выбор форматов досуга и приоритетов в саморазвитии. Виртуальная реальность продолжает развиваться и углубляться, становиться все более распространенной в художественных средах, таких как танец. В ответ на эти вызовы хореогра-

фическое образование внедряет гибридные методики, сочетающие live-перформансы с VR-технологиями, что требует от участников одновременного развития: технических навыков, эмоциональной гибкости, когнитивной многозадачности, креативности. Эти компетенции, сформированные через танец, становятся конкурентным преимуществом в профессиях будущего – от дизайна интерфейсов до управления креативными проектами.

Список литературы

1. Опарина, О.В. Формирование креативной личности средствами хореографии в сфере досуга: автореферат дис. кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Опарина Ольга Владимировна. – Казань, 2009. – 27 с.
2. Подгузова, Е.Е. Креативность личности: возможности развития в условиях вуза: монография. – Смоленск: СГИИ, 2001.– 119 с.
3. Федеральный закон «О молодежной политике в Российской Федерации» от 30.12.2020 N 489-ФЗ (последняя редакция)/Статья 2. Основные понятия, используемые в настоящем Федеральном законе. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_372649/c5051782233acca771e9adb35b47d3fb82c9ff1c/ (Iata обращения 19.02.2025).
4. Хабарова, Т.А. Современная хореография как универсальное средство формирования креативной личности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2023. – № 90. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=53701600 (дата обращения 20.02.2025).

Епишина Варвара Денисовна

Концептуализация хореографических фестивалей в детских школах искусств г. Екатеринбурга

Екатеринбург, Россия

Аннотация. *В данной статье автор рассматривает роль хореографического фестиваля в условиях глобализации, акцентируя внимание на хореографическом искусстве как ключевом направлении системы художественного образования. Также автор статьи проводит количественный и качественный анализ хореографических фестивалей г. Екатеринбурга, на основе которого формулирует концептуальные аспекты хореографических фестивалей детских школ искусств.*

Ключевые слова: *хореографический фестиваль, детская школа искусств система художественного образования, дополнительное образование, танец.*

Epishina Varvara Denisovna

CONCEPTUALIZATION OF CHOREOGRAPHIC FESTIVALS IN CHILDREN'S ART SCHOOLS IN EKATERINBURG

Ekaterinburg, Russia

Abstract. *In this article, the author examines the role of choreographic festival in the context of globalization, focusing on choreographic art as a key area of the art education system. The author also conducts a quantitative and qualitative analysis of choreographic festivals in Ekaterinburg, on the basis of which he formulates the conceptual aspects of choreographic festivals of children's art schools. Keywords: choreographic festival, children's art school, art education system, additional education, dance. Annotation. In this article, the author examines the role of choreographic festival in the context of globalization, focusing on choreographic art as a key area of the art education system. The author also conducts a quantitative and qualitative analysis of choreographic festivals in Ekaterinburg, on the basis of which he formulates the conceptual aspects of choreographic festivals of children's art schools.*

Keywords: *choreographic festival, children's art school, art education system, additional education, dance.*

В условиях глобализации система художественного образования детей играет значительную роль в рамках общего образования. Предпрофессиональное образование в сфере культуры способствует социализации подрастающего поколения и формированию творческой индивидуальности.

Система дополнительного образования имеет множество творческих направлений, одним из наиболее востребованных, среди обучающихся ДШИ, является хореографическое искусство. Актуальность подобного явления связана с растущим интересом к танцевальному творчеству, который проявляется в различных стилях и направлениях, таких как классический балет, contemporary dance, хип-хоп и так далее.

Хореографическое творчество, как и любое другое направление в системе дополнительного образования, способствует процессу социализации личности. По мнению Багировой Е. В., танцевальное искусство помогает решать такие проблемы, как «уровень здоровья, гармонизация личности, развитие интеллекта» [1, с. 87]. Хореографическое творчество во время подачи танцевального материала помогает лучше понять себя, что является важным в процессе формировании личности. Если же танец является коллективным, то он способствует развитию командного чувства. Подростки учатся общаться со сверстниками, сопоставлять себя с другими танцовщиками, перенимать опыт старших педагогов и наставников, прислушиваться к авторитетному мнению.

Хореографический коллектив создает атмосферу, в которой личность развивается гармонично. Поэтому у большинства подростков, связанных с хореографической деятельностью, формируется целый комплекс эстетического и познавательного порядка, который определяет новые мотивы поведения подростка [1, с. 87]. В хореографическом образовании агентами социализации могут выступать не только родители обучающихся и педагоги, но и различные творческие события, одним из таких как раз является хореографический фестиваль.

Прежде чем приступить к анализу, стоит обозначить суть термина «фестиваль». Существует множество определений, например, по мнению П. В. Николаевой фестиваль – это «уникальный образец разно уровневого общения, открывающий возможности для эффективной межкультурной коммуникации, в результате которой достигается понимание между людьми как представителями культур» [2, с. 3]. Также значимую ноту внесла Н. Н. Юркова, сказав, что фестиваль – это «сложная и многогранная художественная и педагогическая система, призванная не только определить мастерство и творческий потенциал участников, но и обеспечить длительную активизацию творческой активности обучающихся» [3, с. 105].

Перейдем к непосредственному анализу хореографических фестивалей в рамках детских школ искусств г. Екатеринбурга. По дан-

ным центра профориентации и развития кадрового потенциала «ТОН: творческий образовательный навигатор», в г. Екатеринбурге функционирует 37 муниципальных бюджетных учреждений культуры дополнительного образования, из них 9 школ искусств реализуют предпрофессиональные образовательные программы в области хореографии, и лишь 8 из них занимаются реализацией хореографических фестивалей. За 2024–2025 учебный год будет реализовано 14 хореографических фестивалей, организаторами 11 из них выступают детские школ искусств, оставшимися 3 фестивалями занимаются дома и центры культуры г. Екатеринбурга. Важно отметить, что из 14 запланированных фестивалей только 6 считаются исключительно хореографическими, самыми крупными из них можно назвать Международный детско-юношеский фестиваль-конкурс хореографического творчества «Звездный дождь» и Региональный фестиваль-конкурсе детского хореографического искусства «Открытие». Еще 5 фестивалей не занимаются единым направлением, а наоборот включают в себя различные виды творчества и танец является одним из этих направлений. Яркий пример подобного проекта – Открытый региональный фестиваль-конкурс фольклорного искусства «Песенные россыпи».

Рассмотренные нами хореографические фестивали имеют общие концептуальные идеи. Так, например, у всех фестивалей общие цели проведения – раскрытие творческих способностей танцовщиков, создание платформы для взаимообмена танцевальной культурой и опытом, а также совершенствование навыков и талантов участников, из этого следует, что хореографические фестивали способствуют не только физическому развитию участников, но и эмоциональному и творческому росту. Танец становится средством самовыражения, где каждый ребенок может проявить свою индивидуальность. Кроме того, танцевальные фестивали создают платформу для общения между детьми, педагогами и родителями, что способствует формированию сообщества танцевальной культуры региона.

Также хореографические фестивали способствуют развитию культурного обмена. Так, например, Открытый фестиваль-конкурс народного творчества «ФОЛК-КРУЖЕВА» и Международный фестиваль-конкурс национальных культур «На стыке континентов» демонстрируют многообразие народных танцев, отражая культурную идентичность и обычаи разных народов. Данные проекты служат стратегическим пространством для представления и популяризации культурных традиций через танец.

Помимо этого, хореографические фестивали содействуют развитию эстетического вкуса. Конкурсные программы включают в себя хорошо подготовленные номера разных коллективов, подобные конкурсы всегда демонстрируют высокую подготовку и профессионализм своих участников, поэтому, можно сказать, что они способствуют формированию у детей и зрителей эстетического восприятия танца как важной части культурной жизни. Дети учатся не только танцевать, но и воспринимать искусство хореографии как целостное явление, которое требует глубокого понимания и уважения.

Некоторые рассмотренные нами фестивали включают в себя, помимо конкурсной программы, и образовательную часть, которая состоит из творческих мастер-классов и лекций – это способствует повышению квалификации участников и преподавателей, созданию новых хореографических идей и постановок.

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что в условиях глобализации, которая часто приводит к культурным конфликтам и размытию традиционных ценностей, хореографический фестиваль выступает не только как площадка для демонстрации танцевальных навыков, но и как важный центр культурного обмена, направленный на понимание хореографии как богатого культурного наследия. Танцевальный фестиваль позволяют участникам глубже осознать, что хореография — это не просто набор телодвижений, а сложная система символов, традиций и исторического контекста, который формировался на протяжении веков. Фестиваль служит средством дополнительного образования, предоставляя участникам и зрителям возможность углубить свои знания о хореографии, расширить горизонт восприятия искусств.

Таким образом, хореографический фестиваль, опираясь на практику, становится значимым инструментом в образовании и культурном диалоге, позволяя раскрывать хореографию не только как форму искусства, но и как полноценное явление культуры.

Список литературы

1. Багирова Е. В. Особенности социализации подростков средствами хореографического творчества / Е. В. Багирова // МНКО. – 2014. – №5(48). – С. 87–88.
2. Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / П.В. Николаева. – Краснодар, 2012. – 229 с.
3. Юркова Н. Н. Фестивальные проекты в области хореографии как средство творческого развития обучающихся системы среднего профессионального хореографического образования /Н.Н. Юркова // Педагогика искусства. – 2021. – №2. – С. 104–110.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, СТИЛИ, ПЕРСОНАЛИИ

Хамидова Марфуа Азизовна

Классицистская опера XVI–XVII веков в аспекте влияния на развитие вокального искусства

Ташкент, Узбекистан

Аннотация. *В статье речь идет о певческом искусстве в условиях классицистской оперы, где наиболее ярко проявились необъятные технические возможности исполнительского мастерства певцов, такие как импровизация, виртуозная техника пассажей, вариации.*

Ключевые слова: *классицизм, вокальное искусство, оперные сочинения, Флоренция, фиоритура, виртуозная техника, вариации, пассажи, импровизация, опера-серия, опера-буффа, певческая школа, ария da capo, secco, accompagnato.*

Khamidova Marfua Azizovna

CLASSICAL OPERA OF THE XVITH–XVIITH CENTURIES IN THE ASPECT OF ITS INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF VOCAL ART

Tashkent, Republic of Uzbekistan

Abstract. *This article discusses vocal art in the context of classical opera, where the vast technical possibilities of the singers' performance skills became most apparent, such as improvisation, virtuosic passage technique, and variations.*

Keywords: *Classicism, vocal art, operatic compositions, Florence, floriture, virtuosic technique, variations, passages, improvisation, opera seria, opera buffa, vocal school, da capo aria, secco, accompagnato.*

Развитие профессионального пения обусловлено художественным уровнем и жанрово-стилевым многообразием музыкально-поэтической культуры, наличием богатых исполнительских традиций в рамках культовой, светской и народной музыки, общественным статусом певца, профессионального пения и функционированием профессиональных певческих школ.

Начало оперному искусству положили первые оперные сочинения «Дафна» (1594) и «Эвридика» (1600) композитора Я. Пери и поэта О. Ринуччини, показанные флорентийской публике. Построенные на музыкальной речи в сопровождении инструментов малого звучания и прозвучавшие в камерных условиях, они не требовали большого объема голоса. Здесь гораздо важнее было выразить чувства героев и донести смысл слов до слушателя. То есть, певец здесь уже не

являлся частью инструментального ансамбля со сложными полифоническими наслоениями, присущими церковной музыке, а занимал ведущее положение в концепции музыкально-сценического произведения, воплощая образы персонажей [2, с. 30].

В «Эвридике» сольные вокальные партии чередовались с многоголосными хорами мадригального плана и оркестровой музыкой, звучавшей в исполнении деревянных духовых и струнно-щипковых инструментов (в частности, лютни и теорбы), которые располагались за сценой. Якопо Пери выступил в партиях Аполлона («Дафна») и Орфея («Эвридика»). Эвридику спела профессиональная певица Виттория Аркилеи, обладающая виртуозной фиоритурной и импровизационной техникой.

Алессандро Скарлатти создал более 100 опер («Кир», «Телемак», «Гризельда» и др.), а также классические образцы «оперы-сериа» (opera-seria), содержание которых подчинено жестким рамкам классицистской драмы. Композитор ищет пути обогащения выразительного языка своих произведений следующими средствами:

- усиливает действенность музыкальной драматургии;
- окончательно формирует трехчастную арию da capo (где вслед за первой частью идет контрастная вторая, как правило, в миноре, затем вновь первая часть);
- использует трехчастную («итальянскую») оперную увертюру в темпах «быстро-медленно-быстро» («Allegro, Andante или Adagio, Allegro»);
- обогащает сольные партии героев сложным мелодическим орнаментом и интервальными скачками.

Опере-сериа на легендарные мифологические, исторические темы, и близкой по духу придворной эстетике, как бы противостояла «опера-буффа» (opera-buffa), возникшая в начале XVIII века на основе реалистической комедии (Карло Гольдони в том числе) и народно-бытового мелоса. Лучшие произведения этого жанра «Служанка-госпожа» Джованни Баттиста Перголези (1710-1736), «Севильский цирюльник» Джованни Паизиелло (1740-1816), «Тайный брак» Доменико Чимароза (1749-1801) способствовали не только реалистической направленности оперного искусства, но и ее широкой полуляризации среди народных масс.

Певческая школа, развиваясь под влиянием «opera–seria» и «opera–buffa», с разнохарактерностью арий (lamento, буффонные) и речитативов (secco, accompagnato), создала выдающихся певцов, которым присущи широкая распевность, беглость, подвижность,

большой диапазон голоса и крепкое певческое дыхание – комплекс профессиональных исполнительских навыков, основанных на кантилене и виртуозной технике [3, с. 47].

Эти навыки, сформированные римскими, венецианскими и неаполитанскими педагогами, легли в основу «Bel canto», которое до сих пор сохраняет свое значение. Опыт лучших вокальных педагогов помог систематизировать и передать это искусство следующим поколениям певцов и теоретиков. [1, с. 7].

Школа «Bel canto» достигает наивысшего расцвета к середине XVIII века благодаря усилиям композиторов и вокальных педагогов:

- Николо Порпора (1686-1766),
- Леонардо Лео (1694-1774),
- Леонардо Винчи (1696-1730).

Они стремились кроме красоты и мощи голоса певца показать широкий диапазон его вокально-технических возможностей, не уступающих инструментам симфонического оркестра.

В Неаполитанской школе начинает господствовать колоратурный стиль со сложнейшими пассажами, вариациями и импровизациями, демонстрирующий независимость и мастерство исполнителя. Импровизация становится обязательной (третьей) частью получившей распространение трехчастной арии da capo и определяет, наряду с техническим совершенством, профессиональный уровень певца. Соответственно этому меняются характер и форма вокальных партий, оперного репертуара в целом, где начинает преобладать изобразительная сторона, в ущерб содержательной [4, с. 51].

Яркие представители колоратурного стиля - певицы Франческа Кудзони, Фаустина Гассе-Бордони, Лукреция Агуяри, Тереза Минготти, Катарина Габриэлли - благодаря безукоризненному владению кантиленой, блестящей техникой беглости и импровизации оставили глубокий след в истории вокального искусства XVIII века, давшего миру замечательные образцы canto figurato (фигуративного пения) [5, с. 20].

В этот период расцветает также творчество кастратов (сопранистов, меццо-сопранистов, контральтистов), в числе которых Ферри, Конти, Рафф – выходцы из Болонской школы маэстро Пистокки и Бернакки, а также Каффарелли, Фаринелли, Уберти-Порпорино, Аппиани, Салимбели - воспитанники Неаполитанской школы Порпора. Мужская физическая сила и большой объем легких в сочетании с высокой женской тесситурой, а также упорные, целенаправленные занятия с самого детства развивали не только диапазон голоса и ды-

хание певца, но и совершенную технику, позволяющую испольнять невероятно сложные в исполнительском плане произведения.

В 1700 году начинает свою деятельность Великая Болонская школа под руководством Франческо Антонио Пистокки (1659-1726), яркими представителями которой являлись также певцы-виртуозы Пьетро Франческо Този (1647-1727), Антонио Бернакки (1690-1756).

Итальянские педагоги XVII–XVIII веков отбирали учеников с хорошим голосом и не ставили голос с нуля, а совершенствовали технику: беглость, трели, плавный выдох и четкое произношение. Обязательными были колоратуры, гаммы, хроматические переходы и свободная гортань, что обеспечивало высокий уровень вокального мастерства. Однако Пистокки и Порпора не оставили письменных трудов, и поклонникам школы Порпора известен лишь его «Листок» из 16 упражнений, используемых для подготовки певцов.

Итак, итальянская школа bel canto, вобрав в себя такие понятия, как ариозный и речитативный стиль; кантилена, легато и филигранная техника беглости, колоратура, виртуозное импровизационное начало; легкое, свободное дыхание и прозрачность звука; четкая артикуляция и интонационная чистота, определила основные критерии сольно-академического пения, названные классическими. Она не только завоевала мировые оперные сцены, но стала предметом внимания и изучения вокальной педагогики своего времени.

Ученые теоретики и практики Джулио Каччини, Оттавио Дуранте, Джиамбаттиста Манчини, Пьетро Този, о которых шла речь выше, впервые вынесли на повестку дня такие вопросы, как:

- художественный уровень исполнения;
- индивидуальный подход к певцу с учетом его психофизических и природных данных;
- драматические и смысловые акценты музыкального слова и арий;
- раскрытие идеи произведения;
- знание певцом литературного языка;
- синтез певческого и актерского мастерства.

Также они дали рекомендации по развитию техники дыхания, достижения ровности, связанности голоса, овладения навыками беглости, филировки, трели, портаменто, твердой и мягкой атаки, и призывали учитывать внешние данные певца.

Список литературы

1. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Часть II.: учебное пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 476 с.
2. Вербов, А.М. Техника постановки голоса: Учебное пособие. –3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета Музыки», 2017. – 64 с.
3. Ламперти, Ф. Искусство пения (L'arte del canto). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. – 2-е изд., испр– . – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета Музыки», 2009. 192 с.
4. Львов, М.Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964. – 128 с.
5. Мазурин, К.М. Методология пения. – Ч.1. – М: Т-во скоропеч. А.А. Лневенсон, 1902. – 914 с.

Карташова Татьяна Викторовна,
Карташов Виктор Дмитриевич

Метод цитирования в южнокорейских исторических дорамах сагык

Саратов, Россия

Аннотация. *Статья посвящена современному азиатскому кинематографу. В центре внимания – дорамы, с которых началось триумфальное шествие южнокорейской культуры по всему миру. Представлена классификация телесериалов с акцентированием внимания на исторических драмах – сагыках. Особое место в них отводится музыкальному сопровождению. Каждая из них имеет свой индивидуальный набор ОСТов – саундтреков. Также в статье рассматривается метод цитирования в южнокорейских исторических дорамах сагык, в которых использованы традиционные вокальные жанры Южной Кореи.*

Ключевые слова: *Южная Корея, дорама, сагык, цитата, саундтрек, янак, кугак.*

Kartashova Tatiana Viktorovna, Kartashov Victor Dmitrievich

THE CITATION METHOD IN SOUTH KOREAN HISTORICAL DORAMAS SAGYK

Saratov, Russia

Abstract. *The article is devoted to Asian cinema. The focus is on the drama (TV series), which began the triumphant march of South Korean culture around the world. The classification of doramas with an emphasis on historical drama sagas is presented. A special place in them is given to musical accompaniment. Each of them has its own individual set of soundtracks. The article also examines the method of citation in South Korean historical dramas sagyk, which use traditional vocal genres of South Korea.*

Keywords: *South Korea, dorama, sagyk, quote, soundtrack, yanak, kugak*

Культурное пространство XXI века «захвачено» южнокорейскими сериалами. Сегодня Страна утренней свежести на пике своей популярности, благодаря дорамам, которые с сокрушительной скоростью распространяются по миру, поднимая свой рейтинг и получая широкую популярность. Вместе с кинопродукцией в российский социум пришла корейская кухня, одежда, косметика, боевые искусства, стиль общения, в молодежной среде стали образовываться фан-клу-

бы, появилось желание изучать язык (хангыль[1]) , понять своего соседа по планете. Из года в год все интенсивнее проявляется интерес к корейским дорамам. У них всегда был огромный фандом не только за рубежом, но и в России. Существующий канал «Дорама», согласно официальной статистике, набирает более 10 миллионов просмотров в российском интернете после начала показа очередного сериала.

Классификация дорам. Дорамы можно условно подразделить на две обширные тематические сферы, внутри которых существует большое количество тематических «ниш» (поджанров): сагык (исторические киноленты) и современные, в недрах которых существуют различные поджанры (мелодрамы, комедия, детектив с элементами мистики, фэнтези с перемещением героев из эпохи в настоящее время, криминальный боевик и т.д.). Большой популярностью пользуются хорроры, созданные в американском стиле, но с отличительно глубоким корейским ароматом. Кратко остановимся на некоторых киножанрах.

Ведущее место занимают сагык (사극) – так называемые исторические сериалы, называемые в народе «драгоценными камнями в ожерелье корейского кинематографического искусства»: от «사» – «драма», «극» – история»). Они вводят в мир духовных ценностей, обычаев, ритуалов и воинского духа Кореи, отличаются сложной сюжетной драматургией, тщательно продуманными декорациями, спецэффектами и наличием боевых сцен. Масштабы таких проектов – многосерийные многочасовые саги[2] – вызывают чувства восхищения и неподдельного интереса к Стране утренней свежести, ее историческому прошлому, обычаям и самобытной культуре. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что эти кинодрамы пронизаны чувством национальной гордости и любви к своей земле, ее традициям, ведь в сознании и народной памяти хангуков (южных корейцев) до сих пор хранятся события истории своей многострадальной страны. По свидетельству хангук сарам (носителей культуры), термин «сагык» употребляется в отношении тех сюжетов, которые репрезентируют «настоящую древность»: апеллирование к историческим событиям, происходящим в антураже эпохи (подлинные сохранившиеся императорские дворцы, реконструкция жизни социума, быта и законов, сцены боев на мечах и старинных боевых искусств, менбок – одежда императора, расшитая золотыми драконами, и т.д.); повествование о реальных исторических личностях – прототипах великих полковод-

[1] Хангыль – корейское письмо.

[2] В них может быть от 16 до 200 эпизодов (серий).

цев или монархических особ, сохранившихся в генеалогии корейских правящих династий. Такие дорамы совмещают в себе и чисто художественную составляющую, и образовательно-просветительскую, направленную на современную молодежь.

Особое внимание создатели сагыков обращают на костюмы своих героев – это услада для глаз зрителей. Эстетика в мельчайших деталях традиционных нарядов (ханбоков): по сути каждый из них как отдельное произведение искусства. Порой возникает желание поставить дораму на паузу, чтобы рассмотреть расшитое золотыми нитями убранство императора и придворных дам. При этом подобраны потрясающе красивые исполнители как мужчины, так и женщины, с печатью благородства и аристократической «породы» на лице, с какой-то неповторимой пленительной пластикой, когда в одном движении содержится целый мир.

Внутри сагыков выделяется коллекция дорам особого «сорта» – высший поджанр, именуемый тэха, или дэха [1] (대하), который переводится как «река времени» («великая, большая река»). Имеется в виду качественный серьезный сагык с большей долей исторических фактов в многослойной сюжетной линии, где будут реконструированы масштабные сражения, осады крепостей и морские битвы, буддийские обряды и конфуцианские ритуалы, восточная философия и традиционные костюмы, закрученные политические интриги, каллиграфия, придворные танцы, королевские процессии и искусство врачевания, игра в бадук[2] и на комунго[3] – все это является культурным достоянием корейской нации. По мнению нынешних корейских кинокритиков, не всякая историческая дорама может называться тэха.

Также существует другой вид – фьюжн-сагык, когда в основе сюжета историческая личность или исторический факт, который обрастает художественной фантазией. Их успех – в уникальном сочетании вымысла и исторической правды. Благодаря сагыкам, потянулся нескончаемый поток туристов из разных стран к императорским дворцам времен Чосон, сохранившимся в Корее.

---

[1] Корейское произношение японских иероглифов «тайга» («大河»), тайга-дорама: аналог распространенного в Японии кинематографического жанра исключительной исторической правдивости.

[2] Бадук – это настольная интеллектуальная игра, известная в Корее с древнейших времен и распространенная в странах Дальнего Востока (в Японии называется го, в Китае – вэйци).

[3] Бадук – это настольная интеллектуальная игра, известная в Корее с древнейших времен и распространенная в странах Дальнего Востока (в Японии называется го, в Китае – вэйци).

Другим направлением в киноискусстве можно считать жанр, именуемый романтическая комедия (на сленге российских любителей-дорамщиков сокращенный вариант звучит как «ромком»), в котором основные сюжетные линии фокусируются на взаимоотношениях между двумя героями или несколькими парами. Обычно такой фильм очень динамично развивается, завершается непредсказуемыми оглушительными концовками, персонажи яркие и неоднозначные, приковывают взгляды и увлекают за собой в течение всех перипетий, а сами истории по-настоящему «залипательные». Но это было бы не корейское кино, если бы в таких обыденных, подчас взрывных и смешных, на первый взгляд, сценарных «упаковках» не скрывался глубокий и жизненный посыл с насыщенными манящими нотками, как у чая. Погрузившись в бездну корейской дорамы, зритель еще долго будет ощущать и переживать ее «аромат», наслаждаясь оттенками вкусов и послевкусиев.

Если по сюжету богатый наследник (чеболь[1]) отдает свое сердце простой девушке, то в Стране утренней свежести это называется «Синдерелла Стори» (신데렐라 스토리) – буквальный перевод «история про Золушку». Такие повествования о любви считаются одной из излюбленных тем сценаристов корейских дорам. По традиции подобная история любви, обернутая в хитросплетенную драматургическую канву и искусное визуальное решение, всегда имеет счастливый финал. Но корейцы не были бы корейцами, если бы в такой «избитой» упаковке не скрывался глубокий жизненный посыл. Эти дорамы для тех, кто ищет свою любовь, несмотря ни на что. Зритель поглощен сюжетом с первых минут, боясь пропустить каждое слово героев, и буквально приклеиваются к экранам с начальных кадров. Здесь есть все: остросюжетные повороты, «химия» между героями, напряжение, нерв, обиды, стеснения, первые любовные чувства и т.д. Диалоги выстроены достаточно остроумно, увлекательно и с упоительным надрывом, часто в юмористическом ключе обыгрываются те или иные моменты. И все это с блеском и легкостью. А романтические сцены всегда огненные и страстные от первой до последней минуты. При этом – стильные костюмы героев, современные декорации, логика поведения персонажей, яркость образов, множество локаций. Главная задача продюсера – заставить зрителей томиться в ожидании и с нетерпением ждать следующих эпизодов дорам.

[1] Чеболь – от «че» – «богатство», «бол» – «клан, семья».

И в тех, и в других кинолентах корейцы всегда радуют и удивляют красотой природы, блестящей актерской игрой, сентиментальностью, национальным своеобразием, самоотверженностью, и, что подкупает больше всего, очень верными установками на жизнь, правильными понятиями о семье, чести и любви. Хотя фильмы и пронизаны традиционными для региона конфуцианскими ценностями, в них транслируются общемировые идеалы: важность семьи и дружбы, любовь и стремление к справедливости.

Коллектив создателей дорам. Отдельных аплодисментов заслуживает работа и сценаристов: нет ни одного лишнего персонажа на протяжении многосерийной ленты, лишней сцены или диалога, события вплетены в логичный и последовательный сюжет. Все герои дорам – яркие, правдоподобные, запоминающиеся, своеобразные, органичные – наделены сложными и тщательно продуманными характерами. Актеры, прошедшие многоэтапный кастинг, играют на высшем уровне, профессионально и талантливо, благодаря чему зритель верит каждому их слову, оправдывает каждое действие. В мощных разновекторных характерах и первого, и второго (и третьего, и т.д.) планов нет ни капли фальши, все искренно и убедительно: игру актеров можно сравнить со звучанием симфонического оркестра. Созданные экранные образы очень точно, убедительно, четко и изысканно коррелируются с канонами нравственно-этических и даже эмоциональных норм, свойственных ментальности корейской нации.

Многозначительные диалоги, в которых каждое слово исполнено смысла, и вдохновенно произносимый закадровый текст дубляжа – на пределе деликатности и глубоком знании корейского менталитета и традиционной культуры. Работа художников (им отдельные овации!), создававших зрелищную визуальную составляющую дорам, также отличается высоким профессионализмом. Потрясающей красоты пейзажи, старинные ханоки (традиционные постройки), сочные краски, роскошные интерьеры, изумительные декорации – все это в копилке плюсов и слагаемых успеха фильма.

Музыкальное сопровождение сагыков. Особого внимания заслуживает музыкальное оформление дорам – всегда шикарное, волнующее и многостильное. В ОСТах[1] можно услышать фрагменты из европейской классической музыки, российскую авторскую и эстрадную песню, зарубежную поп-музыку, а также примеры старинных традиционных песен и танцев Кореи. И все это музыкальное богат-

[1] ОСТ – «оригинальная звуковая дорожка, саундтрек (аббревиатура от “Original Sound Track”), сопровождающая происходящее на экране действие» [2, с. 22].

ство и роскошное звуковое многоцветье вплетается в ткань дорамы, врастая в нее своей плотью и становясь неразрывным целым.

Музыку к сагыкам сочинять гораздо сложнее, чем к современным сюжетам, поскольку необходимо воссоздать атмосферу аутентичности и духа времени. Обратимся к довольно распространенному методу цитирования в корейских сагыках. В целом музыкальные цитаты в дорамах можно условно классифицировать по двум направлениям. Первое: часто используется западноевропейская музыка, будь то образцы из классических произведений или современных зарубежных композиций. Существует даже специальный термин – 양악 (янак[1]) . Сюда же входит цитирование отечественной музыки, включая российские эстрадные и авторские песни[2]. Пожалуй, это самый обширный и наиболее популярный пласт киномузыки. Второе – 국악 (кугак)[3], когда в качестве цитат используются традиционные корейские вокальные жанры. Зачастую в исторических кинолентах можно услышать оба музыкальных направления. Приведем примеры использования традиционных вокальных корейских жанров в исторических драмах сагык.

Так, в дораме **«Сияй или сойди с ума»** (2015, режиссер Чан Тхэ Ю) исполняется под аккомпанемент барабана чангу отрывок из эпического сказа пхансори, который возник во времена династии Чосон и получил популярность в XIX веке[4].

В сагыке **«Шесть летающих драконов»** (2015, режиссер Щин Ген Су) звучит старинный напев корейской песни-поэмы «Чхонсан бельгок»[5] времен династии Коре «Я хочу жить у голубой горы» («살어리 살어리랏다»), которая встречалась в разных аранжировках и в других дорамах. В переводе с корейского «청산에» означает зеленую (покрытую лесом) гору: слово «чхон» («청») буквально означает «голубая», т.е. голубая гора описывается как утопический мир, где нет суровостей жизни и одиночества. Очень задушевно мелодию этой протяж-

[1] Янак – это музыка западного стиля, «привнесенная извне».

[2] Об этом см. подробнее: [2].

[3] Кугак означает «традиционное», исконно корейское.

[4] Пхансори – «разновидность поющегося сказа, в котором объединяются пение, повествовательные эпизоды, жестикуляция и исполнение ритмической канвы на барабане чангу. Внутри собственно эпической составляющей выделяются различные типы нарратива: миф, сказка, предание, историческая хроника, бытовые сюжеты. В целом, это искусство двух солистов – певца-сказителя и исполнителя на чангу» [3, с. 118].

[5] «Бельгок» трактуется как «народная песня, народная музыка». Термин вошел в обиход в конце периода Коре (государство примерно просуществовало с X по XIV вв.).

ной песни (без сопровождения) поет главный герой сериала Ли Бан Джи в исполнении молодого известного актера Пен Е Хана.

В героической кинодраме **«Бунтарь Хон Гиль Дон»** (2017, режиссеры Ким Джин Ман, Чин Чхан Гю) музыка оказалась в гармонии с исторической эпохой: прозвучавшая там песня «Дует сильный ветер» в исполнении блистательной актрисы Ли Ха Ни[1] – это уникальный пример придворно-аристократического жанра кагок (букв. перевод «песня») – классической продолжительной лирической песни, исполняемой сольно как женщинами, так и мужчинами[2]. Раньше кагок культивировался «исключительно в среде элиты» [6, с. 48]. В эстетике кагока – доминирующее «состояние – тхан (глубокой внутренней печали)» [1, с. 611], мелодии изысканны, изощренная орнаментика, исполняется в медленном темпе под аккомпанемент барабана чангу, комунго, бамбуковой флейты тэгым и хэгым[3]. В 2010 году кагок внесли в список всемирного нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

В эпическом сагыке **«Угымчхи: цветок маша»** (2019, режиссер Шин Кен Су), посвященном крестьянскому восстанию Тонхак (1893–1895), звучит удивительно пронзительная мелодия «황룡촌 각설이» (Деревня хуанлун): это уникальный образец «Гаксоль[4]-и тарен[5]» – песни, которую поют нищие, просящие милостыню. Звучит она около двух минут (1.37) в исполнении одного из самых востребованных и популярнейших артистов среднего поколения Чон Гю Су (р. 1957).

---

[1] Ли Ха Ни (род. 1983) – южнокорейская модель, актриса, профессиональная исполнительница на каягыме, обладательница прекрасного голоса. Имеет титул «Мисс Корея 2006». За очарование, женственность и красоту получила прозвище «Милая Ли». Во времена учебы в Сеульском национальном университете на факультете традиционной музыки, который закончила с отличием, Центр искусств Кумхо – один из самых престижных в Корее – называл ее «вундеркиндом каягыма». Она выпустила 4 CD и выступала как исполнитель классической музыки в 25-ти странах, включая престижный зал «Карнеги-Холл».

[2] Мужские песни называются «намчхан», для женского голоса – «ечхан».

[3] «Корейская скрипка».

[4] Гаксоль – это бедняк, который зарабатывает на жизнь попрошайничеством. Но в термине кроется и более глубинный смысл. В переводе с китайского 覺說理 – «Осознанное мышление»: гак 覺 «знать», соль 說 «сказать», ли 理 конфуцианский термин, относящийся к законам Вселенной, означает «внутренний порядок». В целом можно интерпретировать как «слова, которые передают просвещение и сообщают истину», «говорить правду, передавая просветление», «передавать знание».

[5] Тарен – «1. Название 12-дольного ритмического цикла, исполняется в медленном темпе, акцентируется 9-я доля. Обычно применяется в танцевальной музыке (енсан хоесан); 2. В значении “песня”: например, донтаренг (денежная песня), сайтаренг (песня птиц)» [1, с. 615].

Песня звучит акапельно: начинает солист, ему вторит мужской хор, повторяя исходную мелодию. Необыкновенный тембр Чон Гю Су с характерной корейской «хрипотцой» и душераздирающем пением на «пределе» убедительно рисует картину бедственного положения народа во время японской оккупации.

В популярнейшем сериале **«Жемчужина дворца»** (2003–2004, режиссер Ли Бен Хун)[1] в качестве мейнтемы звучит на протяжении всех 70-ти эпизодов песенная композиция «Онара» («오나라», переводится как «Пожалуйста, приходите»), написанная в стиле пхансори. Текст на старокорейском языке. Незатейливая мелодическая линия строится по ступеням минорной пентатоники, наполняясь специфическим колоритом, который хранит в себе отзвуки древнейшей дальневосточной цивилизации. Трехдольный ритм, характерный для корейской музыки, исполняется на сорибуке[2], в партии которого присутствуют наиболее важные акценты. В куплетной форме ведется рассказ солистом (сориккун) и барабанщиком (госу). Припев строится на вариациях ударника и повторения нелексических вокабул (о-гия, ди-гия, нара-нино и т.д.) у вокалиста, а также многочисленных чуимсэ (추임새)[3] у госу. В завершении каждой серии звучит эта финальная песня в исполнении детского трио в составе Ким Чжи Хен, Ким Сыль Ги и Пэк Бо Хен, которые в начальной школе обучались основам корейской классической музыки. Таким образом, данная композиция выступает как «элемент формы кинопроизведения, когда через завершение эпизода (серии) музыка придает всему полотну большую стройность, завершенность, объединяя сцены и эпизоды» [5, с. 25], становится «действенным средством интеграции фильма в единое целое» [4, с. 120]. Также в фильме звучит и другая версия этой композиции – ее медленный вариант, которую представил профессиональный корейский традиционный певец Ли Дон Хи (сценический псевдоним Е Ан). «Онара» оказалась настолько популярной, что была переведена на разные языки (на кантонский диалект в Гонконге, на китайский в Тай-

[1] В Корее этот сагык считается наиболее влиятельным и одним из первых, получивших признание не только в странах Азии, но и за рубежом. С него начинается «прокат» исторических дорам во всему миру.

[2] Сорибук – бочкообразный двухмембранный барабан, по которому ударяют руками.

[3] Переводится как «хвалить, восхвалять»: громкие восклицания зрителей для выражения радости и волнения во время традиционных корейских музыкальных представлений (например, пхансори и пхунмульнори – «игры на природе»), своего рода выражение слушательских эмоций вслух для поддержки и подбадривания исполнителей.

ване, на тагальский на Филиппинах, на сингальский на Шри-Ланке) при показе киносериала в 92-х странах. Можно сказать, что «Онара» представляет собой образец лейттемы, появляющейся на протяжении всего телесериала, и становится своеобразной музыкальной визитной карточкой дорамы. Как и многие саундтреки из других фильмов, мелодия этой композиции получила самостоятельную жизнь и исполняется на различных музыкальных шоу и фестивалях (в частности, вокальный конкурс «Super girl», организованный спутниковым телевидением провинции Хунань в Китае).

Итак, чтобы получился единый когнитивный консонанс, над дорамой работает содружество людей для достижения только одной цели – проникнуть в души зрителей и пленить их. Поэтому все южнокорейские сериальные киноленты пропитаны чарующим этнофлером дальневосточной культуры, который отчетливо обнаруживается в каждом кадре: это и красота человеческих отношений, и красота окружающей природы, и красота музыкальная! Смотри на Восток!

Список литературы

1. Карташова, Т.В. Звуковой мир корейской народной песни минъе // Культура и цивилизация. – Том 7. – 2017. – № 1В. – С. 606–616.
2. Карташова, Т.В, Карташов, ВД. Функции музыки в корейском кино // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2020 года. – Краснодар: Издательство КГИК, 2020. – С. 21–27.
3. Карташова, Т.В., Карташов, В.Д. Корейское традиционное исполнительское искусство в России: к 30-летию установления дипломатических отношений между нашими странами // Музыкальная летопись: Сборник статей. Вып. 11 / ред.-сост. С.И. Хватова. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. – С. 116–127.
4. Лисса, З. Эстетика киномузыки / Перевод с немецкого А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. 495 с.
5. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: КГУКИ, 2010. – 324 с.
6. Nam, Sang-suk, Gim, Hae-suk. An Introduction to Korean Traditional Performing Arts. – Seoul: Minsokwon, 2009. – 319 p.

Анестратенко Михаил Владимирович

Особенности работы актера-певца над системой «партия–роль–образ» в музыкальном театре-студии в высшем творческом учебном заведении

Москва, Россия

Аннотация. *Автором настоящей статьи рассматриваются актуальные вопросы подготовки начинающего актера-певца к работе над системой «партия–роль–образ» в контексте творческого процесса переживания и воплощения результатов вокально-сценической деятельности в театре-студии, а точнее – в учебных спектаклях, составляющих основу его репертуара. В контексте развития умений начинающего вокалиста приводится сравнительная характеристика произведений, входящих в основной перечень опер, составляющих определенный «базис» для учебного материала, наиболее пригодного для совершенствования актерских навыков артиста музыкального театра. Также в статье в рамках вышеуказанной темы приводятся примеры из творческой практики автора в процессе работы в качестве режиссера-постановщика над спектаклями театра-студии музыкально-сценического мастерства им. Ф.И. Шаляпина, функционирующего на базе АНО ВО «Институт Современного Искусства».*

Ключевые слова: *актер-певец, театр-студия, партия–роль–образ, опера, музыкальный театр, творческий процесс, учебный репертуар.*

Anestratenko Mikhail Vladimirovich

FEATURES OF THE ACTOR-SINGER'S WORK ON THE «PARTY–ROLE–IMAGE» SYSTEM IN A MUSICAL THEATER STUDIO AT A HIGHER CREATIVE EDUCATIONAL INSTITUTION

Moscow, Russia

Abstract. *The author of this article examines the current issues of preparing a novice actor-singer to work on the «party–role–image» system in the context of the creative process of experiencing and embodying the results of vocal and stage activities in a studio theater, or rather, in educational performances that form the basis of his repertoire. In the context of developing the skills of a novice vocalist, a comparative description of the works included in the main list of operas is given, which form a certain «basis» for educational material most suitable for improving the acting skills of a musical theater artist. Also in the article, within the framework of the above topic, examples from the author's creative practice are given in the process of working as a stage director on the performances of the F.I. Chaliapin Theater Studio of Musical and Scenic Excellence, operating on the basis of the Institute of Contemporary Art.*

Key words: *actor-singer, studio theater, party–role–image, opera, musical theater, creative process, educational repertoire.*

В настоящее время процесс подготовки профессионального артиста музыкального театра немыслим без ознакомления его с «институтской скамьи» с творческим процессом выпуска спектакля. Именно в рамках учебного театра студентом-вокалистом приобретаются умения и навыки работы над системой «партия–роль–образ», формируются знания производственных основ создания полноценного сценического действа, прививается художественный вкус, индивидуальный исполнительский стиль, актерский почерк и академическая певческая культура.

Однако в процессе работы на подмостках студийного театра возникает острая проблема подбора репертуара для работы с начинающими вокалистами. Многими высшими творческими учебными заведениями делается выбор в пользу произведений классического репертуара, зачастую несоответствующего физическому и пластическому развитию аппарата обучающихся. Неподготовленному вокально-технически и актерски студенту становится крайне сложно обеспечить убедительный процесс переживания и воплощения системы «партия–роль–образ» в контексте формирования полноценного сценического действа. Неудачный выбор произведения и, тем более определенная партия-роль, исполненная некачественно и без должной подготовки способна «отбросить» голосовой аппарат актера-певца в развитии или просто причинить ему банальный физический вред, не говоря уже о психологических зажимах, характерно проявляющихся в пластике юного актера по прошествии времени, как результат неверного выбора педагогом репертуара.

В основном на сценах ведущих творческих заведений высшего образования г. Москвы ставятся следующие произведения: «Коронация Поппеи» К. Монтеверди, «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро», обе В.А. Моцарта, «Дон Паскуале» Г. Доницетти, «Фауст» Ш. Гуно, «Травиата», «Риголетто» Дж. Верди, «Богема», «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка, «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, «Евгений Онегин», «Иоланта», обе П.И. Чайковского, «Снегурочка», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», все три Н.А. Римского-Корсакова, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Алеко» С.В. Рахманинова и др.

Процесс подготовки каждого учебного спектакля требует усилий не только самого обучающегося, но и всего профессорско-преподавательского состава, участвующего в формировании устойчивых умений и навыков владения голосовым аппаратом начинающего певца, его пластической выразительности и актерского мастерства.

В контексте совершенствования работы в рамках процесса подготовки профессиональных кадров, направленного на выпуск учебных спектаклей в 2023 году на базе Института Современного Искусства при поддержке руководства ИСИ – ректора И.Н. Сухолет, первого проректора – проректора по науке Т.В. Маркеловой, проректора по учебно-методической работе – Е.А. Каминской и др. был создан театр-студия музыкально-сценического мастерства им. Ф.И. Шаляпина. За то короткое время, в рамках которого существует театр-студия, его воспитанниками (студентами ИСИ) и профессорско-преподавательским составом в лице художественного руководителя и главного режиссера, кандидата искусствоведения, доцента кафедры «Академическое пения» – М.В. Анестратенко; дирижера, заслуженного артиста РФ, доцента – Н.П. Соколова; заведующей кафедрой «Академическое пение», Заслуженного работника культуры РФ, профессора – Г.В. Федосеевой были созданы сценические постановки следующих спектаклей: «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка, «Сестра Анджелика» Дж. Пуччини «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», обе Н.А. Римского-Корсакова, а также музыкально-театральные композиции и дивертисменты «МИР–ВОЙНА–ПОБЕДА», «К Родине…», «Москва за нами!», «Антология русского романса» и пр. Вышеуказанные спектакли были высоко оценены публикой и профессиональным сообществом, как необходимый элемент воспитания будущих поколений синтетических артистов, гармонично сочетающих в контексте творческой деятельности отдельные виды художественных выразительных средств различных сценических искусств.

Процесс работы над системой «партия–роль–образ» в театре-студии музыкально-сценического мастерства им. Ф.И. Шаляпина начинается со знакомства его актеров-певцов с теоретическим наследием великого артиста, отраженным не только в его трудах, но и научных трудах основателей театра-студии и его мастеров, более 15 лет восстанавливающих в контексте сценической практики наработки великого оперного артиста.

Работа над партией-ролью для каждого студента-вокалиста (солиста театра-студии) строится с первичного ознакомления с исторической составляющей оперного произведения, с традициями исполнительства. После определения стилевых особенностей музыкального материала оперы участники переходят к тщательному изучению событийного ряда спектакля, применяя метод действенного анализа партитуры оперы при помощи совместного обсуждения основных аспектов драматургии с режиссером-постановщиком.

Работа над определением событийного ряда спектакля строится от «макромира» – определения пяти ключевых событий всего оперного спектакля (исходного события, начального, центрального и главного); «мира персонажей» – определения пяти основных событий для каждой роли; «микромира» – определения пяти ключевых событий для музыкальных номеров (арий, дуэтов, ансамблей или хоровых сцен).

Такой скрупулезный подход к построению логического ряда эволюции конфликтного взаимодействия каждого персонажа в оперном спектакля ведет к пониманию актером певцом внешней и внутренней характерности художественного образа, который ему предстоит воплотить на сцене в контексте театральной постановки.

Изучение музыкальной драматургии от общего к частному и наоборот способствует более тщательному процессу выучки музыкального и текстового материала оперного спектакля каждым участником театра-студии и способствует не только развитию его вокально-технических навыков, но и творческого воображения, которое Ф.И. Шаляпин считал наиважнейшим преимуществом для артиста: «Я благодарю Бога за эти первые неуспехи. Они отрезвили меня один раз на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность, которую во мне усердно поддерживали домашние поклонники. Урок, который я извлек из этого неуспеха, практически сводился к тому, что я окончательно понял недостаточность механической выучки той или другой роли. Как пуганая ворона боится куста, так и я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности» [5, с. 14].

Список литературы

1. Анестратенко, М.В. Учебно-методическое пособие по дисциплине «Оперный класс». – М.: Институт Современного искусства, 2022. 64 с.
2. Анестратенко, М.В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф.И. Шаляпина над ролью. – М.: Институт Современного искусства, 2021. – 208 с.
3. Кузнецов, Н.И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина: дисс. доктора искусствоведения. – М., 2005. – 380 с.
4. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживаний. – Москва : Искусство, 1954. – 424 с.
5. Шаляпин, Ф.И. Маска и душа : Мои сорок лет на театрах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1989. – 317 с.

Александрийский Владислав Александрович

Трагедия и триумф: партия-роль Ариоданта в одноименной опере Г.Ф. Генделя

Москва, Россия

Аннотация. *На примере оперы «Ариодант» Г.Ф. Генделя автор выявляет специфику музыкального стиля композитора, опередившего свое время, и анализирует рыцарский образ, как один из наиболее часто используемых в барочной опере первой половины XVIII века.*

Ключевые слова: *барочная опера, Г.Ф. Гендель, «Ариодант», оперная партия-роль.*

Alexandriyskiy Vladislav Alexandrovich

TRAGEDY AND TRIUMPH: THE ROLE OF ARIODANTE IN THE OPERA OF THE SAME NAME BY G.F. HANDEL

Moscow, Russia

Abstract. *Using the example of the opera «Ariodante» by G.F. Handel, the author identifies the specifics of the composer's musical style, which was ahead of its time, and analyzes the chivalric image as one of the most frequently used in Baroque opera of the first half of the XVIII century.*

Key words: *Baroque opera, G.F. Handel, «Ariodante», opera part-role.*

Г.Ф. Гендель – композитор с обширным творческим наследием, которое на протяжении нескольких веков продолжает привлекать внимание слушателей, исполнителей и исследователей. Творческий гений композитора развивался в период конца XVII – первой половины XVIII веков, в эпоху барокко, что позволяет говорить о взаимном влиянии социально-культурных реалий на композитора, и его самого на их становление и укрепление.

Одним из наиболее популярных музыкальных жанров в эпоху барокко была опера как цельное, синтетическое музыкальное произведение. Г.Ф. Гендель чутко ощущал потребности зрителя. Сорок две оперы, написанные композитором, были представлены на сценах Гамбурга, Венеции, Флоренции и Лондона, города, в котором Г.Ф. Гендель жил и работал в годы своего творческого расцвета.

Ярким периодом в творческой биографии Г.Ф. Генделя является сочинение оперной трилогии, основанной на сюжете одной из наи-

более известных рыцарских поэм эпохи Возрождения «Неистовый Орландо» итальянского поэта и драматурга Лудовико Ариосто[1]. Оперы «Орландо», «Ариодант» и «Альцина» были созданы в Лондоне с 1733 по 1735 год. Они относятся к зрелому периоду творчества Г.Ф. Генделя.

В рамках данной статьи остановимся на второй по хронологии написания опере «Ариодант» (1734). Премьера состоялась 8 января 1735 года на сцене Королевского театра «Ковент-Гарден». Композитор самостоятельно переработал либретто «Гиневра, принцесса Шотландская» Антонио Сальви, опираясь на собственные идеи в отношении развития сюжета и взаимодействия героев.

Публика приняла оперу достаточно сдержанно, равно как и первую из трилогии – «Орландо». Причиной тому стало отсутствие в опере привычной для зрителя барочной эпохи легкости, зрелищных элементов, волшебства и фантастики. Сохранились письма членов королевской семьи, которые отмечали мрачность и тяжелое впечатление, которое производила опера.

Л. Кириллина резюмирует: «“Орландо” можно назвать лирико-философской сказкой, “Ариодант” же – настоящая музыкальная драма, в которой элементы фантастики совершенно отсутствуют, да и зрелищные эффекты не играют особой роли» [1, с. 291]. Из-за негативных отзывов Г.Ф. Гендель был вынужден внести существенные изменения в партитуру, но опера все же так и не стала популярной при жизни композитора, несмотря на свою прогрессивность и глубину. Сюжет полностью удовлетворял сторонников вдумчивого искусства. При этом Г.Ф. Гендель создал яркие, запоминающиеся арии, что было важно как для певцов, так и для публики. Опера обрела вторую жизнь только в середине XX века. Исследователь творчества Г.Ф. Генделя Уинтон Дин отмечал, что «Ариодант» является одной из наиболее подходящих для неподготовленного зрителя опер [3, с. 289].

Сюжет разворачивается в Средневековье. Шотландский король выдает единственную дочь Джиневру замуж за принца Ариоданта. Однако счастью влюбленных пытаются помешать два антагониста: албанский герцог Полинессо, безответно влюбленный в Джиневру и жаждущий заполучить трон, и влюбленная в Полинессо фрейлина Джиневры – Далинда. Для того чтобы расстроить свадьбу, они решают обвинить Джиневру в неверности Ариоданту. Полинессо подговаривает Далинду переодеться в платье Джиневры и в таком виде

[1] «Orlando furioso». Первая публикация в 1516 г.

явиться к нему на свидание ночью в сад. После, Полинессо открыто обвиняет Джиневру в неверности принцу, и оскорбленный Ариодант покидает замок Короля и инсценирует свою смерть, спрыгнув со скалы. Потрясенный смертью брата Лурканий требует справедливого наказания для Джиневры, в невинность которой никто не верит. В ожидании суда девушка оказывается заточенной в темницу. В это время, раскаявшаяся Далинда блуждает по лесу, где встречает разбойников, от которых ее спасает Ариодант. В благодарность за спасение Далинда искренне рассказывает принцу о подлости Полинессо и о том, что его возлюбленной грозит смертная казнь, избежать которой поможет только поединок чести. За невинность Джиневры в нем выступает Полинессо, в случае победы которого Джиневра должна будет стать его женой. Его противником становится Лурканий. Ариодант решает появиться на состязании инкогнито. В ходе поединка Полинессо повержен Лурканием, и никем не узнанный Ариодант, вступает в поединок с собственным братом. В решающий момент, победив Луркания, Ариодант поднимает забрало и разоблачает коварный замысел Полинессо, подтвержденный свидетелями – Далиндой и одним из придворных Одоардо. В завершении оперы перед зрителем разворачивается роскошный свадебный пир двух пар: Ариоданта и Джиневры и Далинды и Луркания.

Как видно из сюжета оперы, в ней нет волшебных событий и магии, а в центре действия – любовные интриги и коварство. Наиболее ярко здесь выделяется образ Ариоданта, с большим вниманием и трепетностью выписанный Г.Ф. Генделем.

Ариодант – воплощение мужественности, справедливости и высоких моральных принципов, что составляет многогранный образ принца-рыцаря, защитника оклеветанных и разоблачителя обмана и интриг. «Гендель с несомненной личной симпатией изображает совсем молодого, неискушенного и нравственно чистого человека, остро переживающего трагедию растоптанной (как ему кажется) первой любви», – отмечает Л. Кириллина [1, с. 295]. При этом Ариодант – не слишком романтичный герой, он лишен сентиментальности и импульсивности. Им руководит здравый смысл и долг чести. Сюжет не требует от него духовного развития или трансформации личности. Ариодант статичен, его личность сформирована и активно действует в заданных обстоятельствах. Он живо мыслит и быстро реагирует на изменения, и он готов на решительные меры во имя исполнения правосудия.

Изначально вокальная партия Ариоданта была написана для кастрата, она стала одной из самых сложных и выразительных в бароч-

ном оперном театре. На премьере ее исполнял звездный певец-кастрат Джованни Карестини. В современных постановках в образе Ариоданта чаще всего на сцену выходят контратеноры или меццо-сопрано.

Своему герою Г.Ф. Гендель отводит самые яркие арии и сцены, акцентирует на нем внимание, органично помещает его в контекст сюжета. Так, в пятой сцене первого акта в исполнении Ариоданта звучит лирическая и изящная каватина «Qui d'amor» («Здесь любовь говорит», Es-dur). Оркестр передает волнение первой влюбленности принца, его восхищение единением природы и собственных чувств, а легкие колоратуры придают каватине воздушность и живость.

Продолжается каватина дуэтом Ариоданта и Джиневры «Prendi, prendi da questa mano» («Возьми, возьми меня за руку», A-dur), в котором чувства принца удваиваются чувствами возлюбленной. Дуэт плавно переходит в речитатив Короля, поддерживая стремительное развитие событий.

Относительное спокойствие первого акта, сменяется динамичным движением сюжета во второй сцене второго акта: ария «Tu preparati a morire» («Готовься умереть», E-dur) наполнена энергией.

Центральной для оперы и переломной для Ариоданта становится третья сцена второго акта, где звучит знаменитая ария «Scherza infida» («Веселись, неверная», g-moll), исполняемая в момент, когда принц видит мнимую возлюбленную в объятьях Полинессо. Данная ария по праву считается одной из самых глубоко драматичных в барочной опере. В оркестре струнная группа и фаготы словно имитируют всплески женского смеха, переплетающиеся с трагической мужской декламацией. При этом медленный темп, размеренный остинатный ритм в сочетании с использованием нисходящего поступенного хода в басу (риторическая фигура catabasis) создают напряженное и трагическое настроение.

На контрасте в первой сцене третьего акта звучит ариозо «Numi! Lasciarmi vivere» («Господи! Дай мне жить», d-moll) и ария «Cieca notte, infidi sguardi» («Слепая ночь, предательские взгляды», c-moll). Ариодант оказывается в ночном дремучем лесу, через пунктирный ритм и разреженное наполнение оркестровой партии, композитор передает состояние потерянности героя и его отчаяние. В ариозо ощущается неподдельный трагизм. Следующая затем ария развивает музыкальные идеи, воплощенные Г.Ф. Генделем в ариозо, передавая мрачное состояние Ариоданта.

В девятой сцене третьего акта звучит бравурная ария «Dopo notte, atra e funesta» («После злой и темной ночи», D-dur). Для изображения

восторжествовавшей справедливости и счастливого воссоединения влюбленных после столь тяжелых испытаний, Г.Ф. Гендель использует весь возможный вокальный арсенал первого исполнителя партии Ариоданта – кастрата Джованни Карестини. Длинные вокальные фразы и поток колоратур отражают страсть, которая усиливается при виде возлюбленной. При этом в партии струнных инструментов возникают широкие скачки в две октавы, передающие аффект восторга любви.

В финале оперы, в двенадцатой сцене третьего акта, звучит третий дуэт Ариоданта и Джиневры «Bramo aver mille vite» («Будь у меня тысяча жизней», A-dur), в котором достигают апогея радость и ликование.

Можно утверждать, что партия-роль Ариоданта является одной из наиболее востребованных на современной сцене. С вокальной точки зрения она охватывает обширный диапазон, который наиболее интересно и ярко раскрывается в исполнении контратенора. Для данной партии требуется не только сила, широкий диапазон и выносливость голоса, но и его гибкость и выразительность, способная подчеркнуть разносторонний характер Ариоданта: от нежной восторженности до гнева и мрачного отчаяния. В партии присутствуют колоратуры и продолжительные вокальные фразы с плавным звуковедением legato.

В оперном театре XXI века постановки «Ариоданта» чаще всего реализуются в синтезе аутентики и новаторства, что органично вписывается в мышление современного человека.

Современный оперный театр сильно отличается от барочного театра, в котором реализовались идеи Г.Ф. Генделя: сегодня на спектакли приходит неподготовленный зритель. Однако сюжеты опер XVIII века в значительной степени отвечают запросам современной аудитории и затрагивают актуальные темы, что позволяет обращаться к ним и искать способы переосмысления.

Опера «Ариодант» является ярким примером успеха произведения барочной культуры, нашедшего отклик у современного человека. Режиссеры-постановщики, работающие с данным музыкальным материалом, используют все возможные приемы для его адаптации. Наиболее распространенным из них является современная интерпретация сюжета, при которой происходит перенос места действия в отличное от задуманного композитором время или пространство. Наиболее ярко проявляется универсальность сюжета и актуальность вечных общечеловеческих тем.

Среди множества постановок остановимся на версии «Ариоданта» Английской национальной оперы (1993). Режиссер-постмодернист

Дэвид Олден (род. 1949) был одним из первых, кто обратился к оперному наследию композитора. Он поместил героев оперы в минималистичные и мрачные интерьеры, в которых единственным цветовым пятном-акцентом является окно, на протяжении всего действия изображающее то прекрасный вид с горным пейзажем, то глухую кирпичную стену, то небольшую сцену домашнего театра, как бы вторя чувствам героев и отображая главный аффект той или иной сцены.

В 2021 году версия «Ариоданта» в постановке Д. Олдена была перенесена на сцену Большого театра в Москве. Партию-роль Ариоданта исполнила меццо-сопрано Паула Муррихи. Критик Сергей Ходнев отметил, что певица «с честью спела изуверски сложную партию Ариоданта, обезоружив публику ювелирно выделанным страданием в знаменитой арии "Scherza infida", а потом укрепив эффект техничной бравурой в ликующей "Dopo notte"» [2, с. 4]. В постановке Д. Олдена Ариодант предстает перед публикой возвышенным, иконным героем, носителем нравственных идеалов и высоких моральных принципов. Он изображен в двух ипостасях, в которых его видят отец Джиневры и сама принцесса: рыцарские доспехи отражают властное начало будущего правителя Шотландии и преемника короля, а черный плащ отражает образ романтичного возлюбленного. Ариодант в первом акте предстает в единстве обеих ипостасей, а затем, объятый смертельной тоской, теряет мужество и веру в любовь и остается ни с чем.

В постановке Олдена на фоне бледного Короля, напоминающего Дракулу, нарочито развязного Полинессо и провокационно-вульгарной Далинды первый любовный опыт Ариоданта и Джиневры выглядит по-детски наивным и неуверенным шагом во взрослую самостоятельную жизнь. И именно эта трогательная невинность влюбленных, ставших жертвой прожженных интриганов и равнодушного властителя, позволила режиссеру острее показать жестокость королевского двора. Тема прогнившей до основания королевской власти как вампиризма, высасывающего из молодых людей счастье, проходит красной нитью через всю постановку.

Д. Олден считает, что после настолько обширного трагического опыта героев у оперы не может быть счастливого финала. Последняя сцена оперы демонстрирует ужас влюбленных перед будущей жизнью в кругу интриг, разврата и пошлости. Ариодант и Джиневра буквально цепенеют при виде придворных, двигающихся, словно марионетки на нитке у невидимого кукольника. Режиссеру удалось вывести на первый план глубинную мысль композитора-философа

Г.Ф. Генделя о сложности и жестокости мира и иллюзорности счастья, которое неизбежно будет раздавлено интригами и порочностью общества.

Подводя итог, отметим, что интерес современных режиссеров и публики к опере «Ариодант» доказывает, что барочная опера была и остается актуальной для зрителя XXI века. Гений Г.Ф. Генделя по-новому раскрылся в современном социокультурном контексте и позволил переосмыслить общечеловеческие проблемы сквозь призму синтеза эпох.

Партия-роль Ариоданта – прекрасный пример рыцарского образа в барочной опере, наделенного всеми лучшими чертами и несущего идею возвышения человека над прогнивающими устоями общества. Она требует совершенного вокального мастерства и глубокого осмысления актерских задач. В ней сочетаются сила и мягкость, строгость и гибкость, мужество и влюбленность. Именно в этом соединении полярных сторон характера Ариоданта проявляется трагедия и триумф одноименной оперы Г.Ф. Генделя, не нашедшей отклика у современников, но ставшей в наши дни столь популярной у слушателей.

Список литературы

1. Кириллина, Л. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя / Государственный институт искусствознания Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – М.: Московская консерватория, 2019. – 388 с.
2. Ходнев, С. Сухие девяностые. «Ариодант» в Большом театре // Коммерсантъ. – № 129. – 2021. С. 4.
3. Dean, W. Handel's operas, 1726–1741. – Woodbridge : Boydell, 2006. XX. – 565 p.

Лазанчина Анна Васильевна

Опера для всей семьи «История Кая и Герды» С.П. Баневича в Самарском академическом театре оперы и балета

Самара, Россия

Аннотация. *Статья посвящена опере С.П. Баневича «История Кая и Герды». Спектакль, поставленный в Самарском академическом театре оперы и балета, получил определение «опера для всей семьи». В статье выявлены качества спектакля, предназначенного для семейного просмотра. Автор предпринимает попытку ответить на вопрос: спектакль для всей семьи – новый жанр музыкального театра XXI века или рекламный слоган, соответствующий веяниям времени.*

Ключевые слова: *«История Кая и Герды», С.П. Баневич, Самарский академический театр оперы и балета, музыкальный театр, детский репертуар, опера для всей семьи, режиссерское решение оперы, воспитательный потенциал оперного спектакля.*

Lazanchina Anna Vasilyevna

OPERA FOR THE WHOLE FAMILY «THE STORY OF KAI AND GERDA» BY S.P. BANEVICH AT THE SAMARA ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATRE

Samara, Russia

Abstract. *The article is devoted to the opera by S.P. Banevich «The Story of Kai and Gerda». The performance, staged at the Samara Academic Opera and Ballet Theater, was defined as «opera for the whole family». The article reveals the qualities of the performance intended for family viewing. The author attempts to answer the question: is a performance for the whole family a new genre of musical theater of the 21st century or an advertising slogan, that corresponds to the trends of the time.*

Key words: *«The Story of Kai and Gerda» S.P. Banevich Samara Academic Opera and Ballet Theatre musical theater, children's repertoire, opera for the whole family, the director's decision of the opera, the educational potential of an opera performance.*

Самарский академический театр оперы и балета (САТОБ), ведущий свою историю с 1931 года, – один из старейших музыкальных театров на Средней Волге – всегда отличался самобытностью репертуара. Репертуарная политика не только демонстрировала особое творческое лицо театра, но и определяла вектор его развития.

Самарский (Куйбышевский) театр не единожды становился первым постановщиком произведений современных композиторов, смелым интерпретатором и создателем оригинальных сценических версий опер и балетов отечественных авторов. В свое время именно этот факт дал основание Т.Н. Хренникову назвать театр «верным другом советских композиторов» [3, с. 3]. Помимо классических и современных произведений, единственный музыкальный театр в регионе постоянно содержал в репертуаре и образцы легкого жанра, и спектакли, ориентированные на детскую аудиторию.

Спектакли для детей создавались театром практически ежегодно, начиная со второй половины 1970-х. Традиционно это были постановки, приуроченные к новогодним каникулам. Коллектив никогда не относился к этим работам как к «второсортным». В качестве музыкальной основы для них избирались известные образцы и произведения отечественных композиторов, специализировавшихся на сочинении произведений для детей. К постановке спектаклей привлекались лучшие творческие силы театра, спектакли пользовались большим успехом у зрителей и сохранялись в репертуаре на протяжении нескольких лет. В качестве примеров таких спектаклей – долгожителей можно назвать: «Бременские музыканты» Г. Гладкова (1977), «Доктор Айболит» И. Морозова (1983), «Маленький принц» Е. Глебова (1990), «Волшебник Изумрудного города» И. Якушенко (1993), «Чиполлино» К. Хачатуряна (2000). Особое место занимают в этом ряду спектакли – опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» и балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик», предназначенные не только для детской, но и для взрослой аудитории. Музыкальным руководителем и дирижером-постановщиком большинства этих спектаклей был дирижер Василий Беляков, работавший в театре в течении 26 лет, с 1975 по 2002 гг. [1]. Во многом именно благодаря его усилиям, перечисленные оперы и балеты сохранялись в репертуаре в высококачественном исполнении, и на них выросло не одно поколение самарских ребят.

Несмотря то, что ситуация в театральной Самаре к началу нового столетия значительно изменилась, и в городе появилось большое количество театров для детей, академический музыкальный театр продолжил традицию постановок спектаклей, ориентированных на маленьких и юных зрителей. После реконструкции театра (2006–2011 гг.) наряду с качественными, интересными и образными спектаклями для детей – оперой «Сказка о царе Салтане» (2013), балетами «Щелкунчик» (2011) и «Чиполлино» (2018), сценическое воплощение

получили мюзикл «Карлсон, который живет на крыше» А. Семенова (2011), детская опера «Сказочный ларец» А. Колесникова (2016) и музыкальная комедия «Волшебная лампа Алладина» И. Пилюкшина (2017), – спектакли, музыкальная составляющая которых не соответствует уровню и статусу академического музыкального театра. В связи с требованиями Федерального закона 2010 года № 436 – ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», театр начал классифицировать спектакли и маркировать свои афиши, соответственно возрастным категориям «0+», «6+», «12+», «16+» и «18+».

В настоящее время на сайте театра нет отдельного списка репертуара, предназначенного для детей, определение типа мероприятий соответствует традиционным жанрам музыкального театра: опера, балет, оперетта и включает концертные программы. Тем самым, нивелируется само понятие «детский репертуар» музыкального театра. Обозначение «для детей» в отношении балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Чиполлино» исчезло, и эти спектакли оказались в одном ряду с довольно сложными для детского восприятия произведениями: «Пахитой», «Павильоном Армиды», «Лебединым озером», «Жизелью» и «Баядеркой», имеющими возрастной допуск «6+». В списке опер фигурируют несколько вариантов обозначений: опера для детей «Репка» Р. Сагдиева («0+»), опера для всей семьи – «История Кая и Герды» («6+»), «Как заяц страх победил» С.П. Баневича («0+»), «Про Ивана-молодца и подарки из ларца» А. Колесникова («0+»); оперы без указания «для детей» – «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова и «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена (обе «6+»). Объяснить различия в терминологии возрастными ограничениями не представляется возможным, кажется, что театр сам не определился со своими маркерами.

Обратимся к анализу оперы С.П. Баневича «История Кая и Герды» с целью выявить, какими качествами должен обладать спектакль для семейного просмотра.

С.П. Баневич создал свою оперу на основе либретто Татьяны Калининой в 1979 году. Премьера оперы состоялась в 1980 году в Мариинском театре и оставалась в репертуаре протяжении многих лет. Для постановки в разных театрах композитор создал несколько редакций своего сочинения. В 2014 году опера украсила афишу Большого театра. Вслед за ведущими музыкальными театрами страны и Самарский оперный решил обратиться к сочинению, прошедшему проверку временем. Премьера в САТОБ состоялась 26 ноября 2021, в

основу спектакля была положена музыкальная редакция 2009 года.

Опера С. Баневича написана доступным, демократичным музыкальным языком. Учитывая особенности детского восприятия, композитор использовал простые выразительные средства, среди которых основную роль играют яркие легко запоминающиеся мелодии. Такова тема, характеризующая город Оденсе: песенное и маршевое жанровые начала в ней слиты воедино, звучит она светло и празднично (Marciale, B dur, 4/4; мелодия очерчивает звуки восходящего мажорного трезвучия и содержит активный пунктир).

В опере сохранена традиционная номерная структура, образующая два действия с прологом и эпилогом. Замкнутые номера, преимущественно сольные, чередуются с танцевальными и хоровыми сценами. Основу музыкальной драматургии произведения составляют три образных сферы: лирическая, жанрово-бытовая и сказочно-фантастическая. Их воплощение посредством контрастных музыкальных средств, способствует лучшему пониманию детьми идейного содержания произведения.

Мелодии, созданные композитором в опоре на классические образцы русского музыкального искусства, способствуют развитию у слушателей музыкальной восприимчивости к традиционным ценностям отечественной культуры, готовят музыкальный слух к гармоничному и естественному восприятию более сложных произведений в будущем. Выразительная ария Северного оленя («Моя страна под солнцем стынет…») вызывает аллюзии с песней Варяжского гостя из «Садко», музыка Снежной королевы изысканной красочностью напоминает фантастические эпизоды опер Римского-Корсакова.

Несколько обособленным выглядит в опере Фонарщик, рассказчик и комментатор событий. Положительный герой, он выполняет функцию авторского голоса, призывая осмыслить историю в нравственно-философском плане. Три его песни не только структурируют фазы развития сюжета, но и содержат наиболее важные мысли, необходимые для обсуждения с детьми. Первая («И в мире наступит зима…») □ знаменует драматическую ситуацию «охлаждения», наступившую не только в природе, но и в душах людей. В ее среднем разделе звучит фраза: «Зима начинается в сердце, в котором погас огонь доброты». Вторая песня («Послушайте, и вот настала ночь…») помещена в начало второго действия и косвенно отражает тяжелое состояние Герды, отправившейся на поиски брата. Преодолевая тяжелый путь, она демонстрирует силу характера, преданность и терпение, способность к прощению и самоотречению во имя любви –

качества, воспеваемые гуманистическим обществом как женские добродетели. Третья («Но печальней всего на свете…»), предваряющая появление девочки в царстве Снежной королевы, написана как траурный марш и является неким предостережением. В ней акцентируется мысль: «Убивает нас нелюбовь». Серьезный и проникновенный тон музыкальных высказываний Фонарщика поднимает детскую оперу на уровень «взрослых» произведений.

Проследим за развитием лирической драматургической линии в опере. Впервые она экспонируется в дуэте Кая и Герды из первого действия («Не может быть таких дорог, где нас с тобою разлучат»). Здесь зарождается лирическая, распевная, протяженного дыхания мелодия, близкая рахманиновским (с волнообразным типом развития, широкими скачками, стонами-подголосками валторн), которая станет символом любви героев. В конце дуэта эта мелодия звучит нежно и проникновенно в оркестре у солирующей скрипки, напоминая о необычайной хрупкости первого чувства. В динамизированном виде она представлена в арии Герды из второго действия «А это я тебя зову…», часто исполняемой в качестве концертного номера вокалистками сопрано. В финале оперы эта мелодия еще раз проводится и в оркестре, и в партии главных героев, знаменуя победу добра над злом. Так демонстрируется мысль о великой силе любви, выросшей из детской дружбы.

Еще одна сквозная песенная мелодия, расширяющая лирическую сферу «Вот улетят холода, и аисты вернутся…» звучит в партии разных героев: в дуэте Кая и Герды, в партии Фонарщика, сопровождении реплик Бабушки и Маленькой Разбойницы, арии Герды… Тем самым она объединяет эти образы в один ряд как положительные и способствует тематическому единству оперного текста. Она же оформляет смысловую арку произведения от первого действия к финалу.

Противопоставление образов добра и зла композитор подчеркивает на тематическом и тембровом уровнях. Музыка злых сил – в первую очередь троллей – агрессивна и напориста. Интонации хора троллей и отдельные речитативные реплики построены на тритоновых скачках. В оркестровом сопровождении грозного хора «Крибле-крабле-бумс!» звучат визгливые пассажи деревянных духовых и резкие маркато аккордов тяжелой меди. Превращение Кая в злобного насмешника передано преобразованием диатонической мелодии игры-считалки «На золотом крыльце сидели…» в хроматически-изломанную линию. Диссонирующие гармонии, «сползающие»

глиссандо струнных отражают деформацию темы в извращенном сознании героя.

Музыкальная сфера, связанная со Снежной королевой, – танец снежинок и царство Снежной королевы представляется скорее притягательно-завораживающей, таинственной и манящей, чем отталкивающей. Композитор не удостаивает отрицательную героиню сольным номером, а доверяет ей всего несколько отдельных кратких, хотя и мелодически выразительных реплик.

Отдельных слов заслуживает эпилог оперы. Победа добра над злом осуществлена, главные герои Кай и Герда возвращаются домой, их радостно встречают жители родного города. Хор, поющий a capella «Пусть будет счастье в каждом доме» ассоциируется с молитвой и создает ощущение катарсиса, который требуется осмыслить и прочувствовать внутри себя каждому – и ребенку, и взрослому зрителю.

Спектакль, поставленный на сцене САТОБ, получился ярким и эффектным: красочная сценография и костюмы (художник-постановщик – Елена Соловьева, художник по костюмам – Наталья Земалитдинова), динамизм хоровых и танцевальных массовых сцен (режиссер и балетмейстер-постановщик – Иван Фадеев), выразительная музыкальная интерпретация (музыкальный руководитель и дирижер – постановщик Евгений Хохлов, хормейстер – Татьяна Пашутина), высокий профессионализм исполнителей. Он остается в репертуаре и сегодня, пользуется популярностью у зрителей, его можно увидеть преимущественно в дни школьных каникул или в выходные.

В этом оперном спектакле заложен серьезный воспитательный потенциал. Представляется важным здесь, хотя бы кратко обозначить его. Положительные и отрицательные образы трактованы в спектакле не прямолинейно, а достаточно гибко. Дети не только получают определенные представления о Добре и Зле, учатся отличать их друг от друга, но и начинают понимать, что зло может принимать разнообразные, даже привлекательные формы. Важной становится проводимая в спектакле мысль о возможности нравственного совершенствования (пример Маленькой Разбойницы и самого Кая, раскаявшегося в своем непослушании).

Опера, написанная понятным и довольно несложным музыкальным языком, с опорой на лучшие традиции отечественной оперной музыки, может научить детей любить музыкальный театр. Те дети, которые придут на этот спектакль и получат положительные эмоции, возможно, придут в театр снова и снова – сначала на детские спектакли, затем на взрослые. Режиссер спектакля Иван Фадеев так вы-

сказался об этом: «Ходить в театр, особенно в музыкальный, детям надо обязательно. Привычка воспринимать музыку и сценическое действие формирует разум и душу» [2, с. 17].

«История Кая и Герды» духовно обогащает зрителей всех возрастов, и, вызывая сопереживание героям, пробуждает сильные чувства и эмоции. Вернемся еще раз к маркеру «опера для всей семьи» и попытаемся дать ему объяснение в свете вышесказанного. Поскольку дети старше шести лет (младшие школьники) могут посещать театр как вместе с родителями, так и группами с сопровождающими взрослыми-организаторами, слоган «опера для всей семьи» может восприниматься как рекомендация театра. Спектакль, снабженный данным определением, ориентирован на сохранение традиционных семейных ценностей, и его посещение совместно со взрослыми-родственниками, будет способствовать установлению более тесных связей и лучшему взаимопониманию между ними.

Определение «опера для всей семьи», отмеченное нами на сайтах нескольких провинциальных музыкальных театров, синонимично получившему в последнее время распространение определению «фильм для семейного просмотра». Однако если фильмы для семейного просмотра предназначены по большей части для развлекательного проведения семейного досуга, то посещение оперного театра может многому научить современных детей, способствовать их духовно-нравственному и художественно-эстетическому развитию. Использование данного определения не связано с появлением нового жанра музыкального театра, а отражает состояние современной театральной жизни, где тенденция к синтезу искусств является одной из главенствующих.

Список литературы

1. Дирижер Василий Беляков. Партитура жизни. Статьи. Интервью. Воспоминания. – Самара: ООО «Книжное издательство», 2017. – 204 с.
2. История Кая и Герды. Буклет Самарского академического театра оперы и балета. – Самара: [б. и.], 2021. – 28 с.
3. Куйбышевский оперный: страницы истории Куйбышевского театра оперы и балета. – Куйбышев: Куйб. кн. изд-во, 1981. – 288 с.

Туголукова Марина Александровна

Воплощение художественного образа Бориса Годунова в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» во второй половине XX века на примере исполнительской интерпретации Е.Е. Нестеренко

Москва, Россия

Аннотация. *В данной статье рассматривается интерпретация партии-роли Бориса Годунова в одноименной опере М.П. Мусоргского выдающимся русским басом Евгением Нестеренко. В качестве материала исследования автор статьи анализирует подход певца к работе над этой ролью, а также выделяет смысловые акценты трактовки заглавной партии в опере «Борис Годунов». Тщательное изучение существующих интерпретаций художественного образа царя Бориса позволяет ознакомиться с эффективными приемами в исполнительском искусстве и привлечь внимание нынешних певцов к работе над музыкальным и литературным материалом на примере работы знаменитого певца.*

Ключевые слова. *Борис Годунов, опера Мусоргского, Евгений Нестеренко, интерпретация партии, художественный образ, опера.*

Tugolukova Marina Alexandrovna

THE EMBODIMENT OF THE ARTISTIC IMAGE OF BORIS GODUNOV IN THE OPERA BY M.P. MUSSORGSKY "BORIS GODUNOV" IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMING INTERPRETATION BY E.E. NESTERENKO

Moscow, Russia

Abstract. *This article examines the interpretation of the role of Boris Godunov in the opera of the same name by M. P. Mussorgsky by the outstanding Russian bass Evgeny Nesterenko. As research material, the author of the article analyzes the singer's approach to working on this role, and also highlights the accents of the interpretation of the title role of the opera «Boris Godunov». A thorough study of existing interpretations of the artistic image will allow us to establish high-quality techniques in the performing arts and actualize the attention of modern singers to work on musical and literary material using the example of Evgeny Nesterenko.*

Keywords. *Boris Godunov, opera by Mussorgsky, Evgeny Nesterenko, interpretation, artistic image, opera.*

Опера М.П. Мусоргского «Борис Годунов» – это не просто одна из классических опер XIX века, это настоящий национальный символ,

образы которого раскрывают суть русской души. Психологическая драма «Борис Годунов» неслучайно и по сей день является одной из самых популярных русских опер у зарубежной аудитории: музыка композитора рисует невероятно аутентичную картину национального менталитета. И в этом контексте нельзя не выделить образ самого Бориса Годунова. Легендарная партия-роль, вершина басового репертуара – это герой, без преувеличения сравнимый с Шекспировским Макбетом по глубине и монументальности. Неоднозначный образ царя дает практически бесконечные варианты интерпретации для исполнителя: начиная от категоричного «деспота с черной душой» и заканчивая «жертвой, закованной властью и муками совести». Борис Годунов – истинно русский персонаж с комплексным психологическим портретом, требующий особого понимания национального менталитета. И работа над таким художественным образом не просто так считается одной из сложнейших для певцов в исполнительском искусстве.

Если выделить несколько наиболее ярких трактовок этого художественного образа – на ум сразу приходят Борис Годунов в исполнении Шаляпина, Рейзена, Христова, Пирогова, Нестеренко. Каждый артист создал «своего» Бориса, своеобразного и непохожего на другого. И, несмотря на то, что все эти интерпретации отличны, есть в них и общее – все они являются неким «эталоном» и могут послужить своеобразным маяком, к которому необходимо стремиться певцам в работе над партией-ролью. А измеряется этот эталон не в конкретных чертах образа или каком-то особом прочтении, а в «реальности» – слушатель должен поверить артисту и увидеть на сцене не певца, а настоящего русского монарха, Бориса Годунова.

В данной статье мы подробно остановимся на интерпретации Евгения Евгеньевича Нестеренко: рассмотрим, как велась работа над партией-ролью, выделим основные смысловые акценты и ознакомимся с образом русского царя в трактовке великого исполнителя.

Работа над партией-ролью всегда начинается с материала. В нотах каждого музыкального произведения можно найти ответ на любой интересующий вопрос, стоит только хорошо поискать. Композитор всегда дает нам точку, от которой можно оттолкнуться: им указаны темп, характер, оттенки, динамика, акценты, фразировка произведения. Но только от исполнителя зависит, как он прочтет эти указания композитора и реализует их в дальнейшем. Слишком много факторов влияет на интерпретацию роли – она никогда не прозвучит одинаково дважды: свое собственное понимание партии-роли, инди-

видуальные вокально-технические особенности певца, тембр, его эмоциональное состояние и настроение, физическое самочувствие – все это складывает образ героя на сцене.

Евгений Нестеренко, без какого-либо преувеличения, входит в число лучших исполнителей роли Бориса Годунова. Признанный огромным количеством критиков и музыкантов со всего мира, его Борис – это не только великий царь, но и обычный человек, чувствующий так же интенсивно и сложно. Зависимый от подданных и народа, гонимый собственными переживаниями – его Борис Годунов запомнился зрителю не только вокальным мастерством артиста, но и драматической глубиной характера и трагизмом образа.

Евгений Нестеренко долго готовился к исполнению Бориса Годунова. Он особенно выделял важность понимания музыкальной драматургии для исполнителя: только поняв ее, певец сможет прочувствовать состояние своего героя в любой сцене. Для того чтобы понять замысел автора, он тщательно изучил и проанализировал все имеющиеся материалы – литературный первоисточник, многочисленные редакции оперы, исторические данные. Нестеренко не прекращал работу над образом на протяжении всей своей карьеры и признавался, что трактовка его каждый раз меняется к лучшему и становится все глубже. Он пел «Бориса Годунова» в Кирове, Москве, за границей, и, конечно же, на сцене Большого театра. И, от спектакля к спектаклю, образ его становился все богаче и фактурнее.

Большое значение в работе над партией-ролью он придавал разбору нотного текста. В частности паузам. Для него это были не остановки и не пустоты – это средство выразительности, которые зачастую становятся даже ярче, чем любой скачок в мелодии или специально выделенный акцент. Так, например, паузы дополнительно подчеркивали значение и важность последующего слова: «Крестом тебя и богом заклинаю, по совести, всю… правду мне скажи», где перед словом «правда» стоит четвертная пауза – Борису в этот момент нужно услышать правду, какой бы она ни была. Но эта же пауза и отражает эмоциональное состояние героя – его голос прерывается, он не может справиться с волнением. Такие паузы встречаются часто: например, в сцене галлюцинаций Бориса. Практически после каждого слова композитор ставит паузу – и исполнители добросовестно выдерживают их, следуя музыкальному тексту. Но, Нестеренко о них говорит не только как о простой формальности: «Я понимаю, что означают эти паузы, но мне кажется, выполняю их не потому, что так написано композитором, а потому, что рассказ Шуйского, напря-

жение и жуть, выраженные в музыке, действительно привели мой (и Бориса) организм в такое состояние, когда пересыхает горло и воздуха не хватает — какое тут, к черту, бельканто! — и получается правда жизни» [1, с. 61].

Также, огромное значение в интерпретации партии-роли имеет работа над литературным текстом. Модест Петрович Мусоргский сам писал либретто своих опер – таким образом он мог максимально аутентично сочетать музыкальный текст с литературным, и это же во многом облегчало процесс написания партитуры. Мусоргский был одарен литературным талантом, поэтому его текст «Бориса Годунова» принимает во внимание стилистику и языковые особенности того времени и не уступает первоисточнику. Тем не менее, в сравнении с «Борисом Годуновым» А. Пушкина, либретто все же воспринимается как совершенно отличное от оригинала произведение. Во многом, из-за смещения драматургических акцентов и другой трактовки психологического подтекста. Но отличия в интерпретации сюжета композитором и поэтом не отрицают верность обоих источников – певцу необходимо ознакомиться со всеми возможными ресурсами в подготовке к исполнению той или иной партии-роли. Так, в своей работе, Нестеренко тщательно изучил не только либретто, но и историческую драму А. Пушкина. Это помогло лучше понять замысел композитора: что заставило его написать это произведение, почему он отступил от первоисточника, что отличается в его интерпретации? В этом анализе важна каждая деталь: начиная от биографических событий, дат написания и заканчивая исторической и социально-политической обстановкой в обществе того времени.

Хорошая работа над партией-ролью предполагает точное понимание идеи автора, его чаяний и замыслов. Но, в конце концов, главным автором необходимо считать все же именно композитора – артист исполняет оперное произведение, а значит, основным материалом в его работе является непосредственно музыкальный материал.

Нестеренко особо подчеркивает в своей работе проблему произношения. Он всегда выделял важность дикционной четкости и точность произнесения слов. Правила орфоэпии служат помощником в художественной выразительности – они помогают создать комплексный образ и добиться достоверности. Ведь герои «Бориса Годунова» говорили не так, как говорим сейчас мы – у них была своя норма произношения, далекая от современной, и слушатель должен верно понять исходные слова, без искажения смыслов. Каждому художественному образу характерны особые черты произношения и манера

речи. Также как и в жизни, все мы разговариваем по-разному – наша речь отлична друг от друга, хотя мы и придерживаемся общих для всех правил культуры речи. Борис Годунов – человек, занимающий особое положение в обществе – его речь и манера должна напрямую отражать его социальный статус. Любое брошенное слово несет в себе определенный вес, требует к себе внимания, ведь он монарх и каждое его слово – закон.

Борис в исполнении Нестеренко «жил» на сцене. И певец добился этого во многом благодаря тому, что сам прожил и прочувствовал логику поступков и действий героя. Он писал: «Артисту полезно уметь самые разные переживания из своей жизни переносить на другую почву, чтобы на основе этого нафантазировать другие переживания» [Там же, с. 52]. Конечно, никто не находился на месте монарха, не был причастен к таким событиям, как этот герой. Но любое соприкосновение с историческими реалиями, усиление собственных чувств и опытов – все это помогает исполнителю создать яркий и достоверный образ. Многие слова и действия Бориса Годунова становятся ясны только тогда, когда становятся известны исторические факты. Например, обращение героя к кудесникам: «Напрасно мне кудесники сулят дни долгие…». Борис был суеверным, его мысли и действия во многом зависели от его предубеждений. Артист должен собрать как можно больше сведений о своем герое: он должен не только сыграть то, что написано в произведении – он также должен прожить всю его жизнь и вне существующих сцен, знать его вне ограниченных обстоятельств и событий.

Еще одним помощником в создании художественного образа являются пластика, жесты и мимика. Борис Годунов становится достоверным лишь тогда, когда на сцене зритель видит мужчину с походкой, отягощенной властью и ответственностью, когда выражение его лица можно назвать достойным монарха. Работа над этими нюансами усложняется спецификой оперного искусства – певца назначают на роль, в первую очередь, отталкиваясь от его вокальных данных, а не от внешних. Поэтому так необходимо «уметь делать любую фигуру… казаться, если надо, выше, если надо — ниже, если надо — толстым, если надо — худым и т.д.» [Там же, с. 58]. Артист может использовать любые источники для вдохновения: так, например, Нестеренко нашел характерную позу для своего Бориса в картине Николая Ге «Царь Борис и царица Марфа». Созданию художественного образа помогают также сценическое оформление, костюмы, грим. Но для верного исполнения только внешних эффектов никогда

не будет достаточно – это только привлечет внимание зрителя, но не заставит его проникнуться образом, быстро потеряв вовлеченность последнего.

Для Нестеренко партия-роль Бориса не была сложной с точки зрения вокальной подготовки, она была трудной в плане психологической работы. Он вкладывался в образ героя с полной отдачей – каждый спектакль опустошал и изматывал, ведь он испытывал каждую эмоцию самого Бориса, он проживал каждое его чувство и умножал его в несколько крат. Неоднократно певец говорил о том, каким «разбитым» он чувствовал себя после каждого отыгранного спектакля: после сцены смерти Бориса он испытывал страшную усталость и ни одна роль, даже более крупная или технически трудная не могла сравниться с ней: «Музыка, сочиненная гениальным музыкальным драматургом, буквально индуцирует в нервной системе и организме актера тяжелую, мучительную болезнь…» [там же, с. 62]. И, несмотря на это, он каждый раз выходил на сцену с предвкушением – сыграть и прочувствовать Бориса вновь, прожить эту жизнь на сцене еще раз.

Художественный образ Бориса Годунова в интерпретации Евгения Нестеренко проявился в драматической экспрессии, в тонких душевных переживаниях царя, который так и не смог найти примирения с собой и своим народом. Это верх исполнительского искусства – настоящее пение, без ненужной аффектации в виде душераздирающих криков и страданий, но наполненное глубоким трагизмом в каждом вдохе и в каждой ноте. Это образ благородной силы, столкнувшейся с моральными конфликтами и грузом ответственности, но роковым образом не сумевшей справиться с ними.

Таким образом, можно прийти к следующему выводу: художественный образ Бориса Годунова из одноименной оперы М. П. Мусоргского является одним из сложнейших образов в работе для исполнителя. Его психоэмоциональная насыщенность и неоднозначность, глубина и многослойность требуют от артиста тщательного внимания в работе и огромного количества времени. Такой материал способствует появлению самых различных интерпретаций и дает исполнителю возможность создать свою собственную трактовку, отличающуюся от уже существующих. Тем не менее, в истории оперного искусства есть достойные примеры реализации образа Бориса Годунова, которые могут послужить хорошим импульсом для вдохновения будущих исполнителей этой партии-роли. Следует ознакомиться с ними и, возможно, применить какие-то методы и техники в своей работе.

Евгений Нестеренко смог создать многогранный и глубокий образ Бориса Годунова: тот, которому верят слушатели, тот, которому сопереживают. Это настоящий символ трагедии русской души, мучимый моральными принципами и несущий груз ответственности за свои деяния в одиночестве. Естественно, раскрыть все сложности художественного образа в статье попросту невозможно, но можно указать на гениальность выдающихся исполнителей и бесконечные возможности в прочтении указанного героя. Неслучайно, образ Бориса Годунова актуален и поныне – он резонирует со зрителем и остается «живым» не только в историческом контексте, но и в современных реалиях.

Список литературы

1. Нестеренко, Е.Е. Размышления о профессии. – М.: Искусство, 1985. –183 с.
2. Чжан, Х. Образ Бориса Годунова в трагедии А. С. Пушкина и в опере М. П. Мусоргского: сравнительный анализ философско-эстетического, психологического и социального компонентов // Философия и культура. –2020. – №7. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-borisa-godunova-v-tragedii-a-s-pushkina-i-v-opere-m-p-musorgskogo-sravnitelnyy-analiz-filosofsko-esteticheskogo-psihologicheskogo-i (дата обращения: 01.03.2025).
3. Жукова, И. А. Искусство интерпретации оперных ролей. – М.: Рипол Классик, 2010. – 220 с.

Шарма Елена Юрьевна,
Семушкина Ольга Владимировна

Забытые имена русской оперной сцены: Феликс Ошустович

Москва, Россия

Аннотация. *В статье освещается творческая деятельность одного из ведущих оперных артистов рубежа XIX–XX вв. Феликса Антоновича Ошустовича, который хотя и не входил в первый эшелон оперных «звезд», был заметной фигурой на музыкально-театральном небосклоне того времени, а его востребованность, как исполнителя находит свое подтверждение, и в подлинных документах эпохи, и в мемуарной литературе. Одной из самых известных его ролей стал Кащей Бессмертный в одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова. Однако профессиональный багаж артиста насчитывал свыше 50 ведущих теноровых партий оперного репертуара. Яркой страницей его творческой биографии стало сотрудничество с композитором В.Н. Гартевельдом, занимавшимся собирательством и изданием преимущественно тюремного фольклора. Певец регулярно участвовал в этих концертах и активно гастролировал с ними по стране. Таким образом, он был не только востребованным исполнителем, но и одним «столпов» отечественного музыкального театра рубежа веков, «державших» репертуар провинциальных оперных трупп Российской империи. Поэтому изучение его творческого наследия является важным аспектом для более глубокого осмысления панорамы русского вокального искусства Серебряного века.*

Ключевые слова: *Феликс Ошустович, певец, тенор, Кащей Бессмертный, Гартевельд.*

Sharma Elena Yurievna, Syomushkina Olga Vladimirovna

FORGOTTEN NAMES OF THE RUSSIAN OPERA SCENE: FELIX OSHUSTOVICH

Moscow, Russia

Abstract. *The article highlights the creative activity of one of the leading opera artists of the turn of the XIX–XX centuries. Felix Antonovich Oshustovich, who, although not part of the first echelon of opera «stars», was a prominent figure in the musical and theatrical firmament of that time, and his relevance as a performer is confirmed both in authentic documents of the era and in memoir literature. One of his most famous roles was Kashchei the Immortal in the opera of the same name by N.A. Rimsky-Korsakov. However, the artist's professional baggage consisted of over 50 leading tenor roles in the opera repertoire. A bright page in his creative biography was his collaboration with composer V.N. Garteveld,*

who was engaged in collecting and publishing mainly prison folklore. The singer regularly participated in these concerts and actively toured the country with them. Thus, he was not only a sought-after performer, but also one of the «pillars» of the Russian musical theater at the turn of the century, «holding» the repertoire of provincial opera troupes of the Russian Empire. Therefore, the study of his creative heritage is an important aspect for a deeper understanding of the panorama of Russian vocal art of the Silver Age.

Keywords: *Felix Oshustovich, singer, tenor, Kashchey the Immortal, Garteveld.*

Выдающиеся отечественные певцы рубежа XIX–XX вв. своей блестящей деятельностью «затмили» целый ряд талантливых исполнителей, игравших заметную роль на русской оперной сцене указанного периода. Их имена сегодня практически неизвестны, хотя в свое время эти артисты занимали видное место в иерархии русской оперной сцены. Среди них – лирико-драматический тенор Феликс Антонович Ошустович, творчество которого высоко оценивалось П.И. Чайковским, Н.А. Римский-Корсаковым, М.М. Ипполитовым-Ивановым и др.

Рис.1. Ф.А. Ошустович. 1910 г. [14, с. 94].

Рис.2. Ф.А. Ошустович в роли Кащея Бессмертного в опере «Кащей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова. 1902 г.

Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-1593/72. 4928/V

Одной из самых известных его ролей стала партия Кащея Бессмертного в одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова, впервые поставленной на профессиональной сцене[1] в Москве в 1902 г. в оперном театре Г.Г. Солодовникова под управлением М.М. Ипполитова-Иванова. Известно, что спектакль произвел «сильнейшее впечатление» на композитора Н.Я. Мясковского, познакомившегося с ним «при исключительном ансамбле певцов: Забела, Петрова-Званцева, Веков, Бочаров, **Ошустович** (выделено нами – *О.С.* и *Е.Ш.*)» [5, с. 9].

О важном значении певца для осуществления данной постановки косвенным образом свидетельствует и переписка М.М. Ипполитова-Иванова с автором «Кащея», в которой подчеркивалось, что Феликс Антонович являлся «великолепным» кандидатом для данного произведения. Впоследствии, в своих воспоминаниях Михаил Михайлович еще раз отметил, что «Ошустович в труднейшей партии Кащея показал себя прекрасным вокалистом» [1, с. 107]. Наконец, когда артист уехал выступать в Пермь, сразу же возникла проблема с исполнителем главного героя. Как пишет тот же М.М. Ипполитов-Иванов: «"Кащей" пойдет, если найдем подходящего Кащея» [2, с. 134].

Но не только указанная роль занимала почетное место в профессиональном багаже Феликса Антоновича. Его репертуар насчитывал свыше 50 ведущих теноровых партий в русских и зарубежных операх, таких как «Лоэнгин» (Лоэнгрин) и «Тангейзер» (Тангейзер) Р. Вагнера, «Паяцы» (Канио) Р. Леонкавалло, «Сельская честь» (Турриду) П. Масканьи, «Аида» (Радамес), «Травиата» (Альфред) и «Отелло» (Отелло) Дж. Верди, «Кармен» (Хозе) Ж. Бизе, «Князь Игорь» (Владимир Игоревич) А.П. Бородина, «Евгений Онегин» (Ленский) и «Пиковая дама» (Герман) П.И. Чайковского, «Иван Сусанин» (Собинин) М.И. Глинки и др. Кроме того, помимо Кащея, он был первым исполнителем партий Гусляра в «Сказании о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» С.Н. Василенко, и Старого кобзаря в «Страшной мести» Н.Р. Кочетова.

Можно сказать, что артист являлся одним из тех «столпов» отечественного музыкального театра рубежа XIX–XX вв., на которых держался репертуар многочисленных провинциальных оперных трупп Российской империи. Действительно, в течение 20 лет он объездил почти половину страны, а диапазон его выступлений простирается от Киева, где он дебютировал в роли Манрико в опере «Трубадур» Дж. Верди (1890) до Иркутска (1900–1901). Астрахань, Вильно,

[1] В Петербурге опера была впервые поставлена силами студентов консерватории под руководством А.К. Глазунова и показана в зале театра В.Ф. Комиссаржевской (1905).

Рис.3. Ф.А. Ошустович в роли Отелло в опере «Отелло» Дж. Верди.

Фотография из личного архива О.В. Семушкиной.

Рис.4. Ф.А. Ошустович в роли Хозе в опере «Кармен» Ж. Бизе.

Фотография из открытых источников.

Екатеринбург, Казань, Красноярск, Минск, Москва, Одесса, Пермь, Саратов, Томск, Харьков – вот далеко неполный перечень городов, где он выходил на сцену с 1891 по 1913 гг. в составе различных т.н. «оперных товариществ»[1] и антреприз. Среди них – Русское оперное товарищество И.П. Прянишникова, Товарищества артистов частной оперы М.М. Ипполитова-Иванова, Товарищества оперных артистов М.М. Бородая, А.А. Эйхенвальда, Н.И. Собольщикова-Самарина, оперные труппы А.Н. Дракули, Н.А. Корсакова, А.Ф. Картавова и др.

Однако документальных свидетельств об искусстве исполнителя сохранилось не так уж и много, тем не менее, одна из имеющихся рецензий дает красноречивое представление о его высоком вокально-техническом мастерстве: «Поет он изящно, фразирует безукоризненно и благородно. Слушая его, получаешь то полное художественное удовлетворение, какое может сообщить только ар-

[1] Товарищество – особая форма существования коллективной оперной или драматической антрепризы, которая вела свою деятельность на т.н. «артельных» началах, что начиная с 80-х гг. XIX в., получило широкое распространение в Российской империи.

Рис.5. Афиша большого концерта В. Н. Гартевельда при участии Ф.А. Ошустовича. 1909 г. Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-4164/4268. Ф-146-3909.

тист-художник» [12, с. 378]. В прессе тех лет, отмечалось также, что, несмотря на то, что он имел «небольшой по объему голос, … певец он музыкальный» [8, с. 662].

Неслучайно, критики, как правило, ставили его имя в один ряд с «более выдающимися силами» любой оперной труппы [9, с. 918], с которой он сотрудничал, причем ими же подчеркивалось, что артист пользуется «вполне заслуженным успехом» [10, с. 494].

Подводя итог 20-летней сценической деятельности Феликса Антоновича журнал «Рампа и жизнь» писал: «Маститый артист отличается музыкальностью и продуманным исполнением своих ролей. Чайковский, Р[имский].-Корсаков неоднократно лично выражали ему свою признательность за исполнение труднейших партий из опер» [14, с. 94].

Еще одной яркой страницей творческой биографии певца стало его сотрудничество с отечественным композитором шведского происхождения В.Н. Гартевельдом, который в начале XX в. занимался собирательством и изданием фольклора, сочинений времен Отечественной войны 1812 г., песен ссыльных и каторжан и т.д. Вильгельм Наполеонович устраивал концерты из собранного и обработанного

им материала, которые пользовались большим успехом[1], как у широкой аудитории, так и у профессионалов[2]. К примеру, газета «Театр» за 1908 г. сообщала в этой связи: «Песни каторжан, мелодии "Мертвого дома", с которыми вчера в большом зале консерватории выступил собиратель этих композиций, г. Гартевельд, произвели сильное впечатление на публику, шумно аплодировавшую и самому устроителю необычного концерта и исполнителям – г-же Тенсон и **г. Ошустовичу** (выделено нами – *Е.Ш.* и *О.С.*). Почти всю программу пришлось повторить» [7, с. 7].

Интересно, что Феликс Антонович не только регулярно участвовал в концертах такого рода, но и гастролировал с В.Н. Гартевельдом по стране. Так, в 1909 г. их выступления прошли в Москве, Иванове, Шуе, Симбирске и др. О последнем, к примеру, сообщалось следующее: «"Песни каторги" собрали в театре большую публику, много аплодировавшую исполнителям, особенно же солистке г-же Бытавей (сопрано) и **г. Ошустовичу (тенор)** (выделено нами – *Е.Ш.* и *О.С.*). Об успехе концерта г. Гартевельда можно судить по тому, что даже высокие бенефисные цены не удержали симбирцев от посещения театра» [11, с. 467]. В свою очередь, в 1912 г. артист, наряду с другими исполнителями, участвовал в «Историческом юбилейном концерте "1812 год в песнях"» п/у того же Вильгельма Наполеоновича, где исполнялись «русские и французские песни, марши и пляски эпохи нашествия Наполеона и Отечественной войны» [3, с. 8] и т.д.

Таким образом, Ф.А. Ошустович хотя и не входил в первый эшелон оперных «звезд», несомненно, был заметной фигурой на музыкально-театральном небосклоне конца XIX – начала XX вв., а его востребованность как высокопрофессионального исполнителя, находит свое подтверждение и в подлинных документах эпохи, и в мемуарной литературе.

В конце концов, именно личности подобного рода играли ведущую роль в создании общей творческой атмосферы рубежа веков, что в дальнейшем позволило рассматривать указанный период как время расцвета отечественной культуры в целом. Поэтому изучение наследия таких деятелей сегодня является важным аспектом для более глубокого осмысления панорамы русского вокального искусства Серебряного века.

---

[1] Например, М.Л. Лурье пишет в этой связи: «Можно сказать, что тюремные песни в этот период стали своего рода мэйнстримом общенациональной песенной культуры, и если все же уступали в популярности всегда лидировавшим песням любовного содержания, то очень незначительно» [4, с. 18].

[2] Один из таких концертов посетил, например, С.И. Танеев.

Список литературы

1. Ипполитов-Иванов, М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях – М.: Гос. Муз. изд-во, 1934. – 160 с.
2. Ипполитов-Иванов, М.М. Письма. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1986. – 358 с.
3. Исторический юбилейный концерт // Театр. – 1912. – № 1106. С. 8–9.
4. Лурье, М.Л. Политические и тюремные песни в начале XX в.: между пропагандой и фольклором // Антропологический форум. – 2010. – № 12 Online. – С. 1–20.
5. Мясковский, Н.Я. Статьи, письма, воспоминания. Т.2. – М.: Советский композитор, 1960. – 587 с.
6. Одесса. Кто есть кто. 1794–1994. – Одесса: ОКФА, 1999. – 543 с.
7. Последние новости // Театр. – 1908. – № 518. С. 6–7.
8. Провинциальная летопись // Театр и искусство. – 1899. – № 38. – С. 660–663.
9. Провинциальная летопись // Театр и искусство. – 1899. – № 50. – С. 916–919.
10. Провинциальная летопись // Театр и искусство. – 1900. – № 27. – С. 493–495.
11. Провинция // Рампа и жизнь. – 1909. – № 15. С. 465–468.
12. Пружанский, А. М. Отечественные певцы. 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч.1. – М.: Советский композитор, 1991. – 423 с.
13. Султанова, Р.Р. Педагогическая деятельность Феликса Антоновича Ошустовича в контексте развития вокального образования Казани // Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование: материалы IV Международной научно-практической конфрренции, 20–21 апреля 2023 г. – Казань: Редакционно-издательский центр «Школа», 2023. – С. 76–78.
14. Ф.А. Ошустович. (К 20-летию сценической деятельности) // Рампа и жизнь. – 1910. – № 6. – С. 94.
15. Хроника концертной жизни города Иваново. Часть I: 1871–1949 / Сост. Е.П. Иванов. – Б.г.: Издательские решения, 2023. – 578 с.

Саакян Наталия Альфредовна

Узбекская национальная школа академического пения: истоки возникновения

Москва, Россия

Аннотация. *В любой стране мира, где существует академическое музыкальное образование, есть такое понятие, как «национальная школа академического пения». Но каждому, кто знаком с оперным искусством, при упоминании этого понятия приходит на ум Италия и ее школа классического пения «Belcanto». Если оперное пение это – итальянская вокальная школа, то остается открытым вопрос, что привнесли в это искусство другие национальные школы академического вокала. В данной статье автор формулирует аргументированный ответ на примере краткого экскурса в историю формирования узбекской национальной школы академического пения.*

Ключевые слова: *опера, вокал, Туркестан, Россия, Узбекистан, академическое пение, вокальная школа.*

Sahakyan Natalia Alfredovna

UZBEK NATIONAL SCHOOL OF ACADEMIC SINGING: THE ORIGINS OF ITS ORIGIN

Moscow, Russia

Abstract. *In any country in the world where there is an academic musical education, there is such a thing as a «national academic singing school». But anyone who is familiar with opera art, when mentioning this concept. Italy and its Belcanto classical singing school come to mind. If opera singing is an Italian vocal school, then the question remains what other national vocal schools have brought to this art. In this article, the author formulates a reasoned answer using the example of a brief excursion into the history of the formations of the Uzbek national school of academic singing.*

Keywords: *opera, vocal, Turkestan, Russia, Uzbekistan, academic singing, vocal school.*

Искусство классического оперного пения зародилось в Узбекистане сравнительно недавно – в начале XX века [2]. Связано это с вхождением территории Туркестанского генерал-губернаторства в состав Советского Союза. Опера в республике возникает в результате освоения творческих достижений европейской и русской оперной классики в соединении с самобытным наследием этноса, издревле населявшего данную территорию. Узбекский народ является наследником богатых традиций, которые уходят своими корнями вглубь

тысячелетий, т.к. по данным историков и антропологов территория современного Узбекистана относится к мировым центрам зарождения человеческой цивилизации.

Формирование духовных ценностей происходило в сложных жизненных условиях. Данная территория подвергалась постоянным нашествиям иностранных завоевателей, в результате которых уничтожались целые народы с их материальным, духовным и культурным наследием. Например, в результате завоевания Средней Азии Александром Македонским, на территории междуречья Амударьи и Сырдарьи возникло государство Греко-Бактрия, а греческое влияние отразилось на всех сферах жизни местных народностей на протяжении следующих нескольких веков.

Но самым значительным событием, коренным образом, повлиявшим на жизнь и культуру региона, оказалось арабское завоевание в VII в н.э. Ислам, который насаждался арабами насильственным образом на всех покоренных ими землях, оказал значительное влияние на культуру и мировоззрение местного населения. К X веку среднеазиатские города становятся крупнейшими центрами науки, в особенности астрономии, математики и медицины.

Музыка в средние века входила в единый цикл наук, поэтому многие выдающиеся среднеазиатские ученые уделяли ей внимание в исследовательских трудах, а также посвящали целые трактаты ее научному обоснованию, например такие, как работа великого математика и философа Абу Наср Аль-Фараби, заслужившего звание «второго учителя» за комментарии к трудам Аристотеля, и написавшего монументальный труд по математике «Ал-Джабр», давшего название такой ветви математической науки, как алгебра, посвятил музыке трактат «Китаб аль-мусики аль-кабир» («Большая книга о музыке»). Также разделы, посвященные музыке, есть в трудах знаменитого среднеазиатского ученого Абу-Али Ибн-Сины, известного на западе под именем Авиценна, о ней он упоминает в трактатах «Китаб-уш-шифо» («Книга исцеления») и «Донишнома» («Книга знания»).

Музыкальное искусство узбекского народа развивалось в тесной связи с поэзией и создавалось на основе национальных музыкальных традиций предков современных узбеков, но о самой музыке нам известно мало, поскольку она передавалась из поколения в поколение в устной форме. Оно развивалось в непосредственном соприкосновении с культурами территориально близких им народов Средней Азии, например таджикской, которая имеет родственные черты с музыкально-поэтическим искусством узбеков.

Самым известным памятником узбекско-таджикской музыкальной культуры является вокально-инструментальный цикл «Шашмаком», который уходит своими корнями в глубокую древность. Цикл объединяет шесть макомов: «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох», «Ирак», каждый из которых состоит из двух разделов: инструментального – мушкилот, вокального с инструментальным сопровождением – наср и заключения, основанным на танцевальном ритме – уфар. Поэтическое содержание «Шашмакома» в основном состоит из лирических, эмоционально приподнятого характера тем. Кстати, первая нотная запись «Шашмакома» была сделана только в 1923 году.

Вокальный фольклор Узбекистана отличается богатством жанров и видов. Широкое распространение получили связанные с различными видами ремесел и сельским хозяйством трудовые песни, такие как – «Чахр» («Прялка») или «Хашар» («Помощь»). Также популярными являются обрядовые песни, среди которых самая известная «Ер-ер», получившая свое название по повторяющемуся в ее припеве восклицанию «Милая, милая!», исполняется одним или несколькими участниками брачной церемонии во время прибытия невесты в дом жениха.

Национальный узбекский мелос имеет диатоническую природу. В ее основе лежит система натуральных ладов: мажорного наклонения – ионийского и миксолидийского, и минорного – дорийского и фригийского, а мелодиям свойственна синкопированность и разнообразие метрической структуры.

Музыка, пение и танец с элементами сценической игры были широко распространены в условиях домашнего быта узбекского народа. Существовал обычай, согласно которому молодые люди, жившие в одной махалле (городской квартал), еженедельно собирались друг у друга на гап (пирушка). У простого народа подобные вечеринки проходили открыто, прийти туда мог всякий желающий. Музыкантов на такие вечера приглашали особой бумагой, скрепленной печатью князя ночи (машраба, начальника ночного дозора эмирской полиции). В ней было написано, что музыкантам разрешено выступать на вечере.

Весьма популярны в народе были кизикчи, которые разыгрывали небольшие сценки юмористического, а иногда даже пародийного гротескного характера. Среди образов, которые воплощали в своих пародиях кизикчи, в очень неприглядном свете выступают продажные казии (судьи), преподаватели медресе, торгующие худжрами (кельями в духовных школах), невежественные табибы (лекари) и другие должностные лица, нарушающие закон.

В подобных представлениях декорации, как правило отсутствовали, а сценическую площадку заменял ковер, разостланный прямо на земле. Реквизит был условным, человека выводили на сцену и давали наставление, как изображать стол или дерево, в самый разгар представления, изображавшему мебель могло не понравиться то, как с ним обращались по ходу действия, и он начинал возмущаться, что ему сделали больно, и он не будет играть, тогда актер взаимодействовавший с мебелью, начитал удивляться, что у нее есть рот, и она подает голос. Театральные костюмы кизикчи не использовали, для перевоплощения им было достаточно собственного халата, который они при необходимости выворачивали наизнанку, все зависело от того, как этот халат надеть и подпоясать, при этом специальные костюмы были нужны только для изображения женских персонажей.

Так, начиная с ритуальной обрядности и уличных представлений, которые во времена завоевания Средней Азии арабами начинают превращаться в профессиональные, рождается старинный узбекский театр – масхара, достигший своего расцвета только к XVIII–XIX столетиям.

В творческой практике старинного узбекского театра были заложены формы, которые позднее стали составлять основу узбекского музыкального театра, такие как синтетическая природа музыкально-сценических жанров в виде стремления к органичному сочетанию всех элементов сценического представления; функция музыки как одного из значительных элементов действия; существовала тенденция к развитию роли музыки от изобразительной к выразительной; также создавались предпосылки к возникновению основных профессиональных музыкальных форм и жанров в виде использования различных выразительных возможностей музыкального сопровождения представления.

Историческое значение для судеб Средней Азии имели ее связи с Россией, причем первые упоминания об этом были обнаружены в русских и арабских письменных источниках датируемых VII веком, а монеты, найденные при раскопках Мавераннахра свидетельствуют о том, что уже в VIII веке существовали торговые пути, которые соединяли русские земли с Амударьей.

Отношения Руси и Средней Азии были значительно осложнены монгольским нашествием, но уже к XIV веку происходит значительное оживление в этом вопросе, а после падения Казанского и Астраханского ханств при Иване Грозном, имеет место восстановление торговых связей.

Во времена Петра I, по его приказу, состоялись первые русские научные экспедиции, которые доставили ценные сведения о расположенных по восточному побережью Каспийского моря странах. Были составлены первые карты, в которых верно указывалось, что Сырдарья и Амударья впадают в Аральское море, а не в Каспийское, как предполагали многие зарубежные картографы. К концу XVIII – началу XIX веков интерес России к Средней Азии значительно усиливается, как писали западные источники – Россия играет на Востоке «цивилизующую» роль. Присоединение Туркестана к России положило конец междоусобным феодальным войнам, и была предотвращена опасность захвата Туркестана англичанами, не напрямую, а через контролируемые ими страны восточного региона. Также это открывало народам Средней Азии путь к приобщению к русской культуре, а через нее – к культурным ценностям западноевропейского искусства.

Большую роль в распространении европейской музыки в Ташкенте и в других среднеазиатских городах выполняли армейские военно-духовые оркестры. Руководители таких оркестров, будучи профессиональными музыкантами, выступали в качестве солистов, а также композиторами и собирателями фольклора. В 1880 году образуется «Ташкентское музыкальное общество», в которое на должность дирижера был приглашен талантливый музыкант-композитор Ф.В. Лейсек, чех по происхождению. Силами общества в Ташкенте был организован показ отрывков из «Жизни за царя» М.И. Глинки, который имел огромный успех. Позже с именем Ф. Лейсека связано создание в Ташкенте хорового кружка «Лира».

Приобщение широких слоев коренного населения Ташкента и других городов Туркестана к европейской музыке происходило чаще всего не посредством концертных залов, в которых исполнялись произведения камерной и симфонической классики, а на концертах в садах и парках, где в исполнении духового оркестра можно было услышать марши, увертюры, попурри из мотивов опер и оперетт, а также оркестровые аранжировки народных узбекских мелодий. Но, конечно, значительно затрудняли процесс приобщения узбекского народа к богатству европейской культуры существующие между ними принципиальные различия – духовные, эстетические и мировоззренческие.

В 1918 году в Туркестане открывается сеть школ, курсы по ликвидации безграмотности местного населения, Первый Народный университет и созданная при нем Туркестанская народная консер-

ватория. Все это послужило развитию художественной инициативы в широких народных массах и способствовало появлению ряда любительских музыкально-драматических кружков, многие из которых позднее превращаются в театральные коллективы. Конечно, существовавшие в то время на территории республики театральные коллективы не были еще профессиональными театрами, но, тем не менее, их деятельность способствовала развитию благоприятных условий для появления последних. Особенно следует отметить деятельность «Мусульманской молодежной музыкально-драматической труппы», основанной в 1918 году в Фергане основоположником Узбекского советского театра – Хамзой Хакимзаде Ниязи.

Характерной особенностью развития театрального искусства в первые годы после вхождения республики в состав Советского Союза было развитие его в музыкально-драматическом направлении. Музыка широко использовалась в любительских постановках того времени, причем в основном это были популярные мелодии узбекского фольклора. Это объясняется большой любовью узбекского народа к данному виду искусства. Музыка в театральных постановках этого периода не только иллюстрировала действие, она эмоционально дополняла, помогала раскрывать образы действующих лиц, помогая таким образом точнее раскрывать содержание. Однако на первых порах музыка и драматическое содержание не всегда органично сочетались друг с другом, иногда музыка мало соответствовала тексту, вступая в противоречие с развитием драматического действия.

Музыкальное наследие народа Узбекистана имеет многовековую историю и запечатлено как в народном искусстве, так и профессиональной музыке устной традиции, которые формировались в творчестве многих поколений прекрасных певцов и музыкантов, и тесно связаны с искусством родственных народов, которые издревле населяли данный регион. Развиваясь на протяжении многих веков, узбекская традиционная музыка сложилась, как развитая монодийная культура, которая обладает широким многообразием различных жанров и форм.

Присоединение к России, безусловно, сыграло огромную историко-прогрессивную роль для узбекского народа. Развитие оперного искусства в Узбекистане – это путь непрерывного подъема. Конечно, случались на этом пути сложности, но в целом всегда сохранялась направленность в достижении главной цели – созданию художественно совершенной, подлинно национальной оперы.

Две характерные тенденции определяют процесс становления узбекской оперы. В отношении тематики – это тяготение к современности, к событиям недалекого прошлого. А в музыкальном отношении – это обращение композиторов к фольклору и профессиональной музыке устной традиции.

Не менее трудоемкий путь в своем развитии прошла узбекская школа пения. Горловая манера звукоизвлечения (это такая манера пения, в результате которой носовые и горловые резонаторы певца работают одновременно, и происходит двоезвучие – один из этих голосов солирует, а второй тянет нижнюю ноту в качестве органного пункта), характерная для тюркских этносов абсолютно не подходила для исполнения такого жанра как опера [1].

Исходя из вышеизложенного, можно смело говорить о том, что каждый народ, безусловно, привносит в оперное искусство свои изумительные национальные краски. В этом и заключается смысл классического академического пения, когда в опоре на теоретическое и практическое наследие итальянской вокальной школы, формируются исполнительские традиции национальных школ пения. Развиваясь в активном взаимовлиянии, каждая из них постепенно приобретает индивидуальные характерные черты, что формирует уникальный облик мировой музыкальной культуры.

Список литературы

1. Пеккер, Я. Узбекская опера от возникновения до конца шестидесятых годов XX века. – 2-е изд. – М., 1984. – 281 с.
2. Соломонова, Т.Е. Музыкальная культура Узбекской ССР / Сборник статей. – М.: Музыка, 1981. – 350 с.
3. Хамидова, М.Ф. У истоков узбекского музыкального театра (студии, учителя, первые опыты: 1920–1930-е гг.). http://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-uzbekskogo-muzykalnogo-teatra-studii-uchitelya-pervye-opyty-1920-1930-e-gg.

Кухтина Наталия Игоревна

Любимая певица И.В. Сталина: Вера Давыдова

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена творческой деятельности известной оперной певицы первой половины XX в. Вере Александровне Давыдовой (1906–1993), имевшей репутацию «любимой певицы Сталина». Вера Давыдова не только была одной из ярких представительниц довоенного поколения артистов, но также она была признана эталонной исполнительницей партии Кармен в одноименной опере Ж. Бизе. Талантом исполнительницы восхищались не только в странах СССР, но и за рубежом. Обращение к ее творчеству показало, что она исполняла как классический репертуар, так и произведения композиторов-современников, причем некоторые из них прозвучали впервые именно в исполнении Веры Александровны. В этом смысле последняя проявила себя, как новатор, заложив определенную традицию исполнения подобных партий. Кроме того, важным этапом ее творческой биографии является выступление на камерной сцене, где критиками особо был отмечен цикл из семи концертов «История развития русского романса», прозвучавший в 1944 г. Таким образом, уникальный голос и природный артистизм сделали певицу одной из значительных фигур в области академического искусства XX в., а ее творчество оставило значительный след в развитии русского исполнительского мастерства, найдя свое продолжение в новых поколениях отечественных вокалистов.*

Ключевые слова: *Сталин, Вера Давыдова, оперная певица, Кармен, Большой театр, оперная сцена.*

Kuhtina Natalia Igorevna

I.V. STALIN'S FAVORITE SINGER: VERA DAVYDOVA

Moscow, Russia

Abstract. *The article is dedicated to the creative activity of the famous opera singer of the first half of the 20th century, Vera Alexandrovna Davydova (1906–1993), who had the reputation of being «Stalin's favorite singer». Vera Davydova was not only one of the prominent representatives of the pre-war generation of artists, but she was also recognized as the quintessential performer of the role of Carmen in the eponymous opera by G. Bizet. Her talent was admired not only in the USSR but also abroad. An examination of her work revealed that she performed both classical repertoire and works by contemporary composers, with some of them being premiered by Vera Alexandrovna herself. In this sense, she demonstrated herself as an innovator, establishing a certain tradition in the performance of such roles. Additionally, an important stage in her creative biography was her performances on the chamber stage, where*

a cycle of seven concerts titled «The History of the Development of the Russian Romance», performed in 1944, was particularly noted. Thus, the singer's unique voice and natural artistry made her one of the significant figures in the field of academic art of the 20th century, and her work left a significant mark on the development of Russian performing skills, finding its continuation in new generations of Russian vocalists.

Keywords: *Stalin, Vera Davydova, opera singer, Carmen, Bolshoi Theatre, opera stage.*

Как известно, И.В. Сталин активно способствовал развитию Советского Союза во всех сферах, начиная от экономики и заканчивая наукой. Кроме того, он был большим ценителем классического искусства, и довольно часто посещал Большой театр, т.к. очень он любил оперу. Именно поэтому в его любимых постановках всегда был задействован т.н. «Золотой фонд» театра. В этой связи, Г.П. Вишневская вспоминала: «Все мечтали выступить перед Сталиным, понравиться ему, и Сталин не жалел ничего для артистов Большого театра. Сам установил им высокие оклады, щедро награждал их орденами и сам выдавал им Сталинские премии… Любимицами Сталина были сопрано Наталия Шпиллер и меццо-сопрано Вера Давыдова – обе красивые, статные; они часто пели на банкетах» [4, с. 40–41].

В свою очередь, сама Н.Д. Шпиллер говорила о конкурентке: «Давыдова – яркий, запоминающийся след в жизни нашего театра. Ее любили все, ей всегда сопутствовал успех. Замечательный голос – звонкий, сочный, огромный. Казалось, пела сама природа. Артистизм, яркая внешность – словом, в ней было с избытком того, что мы называем сценическим обаянием» [8, с. 557].

Напомним, что музыкальная одаренность В.А. Давыдовой проявилась еще в раннем детстве. Приглашенный преподаватель отметил, что у девочки имеется абсолютный слух, и настоятельно рекомендовал отдать юную Веру обучаться музыке. В школьные годы она начала солировать в хоре и даже получала жалование. В 1922 году Вера Александровна присоединилась к только зарождавшейся оперной студии известного певца И.П. Ахматова, у которого брала частные уроки. Сама она говорила, что именно «это было началом ее творческого пути» [8, с. 136]. Там же певица исполнила партии Няни из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, Флоры в «Травиате» и Маддалены в «Риголетто» Дж. Верди, Княгини в «Русалке» А.С. Даргомыжского и Зибеля в «Фаусте» Ш. Гуно. Последняя роль была особо отмечена зрителями, а критики, в свою очередь, писали: «И вот на сцене появляется пылко влюб-

ленный Зибель. Эту партию исполняет В. Давыдова… Даже не верится, что обладательнице этого бархатного меццо-сопрано всего 16 лет» [8, с. 566].

В 1924 году В.А. Давыдова поступила на подготовительные курсы в Ленинградскую консерваторию в класс певицы Е.В. Де-Вос-Соболевой (1975–1945), причем талант начинающей артистки высоко оценил сам А.К. Глазунов, бывший в то время ректором консерватории: «Известная мне Вера Александровна Давыдова… обладает выдающимися по красоте и яркости тембра и чрезвычайно редкостным по типу (драматич. меццо-сопрано) голосом» [Там же, с. 567].

Рис.1. Вера Александровна Давыдова [3].

Успешно сдав экзамены, девушка была зачислена на первый курс, однако ее сразу же перевели на третий. Неудивительно, что Вера Александровна сразу же начала петь в оперной студии под руководством И.В. Ершова (1867–1943), где тут же получила партию Любаши в опере «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. Однако поворотной для ее творческого пути стала роль Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, т.к. посмотреть постановку пришли бывшие члены художественного совета Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова (ныне – Мариинский театр). Певица настолько впечатлила присутствующих, что ее немедленно пригласили в оперную труппу.

С этого момента карьера В.А. Давыдовой развивалась стремительно, поэтому она начала совмещать учебу на 4 курсе консерватории и работу в указанном театре, где дебютировала в партии пажа Урбана в опере «Гугеноты» Дж. Мейербер, моментально став любимицей зрителей. В этой связи, один из критиков писал: «Надо поздравить театр с несомненным приобретением. Молодая артистка убеждает с первой же ноты в своей большой музыкальности и покоряет силою своего вокального мастерства. Можно с уверенностью сказать, что через короткий промежуток времени Давыдова будет первой величиной оперного театра» [9, с. 10]. Вера Александровна проработала в Ленинграде три года, а в 1932 г. стала солисткой Большого театра, где блистала ведущих меццо-сопрановых партиях на протяжении 20 лет.

Рис 2. Кармен – В. Давыдова, Хозе – Г. Большаков, 1953 г. [8, с. 577].

Подчеркнем, что артистка имела обширный оперный репертуар, однако именно партии Кармен и Любаши принесли ей небывалый успех. Неслучайно, именно она стала беспрекословно считаться эталонной исполнительницей героини оперы Ж. Бизе, что подтверждают многочисленные документы эпохи. К примеру, в одной из рецензий тех лет читаем: «Образ Кармен в трактовке Давыдовой глубоко своеобразен – покоряет логической и психологической ценностью. Эта роль согрета дыханием яркого таланта, захватывающей силой мастерства настоящего художника» [8, с. 579].

Вера Александровна покорила своим исполнением не только зрителей СССР, она была одной из советских певиц, активно выступавших за рубежом, и гастролировала в скандинавских странах, Венгрии, Иране, Китае, Польше и т.д.

В этой связи, один из венгерских критиков отмечал: «Будапештская опера видела и слышала многих именитых гастролеров, среди которых немало было прекрасных исполнительниц роли Кармен. Но такой, как В. Давыдова, смело можно сказать, у нас еще не было. Давыдова – Кармен – это неукротимая стихия! А голос?.. Что за прелесть этот голос!.. Его без конца можно слушать и наслаждаться. Вряд ли сейчас в Европе есть другая такая Кармен!» [Там же].

Помимо известного классического оперного репертуара, певице было доверено стать первой исполнительницей партий Аксиньи в «Тихом Доне» И.И. Держинского, Груни в «Броненосце Потемкине» О.С. Чишко, Ниловны в «Матери» В.В. Желобинского и Стеши в «Декабристах» Ю.А. Шапорина. В этом плане она проявила себя своего рода новатором, заложив определенную традицию исполнения ролей современных героинь.

Несмотря на то, что большую часть профессиональной жизни артистки занимала оперная сцена, Вера Александровна успешно выступала как камерная певица, а в ее репертуар входили романсы М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, В.Я. Шебалина, Ю.А. Шапорина, В.А. Власова, А.В. Мосолова, Г.Г. Крейтнера, И.Ф. Бэлзы др. Особенно критиками был отмечен был цикл из семи концертов под названием «История развития русского романса», который считался уникальным явлением советской концертной жизни, прозвучавший в 1944 г. Действительно, по мнению современников, было чрезвычайно своевременно и патриотично в суровую военную пору дать возможность слушателям познакомиться с богатым наследием русского романса. Всего В.А. Давыдовой было спето около двухсот произведений, более чем сорока авторов. Неслучайно, за исполнение этой программы ей была присуждена первая из трех Сталинских премий.

Тем не менее, в зените славы Вера Александровна покинула оперную сцену и погрузилась в преподавание вокала. Сама певица вспоминала: «Я последовала завету моего педагога, профессора Елены Викторовны Де-Вос-Соболевой. Она внушала мне, что «нужно уйти со сцены, когда еще есть силы для того, чтобы передать свой опыт и знания другим» [Там же, с. 137].

В Тбилисской консерватории[1] В.А. Давыдова воспитала целую плеяду знаменитых оперных певиц, причем первыми ее выпускницами стали Тамара Гургенидзе и Маквала Касрашвили.

Интересно, что для молодого поколения исполнителей, она сама была примером для подражания и своеобразным эталоном. К примеру, Ирина Архипова вспоминала: «Выступала В.А. Давыдова – тогдашний мой кумир. Вера Александровна была не только прекрасной певицей, но и очень красивой женщиной: на сцене она выглядела потрясающе» [1, с. 13].

Таким образом, уникальный голос и природный артистизм сделали Веру Александровну одной из значительных фигур в области академического искусства XX в., а ее творчество оставило значительный след в развитии русского исполнительского мастерства, найдя свое продолжение в новой генерации отечественных вокалистов.

[1] В.А. Давыдова была замужем за грузином, и по мужу ее фамилия – Мчелидзе, поэтому преподавала она в Грузии, по месту жительства семьи.

Список литературы

1. Архипова, И. Музыка жизни. – М.: Вагриус, 1997. – 384 с.
2. Баранов, А. Заметки слушателя // Советская музыка. – 1952. – №3. С. 83–84.
3. Вера Давыдова / Персоны // 100-летие Филармонии. Архив Санкт-Петербургской филармонии им Д.Д. Шостаковича. URL: https://100philharmonia.spb.ru/persons/5251/ (дата обращения 05.03.2025).
4. Вишневская, Г. Галина. История жизни. – М.: Горизонт, 1991. – 560 с.
5. Давыдова, В. Несколько мыслей по поводу вокального образования // Советская музыка. – 1951. – №7. –С. 70 –72.
6. Давыдова Вера Александровна // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А.М. Прохорова – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 19774 с.
7. Какулия, А. Наш вестник // Советская музыка. – 1978. – № 3. С. 136–137.
8. Маршкова, Т., Рыбакова, Л. Большой театр. Золотые голоса. – М.: Родина, 2021. – 1755 с.
9. Новые силы госоперы // Рабочий и театр. – 1929. – №17. – С. 10.

Гогина Дарья Викторовна

Псалом 136 «На реках Вавилонских» и его отражение в мировой музыкальной культуре

Москва, Россия

Аннотация. *Сюжеты и тексты Священного писания уже много веков служат источником вдохновения для многих музыкантов.*
В этом контексте, одним из самых популярных образцов библейской поэзии является Псалом 136 «На реках Вавилонских», который занимает особое место в религиозной и культурной традиции христианского мира. Данный текст связан с ветхозаветным сюжетом «Вавилонское пленение» и отражает глубокие переживания изгнанников: тоска по Родине, боль утраты, верность своей вере, надежда на возвращение домой, и шире — печаль о потерянном рае. Уникальность псалма заключается в том, что он стал не просто своеобразным историческим документом, но и послужил мощным катализатором творчества многих композиторов, начиная с эпохи Средневековья и заканчивая современностью. При этом данный текст использовался в качестве поэтической основы в совершенно разножанровых произведениях, как духовного, так и светского характера: от оперы до эстрады, что наглядно подтверждает его важное значение для мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: *Библия, псалом 136, Рисорджименто, итальянская опера, Верди, Набукко.*

Gogina Daria Viktorovna

PSALM 136 «ON THE RIVERS OF BABYLON» AND ITS REFLECTION IN WORLD MUSICAL CULTURE

Moscow, Russia

Abstact. T*he plots and texts of the Holy Scriptures have been a source of inspiration for many musicians for many centuries. In this context, one of the most popular examples of biblical poetry is Psalm 136 «On the Rivers of Babylon», which occupies a special place in the religious and cultural tradition of the Christian world. This text is related to the Old Testament plot «The Captivity of Judea» (or «Babylonian Captivity») and reflects the deep feelings of the exiles: homesickness, pain of loss, faithfulness to their faith, hope of returning home, and more broadly, sorrow for paradise lost. The uniqueness of the psalm lies in the fact that it has become not only a kind of historical document, but has also served as a powerful catalyst for the work of many composers, from the Middle Ages to the present.*
At the same time, this text was used as a poetic basis in completely different genres of works, both spiritual and secular: from opera to pop, which clearly confirms its importance for world musical culture.

Keywords: *Bible, Psalm 136, Risorgimento, Italian opera, Verdi, Nabucco.*

Сюжеты и тексты Священного писания уже много веков служат источником вдохновения для многих музыкантов. В этом контексте, одним из самых популярных образцов библейской поэзии является Псалом 136 «На реках Вавилонских», который занимает особое место в религиозной и культурной традиции христианского мира. Данный текст связан с Ветхозаветный сюжетом «Вавилонское пленение» из книг пророков Иеремии и Даниила, где повествуется о том, как еврейский народ, потеряв свою политическую самостоятельность, был уведен в вавилонский плен и оставался в нем почти 70 лет[1]. Но, несмотря на это, благодаря своему национальному и религиозному самосознанию, евреи сумели сохранить этническую идентичность.

Псалом имеет четкую и последовательную композицию: 1) картина страданий «на земле чужой», скорбь о разрушенных Иерусалиме и Храме; 2) издевательство врагов и протест пленников; 3) клятва верности Богу и Родине; 4) проклятие убийцам, вера в то, что Господь воздаст им мера за меру.

Существуют различные мнения насчет авторства 136 псалма. Так, в церковнославянских текстах Библии он озаглавлен «Давиду Иеремием», в еврейской Библии – псалом не имеет надписания имени автора, а в латинской и греческой Библиях – стоит имя Давида [2]. Однако, судя по тексту, можно предположить, что автор, непосредственно, находился среди тех пленных, которые после указа персидского царя Кира в 538 г. до н.э. вернулись в разрушенный Иерусалим. В то же время, некоторые еврейские экзегеты (богословы) приходят к выводу, что псалом написали прямые потомки пророка Моисея, так как они служили в Скинии Завета и Иерусалимском храме. «Попробуйте представить чувства евреев, вернувшихся в родную землю и лицезревших запустение и разруху как результат совершенных преступлений и порочной жизни. Как же, наверное, страшно, когда приходит понимание, что весь тот ужас, который тебя окружает – дело твоих собственных рук. В таком случае только и остается, что просить прощения да набираться решимости сделать все, чтоб не повторить совершенных прегрешений» [3] – комментирует 136 псалом протоиерей Владимир Долгих.

В православии песнопение «На реках Вавилонских» – это одна из пронзительнейших покаянных молитв, готовящих верующих к Великому Посту. От недели о блудном сыне[2] до недели о Страшном суде

[1] С 605 по 536 гг. до н. э.

[2] Вторая подготовительная неделя перед Великим постом.

можно услышать это песнопение в субботу вечером на центральной части Всенощного бдения после 134[1] и 135[2] хвалебных псалмов[3] .

Уникальность указанного псалма заключается в том, что он стал не просто своеобразным историческим документом, но и послужил источником вдохновения для многих композиторов, начиная с эпохи Средневековья и заканчивая современностью. В этих строках нашли свое отражение самые глубокие переживания изгнанников: тоска по Родине, боль утраты, верность своей вере, надежда на возвращение домой, и шире – печаль о потерянном рае. Однако данный текст использовался в качестве поэтической основы в совершенно разножанровых произведениях, причем как духовного, так и светского характера: от оперы до эстрады.

Начиная со времен Реформации[4], Псалтырь становится объектом многочисленных переложений на различные европейские языки, что формирует отдельную ветвь поэтического творчества в литературе Западной Европы. При этом, подобные переложения не являлись буквальным воспроизведением молитвы. Напротив, авторы, вдохновляясь мыслями, образами и стилем библейских псалмов, давали волю своему воображению и создавали свободную вариацию на конкретную тему, придавая своему произведению уникальный характер, соответствующий как национальным поэтическим традициям, так и собственному творческому почерку.

Начало этой тенденции было положено самим Мартином Лютером (1483–1546), который был не только выдающимся реформатором, но и талантливым поэтом. Не случайно лютеране до сих пор исполняют именно его гимны и хоралы, которые впоследствии были положены на музыку многими великими композиторами.

Тем не менее, самое первое стихотворное и музыкальное переложение «У рек Вавилона» было выполнено не им, а органистом церкви Святого Фомы в Страсбурге — Вольфгангом Дахштейном (1487–1553) в 1525 г. Данная версия, получившая название «An Wasserflüssen Babylon»[5], появилась впоследствии (1545) в сборниках Лютера «Deutschen Kirchenamt»[6] и «Babstschem Gesangbuch»[7], благо-

[1] «Хвалите имя Господне».
[2] «Исповедуйтеся Господеви, яко Благ».
[3] Полиелей.
[4] Реформация – движение в Европе XVI – начала XVII веков, начавшееся с критики католической церкви Мартином Лютером.
[5] «У рек Вавилона»
[6] «Немецкое церковное управление».
[7] «Сборник лютеранских песен».

даря чему это сочинение смогло быстро распространиться среди лютеранских общин центральной Германии.

В целом, знаменитый псалом оставил огромный след в европейской музыкальной культуре, т.к. именно к нему в XVI–XVIII вв. обращались многие профессиональные композиторы. Среди них, к примеру, был крупнейший полифонист позднего Ренессанса — Дж. П. Палестрина (1525–1594), который работал в разных жанрах[1] и, в том числе, являлся автором песнопения «Super Flumina Babylonis»[2]. Также немецкий автор эпохи барокко — Маттиас Грейтер (1495–1555) в своем хоральном мотете использовал ту же стихотворную версию, которая стала основой для многих других духовных музыкальных произведений.

Еще один выдающийся композитор, основоположник немецкой оперной школы и ораториальной традиции — Генрих Шютц (1585–1672) — неоднократно использовал указанный текст в таких своих сочинениях, как «Псалмы Давидовы»[3] (1619), «Священные симфонии» (1629) и т.д. Кроме того, с Псалтырью активно работал сам Иоганн Себастьян Бах (1685–1750). Так, в одном из его самых известных сборников «18 хоральных прелюдий»[4], обнаруживается органная прелюдия BWV 653 «An Wasserflüssen Babylon»[5].

Свое воплощение Псалом 136 нашел и в романтической музыке, когда были написаны различные музыкальные творения на эту тему: вокальный цикл Антонина Дворжака «Библейские песни» (op. 99 № 7), «Псалом 136» для сопрано, хора и оркестра Г. Гетца (1864), фортепианная парафраза «У рек Вавилонских» (op.52) Ш.В. Алькана, мотет Г. Форе «Super flumina»[6] для смешанного хора с оркестром (без опуса, 1863) и др.

Однако наибольшую популярность у широкой публики в этом контексте приобрел «Хор пленных иудеев» «Va, pensiero sull'ali dorate» [7]из третьего акта оперы «Набукко» Дж. Верди. В данном случае поэтический текст Псалма 136 представляет собой парафраз либреттиста оперы — Темистокле Солера (1815–1878).

Это сочинение стало настоящим символом итальянского патриотизма и национального возрождения в рамках движения Рисорджи-

[1] Месс, мотетов, духовных мадригалов, литаний.
[2] «Над реками вавилонскими».
[3] SWV 37.
[4] BWV 653—668.
[5] «У вод Вавилона».
[6] «Супер река».
[7] «Лети, мысль, на золотых крыльях».

менто. Не случайно, оно звучало на многих публичных мероприятиях и митингах городов Италии. Интересно, что хор исполнялся публикой даже на похоронах двух великих маэстро — самого Дж. Верди и выдающегося дирижера А. Тосканини. Более того, оно стало вторым (неофициальным) гимном суверенного итальянского государства. Так, «Va, pensiero sull'ali dorate» звучал на открытии театра «Ла Скала» после Второй мировой войны, в качестве официального гимна.

Между тем, уже в 1990-е гг. в стране рассматривалась идея замены излишне политизированного сочинения «Fratelli d'Italia»[1] на тот же «Va', pensiero». И лишь в 2005 г. первое приобрело законный статус государственного гимна. Однако до настоящего времени данный хор Дж. Верди продолжает считаться неофициальным гимном итальянского региона Падания[2] и исполняется на всех торжественных мероприятиях итальянской партии «Лига Севера»[3] .

В XX в. различные композиторы также продолжили воплощать Псалом 136 в своих произведениях. Например, Арво Пярт в 1976 г. в своем духовном творении «An den Wassern zu Babel» [4] для солистов, хора и органа использовал данный сюжет, несмотря на то, что сам библейский текст не произносится, а голоса исполняли только гласные звуки молитвы «Kyrie eleison»[5], создавая своеобразный образ молитвенной песни в изгнании.

Помимо этого, это же песнопение оказало влияние и на массовую музыкальную культуру. Так, в 1970 году члены ямайской реггигруппы «The Melodians» [6] — Б. Доу и Т. Мак-Нафтон написали собственный парафраз указанного псалма, т.к. последний идеально подходил для выражения чувства тоски по Родине, что было актуально для многих мигрировавших по миру народов того времени, включая ямайцев.

В 1978 г. их сочинение «перепела» немецкая диско-группа «Boney M», и именно эта версия стала международным хитом, войдя в десятку самых известных бестселлеров XX в. Интересно, что когда Папа

[1] «Братья Италии»

[2] Падания (итал. Padania) — общее название северных областей Италии (Пьемонта, Ломбардии и других), расположенных на Паданской равнине.

[3] «Лига Севера» (полное название — «Лига Севера за независимость Падании») — итальянская правая политическая партия, основанная в 1989 году. Изначально выступала за предоставление северным итальянским провинциям независимости и образование самостоятельного государства Падания со столицей в Милане.

[4] «У рек Вавилона».

[5] «Господи, помилуй».

[6] «Мелодианцы».

Иоанн Павел II впервые посетил Ирландию в 1979 г., более миллиона паломников приветствовали его песней «Rivers of Babylon»[1]. Кстати, это событие вошло в книгу рекордов Гиннеса как самое массовое исполнение поп-хита.

Таким образом, псалом «На реках Вавилонских» наглядно подтверждает уникальное значение Библейского текста для мирового музыкального пространства. От православной церковной музыки до современной массовой культуры, его мотивы можно услышать в самых разных жанрах, а древняя молитва продолжает вдохновлять музыкантов по всему миру, повествуя о страданиях еврейского народа в вавилонском плену, что находит горячий отклик в сердцах широкой аудитории, напоминая о важности сохранения духовных ценностей и собственной национальной идентичности.

Список литературы

1. Долгих, В. «На реках Вавилонских»: псалом трагичности и надежды // Образование и Православие: [сайт]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.orthedu.ru/news/prazdniki/21765-na-rekah-vavilonskih-psalom-tragichnosti-i-nadezhdy.html (дата обращения: 09.03.2025).
2. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: В 7 т. Т. 1–5. / Под ред. проф. А.П. Лопухина. – Изд. 4-е. – М. : Даръ, 2009. – 912 с.

[1] «У рек Вавилона».

Казакова Софья Алексеевна

Оперная муза Франсиса Пуленка: Дениз Дюваль

Москва, Россия

Аннотация. *В данной статье рассматривается влияние Дениз Дюваль на оперное наследие Франсиса Пуленка. Певица была не просто исполнительницей произведений композитора – она была его музой, вдохновением, голосом. Их творческий союз стал уникальным явлением в истории музыки. Благодаря Д. Дюваль оперная музыка Ф. Пуленка обрела особую выразительность, наполненную человеческими эмоциями, искренностью и утонченностью. Их совместное наследие продолжает жить, вдохновляя новых исполнителей и исследователей, а ее голос остается живым воплощением гения Ф. Пуленка. Его творческий союз с Д. Дюваль является примером редкой гармонии между композитором и исполнителем, когда вдохновение обретает форму, а музыка – голос. Их сотрудничество изменило не только наследие Ф. Пуленка, но и сам подход к созданию и интерпретации оперного искусства.*

Ключевые слова: *Франсис Пуленк, Дениз Дюваль, «Груди Терезия», «Диалоги кармелиток», «Человеческий голос», опера.*

Kazakova Sophia Alekseevna

THE OPERA MUSE OF FRANCIS POULENC: DENISE DUVAL

Moscow, Russia

Abstract. *This article examines the influence of Denise Duvall on F.'s opera legacy. Francis Poulenc. The singer was not just a performer of the composer's works – she was his muse, his inspiration, his voice. Their creative union has become a unique phenomenon in the history of music. Thanks to D. Duvall, F. Poulenc's opera music acquired a special expressiveness filled with human emotions, sincerity and sophistication. Their shared legacy lives on, inspiring new artists and researchers, and her voice remains a living embodiment of F.Poulenc's genius. His creative union with D. Duval is an example of the rare harmony between composer and performer, when inspiration takes shape and music becomes a voice. Their collaboration changed not only F. Poulenc's legacy, but also the very approach to creating and interpreting opera.*

Keywords: *Francis Poulenc, Denise Duval, «The Breasts of Tiresias», «Dialogues of the carmelites», «The Human Voice», opera.*

Франсис Пуленк – один из наиболее значимых французских композиторов XX века, чье творчество занимает особое место в истории музыки. Его произведения, наполненные изысканностью, глубиной и утонченным юмором, представляют собой синтез традиций фран-

цузской оперы и новаторских музыкальных идей. Однако немалую роль в становлении и развитии его оперного стиля сыграла одна женщина – Дениз Дюваль. Она не просто исполняла его произведения, но и вдохновляла его на создание новых шедевров, становясь подлинной музой композитора. Их сотрудничество было не просто рабочими отношениями – это был вдохновляющий творческий союз, в котором голос, артистизм и личность Дюваль воплотили художественные идеи Пуленка. Этот союз продолжался более 15 лет и оставил неизгладимый след в музыкальном искусстве.

Влияние исполнителей на композиторов – явление нередкое в музыкальной истории. Однако случай Ф. Пуленка и Д. Дюваль уникален: он писал оперы, ориентируясь именно на ее голос и актерский талант, а она, в свою очередь, воплощала его замыслы так, как не мог бы сделать никто другой. Это был не просто рабочий процесс – это было подлинное сотворчество. Их взаимоотношения выходили за рамки традиционной схемы «композитор – исполнитель», превращаясь в своеобразный симбиоз, в котором каждая новая опера рождалась в диалоге между автором и его вдохновительницей.

История творческого союза Ф. Пуленка и Д. Дюваль начинается с неожиданной встречи, которая изменила судьбу обоих. В послевоенный период Ф. Пуленк находился в поиске певицы, способной передать сочетание гротеска, иронии и драматической выразительности – главных характеристик его первой оперы «Груди Терезия» – произведении, основанном на сюрреалистической пьесе Г. Аполлинера. В 1947 году режиссер Макс де Рие, сотрудничавший с Ф. Пуленком, посоветовал ему обратить внимание на молодую певицу, которая ранее выступала в кабаре «Фоли-Бержер» и уже проявила себя в легком музыкальном жанре. Ф. Пуленк решил встретиться с Дюваль. Эта встреча стала переломным моментом в его жизни. В ней он увидел не только обладательницу прекрасного голоса, но и блестящую актрису с выдающимся комедийным талантом. Услышав ее пение, композитор был поражен: ее голос обладал особой легкостью, пластичностью и драматической выразительностью, которые идеально подходили для его музыкального стиля. Их встреча положила начало многолетнему сотрудничеству, в ходе которого Дюваль исполнила ведущие партии во всех его последующих операх.

Премьера оперы «Груди Терезия» в Опере-комик в Париже закрепила их творческий союз. Ф. Пуленк восхищался тем, как Д. Дюваль справлялась с трудными колоратурными пассажами и одновременно привносила комедийную игривость в свою партию. Ее выступле-

ние было не просто вокальным, а подлинно театральным – именно то, что искал композитор.

Ф. Пуленк называл исполнительницу «моей Дюваль» и восхищался не только ее голосом, но и ее личностью. В отличие от многих певиц, которые стремились к внешним эффектам, Дюваль глубоко проникала в смысл каждой партии, делая ее психологически достоверной. Это идеально соответствовало стилистике Ф. Пуленка, который стремился к естественности и искренности.

Их отношения выходили за рамки стандартных «композитор – певица». Они были глубоко эмоционально связаны, хотя и не в романтическом смысле. Дюваль понимала Пуленка без слов, а он интуитивно чувствовал ее возможности. В их работе царило полное доверие: Пуленк мог рассчитывать на то, что Дюваль точно передаст его идеи, а она, в свою очередь, знала, что композитор напишет музыку, которая идеально «ляжет» на ее голос. Влияние Дюваль на музыку Пуленка выходило за рамки технических аспектов исполнения. Ее личность, харизма и эмоциональная глубина вдохновляли композитора на создание новых произведений.

Певица стала главным действующим лицом в его позднем оперном творчестве. Партии Бланш («Диалоги кармелиток», 1957) и Девушки («Человеческий голос», 1959) были написаны специально для нее. Эти роли требовали не только вокального мастерства, но и огромной эмоциональной отдачи. Пуленк учитывал ее вокальные особенности: чистый, гибкий тембр, естественную манеру исполнения, способность к выразительному *parlando*.

Ее влияние на творчество Пуленка проявилось не только в технических аспектах исполнения. Дюваль обладала редким сочетанием интеллекта, эмоциональной восприимчивости и сценического магнетизма. Эти качества стали определяющими при создании такого вокально-драматического произведения, как моноопера «Человеческий голос». Пуленк говорил, что при сочинении он слышал в голове именно ее голос, который становился частью его композиторского языка.

Моноопера – особое произведение, отражающее глубочайшую личную драму. Она была написана в период, когда сам Пуленк переживал сложное эмоциональное состояние, и Дюваль сумела передать этот внутренний надлом с предельной искренностью. Многие исследователи считают, что без ее участия эта опера могла бы не состояться, или, по крайней мере, прозвучала бы совершенно иначе. Ее голос стал тем инструментом, через который композитор выразил самые тонкие оттенки эмоций – боль, одиночество, страх разлуки.

Композитор восхищался ее актерскими способностями, ее чувством стиля, ее природной элегантностью. Он неоднократно отмечал, что певица умеет «говорить музыку» – ее голос звучал так, будто она не поет, а разговаривает. Эта особенность особенно ценилась в его операх, где текст был не менее важен, чем музыка.

Исполнение Дюваль стало эталоном для последующих поколений певцов. Даже сегодня ее записи считаются образцовыми, а ее трактовки партий Бланш и Девушки – практически непревзойденны. Музыковеды отмечают, что без ее участия оперное наследие Пуленка могло бы сложиться иначе – ее голос и манера исполнения во многом определили его стиль в поздние годы.

Одним из ключевых аспектов их сотрудничества стало глубокое взаимопонимание. Автор ценил в Дениз не только вокальные данные, но и ее способность к тонкой драматической игре. Ее голос отличался исключительной гибкостью и выразительностью: он мог передавать оттенки радости, меланхолии, отчаяния и надежды, оставаясь при этом естественным и искренним [2].

Франсис называл свою музу идеальной исполнительницей, отмечая, что ее манера исполнения в точности передает его музыкальные идеи [1]. Эти слова подтверждают тот факт, что Пуленк воспринимал ее не просто как певицу, но как продолжение собственного музыкального мира. Дюваль же в свою очередь, ощущала себя не только исполнительницей, но и соавтором: ее интуитивное понимание стилистики Пуленка помогало передавать тончайшие нюансы его замыслов.

Дениз Дюваль была не просто исполнительницей произведений Франсиса Пуленка – она была его музой, его вдохновением, его голосом. Их творческий союз стал уникальным явлением в истории музыки. Благодаря Дюваль оперная музыка композитора обрела особую выразительность, наполненную человеческими эмоциями, искренностью и утонченностью. Их совместное наследие продолжает жить, вдохновляя новых исполнителей и исследователей, а ее голос остается живым воплощением гения Пуленка. Таким образом, творческий союз композитора и оперной певицы является примером редкой гармонии между композитором и исполнителем, когда вдохновение обретает форму, а музыка – голос. Их сотрудничество изменило не только оперное наследие Пуленка, но и сам подход к созданию и интерпретации оперного искусства.

После смерти Пуленка в 1963 году Дюваль вскоре завершила карьеру. Она считала, что ее главное предназначение было в испол-

нении музыки Пуленка, и без него ей больше нечего сказать на сцене. Это еще раз подчеркивает глубину их творческого союза: он не был просто рабочими отношениями, это было истинное взаимопонимание, сплав двух личностей, создававших искусство вместе.

Список литературы

1. Киндюхина, Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка. – М., 2011. – 27 с.
2. Bloch, F. Francis Poulenc et Denise Duval: Correspondance. – Paris: Éditions du Seuil, 1967. – 276 c.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Бакши Людмила Семеновна

Музыка и шум в современном драматическом театре

Москва, Россия

Аннотация. *Культурная установка искусства пост-Ренессанса утверждала главенство автора. В театре все средства выразительности работали на драматурга. Музыкальное оформление предполагало следование за текстом, усиление эмоций. Обстоятельства места действия иллюстрировались шумами: дождь, пение птиц, гром, буря... В девяностые годы XX века меняется ценностная установка: классические пьесы трактуются как миф. Все средства театральной выразительности интерпретируют авторский текст, дополняя друг друга. Старая модель разделения функций музыки и шумов уступает место их взаимодействию и включению в развитие драматургии. Этот процесс стал предметом рассмотрения в данной статье.*

Ключевые слова: *интонационный словарь, интонационное действие, функция музыки и шумов в драматическом спектакле.*

Bakshi Ludmila Semyonovna

MUSIC AND NOISE IN MODERN DRAMA THEATER

Moscow, Russia

Abstract. *The post-Renaissance cultural attitude asserted the primacy of the author. In the theater, all means of expression worked for the playwright. The musical arrangement implied following the text and enhancing emotions. The circumstances of the scene were illustrated by noises: rain, birdsong, thunder, storm... In the nineties of the twentieth century, the value system changes: classical plays are interpreted as myths. All means of theatrical expression interpret the author's text, complementing each other. The old model of separation of the functions of music and noise gave way to their interaction and inclusion in the development of dramaturgy. This process is the subject of this article.*

Key words: *intonation vocabulary, intonational action, the function of music and noise in a dramatic performance.*

Поводом к написанию статьи стало обсуждение темы диссертации моего аспиранта-звукорежиссера о роли музыкального дискурса в современном драматическом театре. Под музыкой спектакля он понимал всю звуковую партитуру и анализировал ее роль в построении целого. Диссертационный совет вынес вердикт: нельзя писать о музыке и шумах, смешивая разные понятия. Это отдельные темы исследований. Аспирант взял тайм-аут. А я поняла, что проблема требует обсуждения.

Культурная установка времени пост-Ренессанса в Европе утверждала главенство автора во всех видах искусства, включая театр. Все средства театральной выразительности работали на автора и усиливали его интенцию. В драме – драматурга. В опере – композитора.

Театральная музыка всегда *следовала за текстом, сценической ситуацией и усиливала эмоции*. Любовная сцена сопровождалась лирической музыкой. Готовящееся злодеяние – тревожной. Победа и героика – фанфарами, маршами, славильными жанрами. На основе соответствия слову и действию, сложились интонационные, тематические образования, означавшие конкретные эмоционально-содержательные сообщения. А за пределами театра, все сочинения оркестровые – будь то симфония, пьесы для инструментов, по сути, становились театром без слов, так как оперировали выработанными интонационными комплексами для воплощения лирики, трагедии, конфликтов, названные Борисом Асафьевым *интонационным словарем эпохи* [1, с. 358].

О функции музыки в спектакле написано немало, как-то: характеристика персонажа, психологические переживания, характеристи¬ка среды, эмоциональный подтекст, время действия, национальные особенности и т.д. и т.п. Однако в спектакле всегда оставалось пространство для внемузыкального. Оно возникало там, где требовалось *пояснение обстоятельств действия или «акустический коррелят»* изображаемых предметов, событий [6. с. 391]: идет дождь, поют птицы, гремит гром, бушует буря... Так за шумами закрепилась определенная *функция*. Широко использовались шумовые инструменты – ветряная машина, конструкции, имитирующие раскаты грома, листы металла, с помощью которых можно было передать звук сражений. Или деревянные бруски, дробные удары по которым ассоциировались с цоканьем лошадиных копыт. В некоторых театрах инструментарий хранится и используется до сих пор.

Принцип соответствия всех средств сценической выразительности слову и действию развивался на протяжении почти четырех столетий. Единый музыкальный язык объединял всю Европу. Но в XX веке ситуация стала меняться. Появилось множество музыкальных языков, имеющих более или менее широкое распространение. Шенберг предложил двенадцатитоновую систему. Появились джаз, рок, авангард, минимализм, сонористика, электронная музыка. К последней четверти XX века поиск новых авторских языков потерял свою актуальность. А в распоряжении театра XX века оказался огромный ресурс самых разных музыкальных стилей и композитор-

ских систем. Многие музыкальные произведения новейших стилей не умещались в прокрустово ложе традиционной нотной записи и требовали иной. Композиторы изобретали свои авторские системы. Нотация становилась свободной, а во многих случаях, как например, в алеаторике, сонористике или электронной, не могла вообще точно фиксироваться. Появлялись новые условные обозначения, которые указывали направление движения звукового материала, плотность, тембровые характеристики, время звучания и технические параметры. Что касается электронной, вследствие невозможности фиксации, ее долго не признавали музыкой, пока она не утвердила своей роли как самостоятельной музыкальной ветви со своими технологическими особенностями. То же самое произошло и с компьютерной, и с конкретной, и с шумовой. Однако функции музыкально-звуковой среды в театре сохранялись долгие годы.

Не буду описывать, как постепенно в XX веке усиливалась роль шумов, как звуковой кинематограф влиял на театр. Для темы статьи важно, что девяностые годы XX века – начало двухтысячных оказались переломными для понимания важнейших процессов строительства сценической драматургии [4]. Разделение на музыку и шум в новом театре стало уходить, потому что принцип соответствия в современной культуре перестал работать. Театр становился соавторским. Менялась система соотношения выразительных средств разных искусств. Они стали работать не в унисон, иллюстрируя слово и друг друга, а совместно[1]. Внимание переключалось то на декорации, то на свет, на музыку, на действие без слов, пластику актеров. Спектакли могли обходиться вообще без слов или минимумом слов [3, с. 80]. Но ни декорации, ни свет, ни реквизит не могут впрямую создавать драматургию. Это прерогатива временных искусств. В таких спектаклях нередко звуковая составляющая становилась драматургическим каркасом.

Небольшой исторический экскурс. В начале XX века особую роль в театре занимала фигура режиссера. Станиславский, Мейерхольд, Таиров открыли новую эру. И хотя они категорически утверждали, что их роль – служение Автору, по сути, эстафетная палочка передавалась режиссеру. Тем не менее, потребность в новой драматургии еще была велика. Европейский театр первой половины XX века опирался на современную драму того времени и блистал именами Ибсена, Стринберга, Гауптмана, Метерлинка [5]. В России известна борьба

[1] Этот вопрос подробно освещается в моей статье Эпоха перемен. Мысли по поводу // Вопросы театра / Proscaenium. М., 2013. – №1–2. С. 60–65.

за пьесы Чехова, Горького. А принцип соответствия всех средств театральной выразительности слову, существовал на протяжении почти всего XX века. И даже захватил XXI век. Соответственно для воплощения нарративной драматургии сохранялись традиционные функции музыки и звука/шумов.

Однако по мере развития сценического искусства, режиссерская интерпретация становилась доминантной и вызывала огромный интерес. Бурные дискуссии сопровождали появление на сценах страны, в одни и те же годы, непохожих друг на друга Гамлетов, Офелий, Чичиковых, Кабановых, Катерин. Разные характеры, поведение, внешний вид, и даже концепции пьес. Постепенно утрачивалась и потребность в свежих пьесах. Репертуар стал ограничиваться классикой. Помню свои впечатления от театральных афиш не только России, но и зарубежья: Островский, Гоголь, Чехов, Шекспир, Кафка, Булгаков…

К 90-м годам театроведы разных стран вдруг осознали, что современный драматург вообще исчез из театра. И забили тревогу[1].

Классика стала осмысливаться как общеизвестный миф. Его не нужно пересказывать и иллюстрировать развитие сюжета. Он может быть источником, импульсом для творческих фантазий постановщиков. Гораздо важнее прочертить связующую нить между веком нынешним и минувшим, «повернуть» пьесу в сегодняшний день.

Помню, как в 1993 году театральную Москву потряс спектакль английского режиссера Саймона Макберни «Улица крокодилов» по творчеству польского Кафки – Бруно Шульца, убитого фашистами. Там почти не было текста. Только музыка, действие, свет, цирковые акции. Каким-то непонятным способом на сцене оживали персонажи творений писателя. Они появлялись из-под стола, вылезали из громадной выварки и ведер, ходили по стенам и потолку. В общем, заполняли все пространство комнаты. В финале Бруно Шульц, как и в жизни, погибал от выстрела, случайно забредшего в дом фашиста. Но после смерти писателя оставались его творения, и их жизнь продолжалась. В спектакле все элементы, и не только музыка и шумы причудливо соединялись, и рождалась драматургия. В этом театре средства выразительности обретали равноправие и работали на создание образа. Театр перестал быть драматическим. Он стал универсальным.

[1] Именно в этот период возникла прямо противоположная тенденция: вернуть в театр слово, современного драматурга. Но это тема отдельного исследования. Большое количество материалов об инсценировках современной пьесы опубликовано на страницах журнала «Вопросы театра / Proscaenium».

А годом позже, в 1994 году в театре «Сатирикон» был поставлен спектакль «Превращение» по Францу Кафке. В буклете излагалось творческое кредо соавторов – режиссера Валерия Фокина и композитора Александра Бакши: «Литература стала для наших работ не полем притяжения, а отправной точкой. Для нас, воспитанных в ее почитании, герои классической словесности давно стали чем-то подобным героям мифов. И поэтому мы обращаемся с ними как с мифологическими персонажами, досочиняем ситуации, фантазируем вслед за классикой»[1].

Мне довелось участвовать в этом спектакле как музыкальному руководителю. И многие моменты я помню хорошо. В спектакле почти не было текста. Всего лишь несколько фраз. А художественное решение, как и звуковая партитура, работали на драматургию и вносили новые смысловые повороты, фиксирующие этапы развития.

Художник-кинетист, архитектор Вячеслав Колейчук создал трансформирующуюся конструкцию, выглядевшую первоначально как уютная гостиная, где за ужином собралась семья: Отец, Мать, Грегор. Сестра играла на скрипке и собиралась поступать в консерваторию. Грегор мечтал о судьбе музыканта, но пришлось стать коммивояжером. После ужина, попрощавшись с домочадцами, он уходил в свою комнату, и после беспокойного сна, полного несбыточной мечты о музыке, превращался в насекомое. На протяжении действия, пол комнаты опускался, отмечая этапы превращений. И только после его смерти, когда Служанка брезгливо как мусор, сметала тушку дохлого таракана, пол вновь поднимался на исходную позицию. Гармония, уют, жизнь семьи восстанавливалась.

Зритель располагался за пределами конструкции, но при этом был погружен в атмосферу происходящего. Звуки окружали его со всех сторон: из-под пола, сверху, слева, справа. А с балкона и через открытую форточку окна, Грегор-таракан слышал чарующее женское пение. Была ли это память о несбывшейся любви? О недостижимой мечте? В финале женский голос превращался в клекот, хрип...

В «Превращении» было много того, что мы называем шумами: приближающийся грозный стук палки Управляющего; гневный грохот, дверью, обрывающий уютный стрекот швейной машинки в гостиной. Во время беспокойного сна Грегору чудилось, как Отец разрезает пилой его виолончель. Неясные электронные звуки, поскрипывания

[1] Спектакль получил множество отечественных и зарубежных наград. Среди них «Золотая маска», «Хрустальная Турандот», БИТЕФ-1998 (Белград, Югославия).

и позвякивания по дереву и по металлу на овалоидах[1] (подобно surround sound) сопровождали действие, создавая атмосферу ирреального мистического пространства.

В спектакле они смешивались с музыкой. Сестра играла на скрипке, а у сопрано (за сценой) звучали фрагменты стилизованной немецкой Leid. К голосу добавлялись обертоны скрипок, овалоидов, конкретные звуки, извлекаемые из бытовых предметов (металлической спинки кровати, щелканье счетов, приближающийся и удаляющийся поезд). Музыка возникала из капель дождя, превращаясь в прелюдию спектакля (тембровые и ритмические вариации, рождающиеся из игры на деревянных и металлических пластинах). Взаимодействие конкретных звуков с музыкой, порождало самостоятельные музыкальные эпизоды. В финале зловещий скрежет домкрата (с помощью которого после смерти Грегора поднимался пол в его комнате) накладывался на звук заезженной пластинки: женский голос бесконечно повторял одну и ту же фразу: «Meine Liebe, mein Herz», пока не оставался только шип и треск. Так, из взаимодействия зрелищного ряда, сценографии, музыки и шумов рождалась метафора: «Чем придется заплатить за право быть самим собой. И жить в мире, где деньги не имеют значения»[2].

Каждое звуковое событие в этом спектакле становилось интонационным сообщением и двигало действие. И уже не слово, а взаимодействие разных искусств, становилось строительным элементом драматургии. «Такова уж природа звука и театра, что первое невозможно толком описать, в отличие от второго. Именно музыка Бакши и звук, включая молчаливые паузы, устанавливают, если не целиком определяют, происходящее на сцене. В сущности, Бакши исполняет роль драматурга, только если драматург описывает действие с помощью слов, Бакши описывает все посредством разных звуковых образов, сливая вместе огромное количество естественных звуков. Таким образом, он указывает на простую истину: музыканты извлекают во время исполнения не только сладкозвучия, но исполняют и другие совершенно бытовые звуки», – писал театровед Джон Фридман [7].

[1] Для этого спектакля Вячеслав Колейчук сконструировал металлические инструменты с прорезями сверху, названные по их форме овалоидами. С помощью смычка или ударов по металлическому каркасу, можно было издавать широкий спектр оригинальных звучаний.

[2] Так композитор определял содержательную направленность интонационной фабулы.

В 90-е годы такие постановки появлялась в разных странах. Спектакль «Черным по белому» (1996 г.) создан немецким композитором и режиссером Хайнером Геббельсом[1]. В начале двухтысячных годов его привезли в Москву. В этой работе музыка и внемузыкальные звуки по своей роли стоят в одном ряду. Например, эпизод, в котором флейтист выносит на авансцену спиртовую горелку, зажигает ее, ставит чайник. Разрезает пакетик чая, высыпает содержимое в чашку, а пустой бумажный пакетик подносит к огню и смотрит, как горящий пепел уносится вверх. Потом садится около кипящего чайника и играет на флейте. Столкновение конкретных звуков и музыки, сценическая мизансцена создают поэтический образ одинокого человека.

В спектакле есть сцена, где музыканты разделяются на несколько групп. Одни бросают теннисные мячи в большой барабан и подвешенный металлический лист (ластра). Другие – с грохотом играют в нарды. Третья пара участников перебрасывает детскими ракетками мячик. Возникают свободные ритмические вариации, которые вне конкретной сценической ситуации потеряли бы всякий смысл. В новелле Эдгара По «Тень» – мистический ужас перед тайнами загробного мира. А на сцене – радость коллективного музицирования.

Лейтмотивом спектакля становится прерывистый нервный ритм шуршания и постукивания карандаша по бумаге [3, с. 77]. Это образ первой фразы новеллы «Тень» об умершем авторе, пишущем свое послание потомкам.

Театральные постановки тех лет в России, в Европе, в Америке можно рассматривать как новый культурный тренд. Классика трактовалась как общезначимый миф, который не нужно пересказывать. Все компоненты спектакля – действие, декорации, свет, музыка, взаимодействуя друг с другом, создавали театральные образы, которые складывались в драматургию. Драма переставала быть чистой драмой. Рождалась универсальная модель театра и новый язык. Как следствие уходило привычное разделение на функции музыки и шума. Возникало *интонационное действие*. Иначе, *эмоционально-смысловые послания*, сотканные из всего, что звучало в спектакле. Как не вспомнить слова Б. Асафьева: «Содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы различных форм, а слито с интонацией как звукообразный смысл, ибо смысл без выражения в движении, высказывании, песне, игре на инструменте — тоже всего лишь абстракция» [1, с. 275].

[1] Хайнер Геббельс – немецкий композитор и режиссер, двукратный номинант премии «Грэмми», лауреат европейской театральной премии «Новая реальность» (2001).

В эпохи бурных перемен возникает поиск и становление нового интонационного словаря времени. Описываемые в статье процессы на театре, изменения функции шумов и музыки – часть этой проблемы.

Список литературы

1. Асафьев, Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. – Издание 2-е. – Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1971. 375 с.
2. Бакши, Л.С. Эпоха перемен. Мысли по поводу // Вопросы театра / Proscaenium. М., 2013. – №1–2. с. 60–65.
3. Бакши, Л.С. Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная Академия. М., 2005. – №4. с. 76–84.
4. Бакши, Л.С. Театр и музыка: от эстетического к интерактивному (на примере исследования современных тенденций в искусстве России и зарубежных стран) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. Сборник трудов Международной научной конференции 23–28 апреля 2017. При поддержке РФФИ. – М., 2017. С. 633–642.
5. Европейская «новая драма» и театр первой половины XX века. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://studfile.net/preview/6472259/ (дата обращения: 21.02.2025).
6. Лисса, З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 487с.
7. Фридман, Д. Александр Бакши и театр Звука // Знамя. – 2004. – №5. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5 (дата обращения: 25.02.2025).

Макарычев Данила Витальевич

Театральное искусство России XX и XXI веков в контексте синтеза искусств

Москва, Россия

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы применения средств выразительности различных видов искусств в отечественном театре XX и XXI веков. Раскрываются причины непризнанности феномена синтеза искусств в театре эпохи СССР. Сравнивается применение средств художественной выразительности в театральном искусстве двух разных эпох. Описываются причины отличий в результате сравнения.*

Ключевые слова: *Синтез искусств, театральное искусство XX века, театральное искусство XXI века, театральные эксперименты, сравнение советского и современного театрального искусства.*

Makarychev Danila Vitalievich

THEATRICAL ART OF RUSSIA OF THE XX AND XXI CENTURIES IN THE CONTEXT OF THE APPLICATION OF THE SYNTHESIS OF ARTS

Moscow, Russia

Abstract. *This article examines the issues of using expressive means of various types of art in the domestic theatre of the XX and XXI centuries. It reveals the reasons for the lack of recognition of the phenomenon of synthesis of arts in the theater of the USSR era. It compares the use of artistic expressive means in the theater art of two different eras. It describes the reasons for the differences in the results of the comparison.*

Key words: *Synthesis of arts, theatrical art of the XX century, theatrical art of the XXI century, theatrical experiments, comparison of Soviet and modern theatrical art.*

> Между замыслом и воплощением спектакля лежит огромное пространство, которое нужно освоить и окультурить [4, с. 709].

Отечественное театральное искусство прошлого столетия подарило нам большое количество мастеров и их шедевров – всемирно известных спектаклей. Из истории, например, мы знаем, «прогремевшие» за рубежом постановки Галины Борисовны Волчек и Московского театра «Современник»: «Крутой Маршрут» (по Хронике времен культа личности Е.С. Гинзбург) с успехом показанный в США, «Вишневый сад» (по пьесе А.П. Чехова), поставленный Г.Б. Волчек в Веймаре (Германия) в 1983 году и др.

Рис. 1. Кадр из спектакля «Крутой маршрут» Московского театра «Современник» (1989 г., режиссер – Галина Волчек). В ролях ведущие артисты театра Марина Неелова, Елена Миллиоти, Нина Дорошина, Ольга Дроздова и др.

Примечательно, что в отличие от современного творческого процесса, в театре XX века не был широко принят феномен синтеза искусств, то есть спектакли ставились режиссерами, преимущественно, без использования средств выразительности смежных видов искусств, так как за единственную «правду» сценического исполнительства принимался только «творческий процесс переживания»[1] [5]. И действительно, книга Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», описывающая основополагающие элементы внешней техники актера и их применение на сценической площадке, была издана спустя несколько десятилетий после смерти режиссера. А отечественные театральные деятели воспринимали «творческий процесс переживания», вплоть до политического периода «оттепели», как истину в последней инстанции, мало обращая внимания на внешнее воплощение роли и тем более на синтетическую суть театра [2, с. 117–118].

Театральное искусство XXI века сложно представить без применения современных аудиовизуальных технологий и без использования в постановках элементов смежных видов искусств, таких как танец, вокал, музыка, иногда даже – акробатика. С подмостков

[1] Из воспоминаний Заслуженного артиста Российской Федерации В.А. Стержакова.

Рис. 2. Афиша спектакля «Вишневый сад», поставленного Г. Б. Волчек в Веймаре (Германия) в 1983 году. Афиша предоставлена архивом Московского театра «Современник».

Рис. 3. Польско-советский театральный семинар в Москве (1975 г.). Слева – Ежи Гротовский, справа – Андрей Дрознин, осуществляющий синхронный перевод на русский язык.

не сходят спектакли специфических направлений, таких как мюзикл, музыкальный или музыкально-пластический спектакль и пр. Некоторые теоретики и практики театра задаются вопросом о том, в какой момент мы пришли к такому пониманию сценического искусства, где невозможно обойтись одним лишь подлинным актерским взаимодействием. С одной стороны, такая необходимость возникла в связи с скоростью восприятия зрителя, как мы можем это видеть из исследований психологов [Там же, с. 114]. С другой стороны, как ни парадоксально, интерес к феномену синтеза искусств наблюдался, как раз, среди театральных деятелей советского периода под влиянием европейских творческих лабораторий, созданных для поиска уникальных форм и решений для сцены.

Ярким примером вышеописанному является, связанная с феноменом синтеза искусств, лаборатория польского театрального режиссера и педагога Ежи Гротовского. Метод работы Е. Гротовского базировался на «Системе» К. С. Станислав-

ского, однако режиссер стремился к абсолютному раскрепощению актера на сценической площадке. «В театре Гротовского, как в каждой настоящей лаборатории, эксперименты действительно имеют научную ценность, потому что исследуется сама суть. В его театре небольшая группа актеров достигает абсолютной сосредоточенности при неограниченном времени» [3].

Также интерес к театральным экспериментам наблюдался и ранее. Например, в 1920-е годы, в эпоху авангарда, театральные эксперименты достигли своего апогея. Художники, такие как К.С. Малевич и В.В. Кандинский, сотрудничали с театрами, создавая сценические декорации и костюмы, которые не только дополняли, но и трансформировали восприятие спектакля. Это время стало эпохой поиска новых форм и средств выражения, где театр стал площадкой для экспериментов с цветом, формой и звуком. В тот же период, процветало становление творчества одного из главных реформаторов театральной сцены, режиссера В.Э. Мейерхольда, разработавшего метод «биомеханики». Идеи Мейерхольда направлены на объединение в спектакле элементов танца, музыки, вокала и драмы. Особое внимание Всеволод Эмильевич уделял пластической выразительности актера: «Что же ее отражать, эту современную жизнь. Ее надо преодолевать. Тело человека надо совершенствовать» [1, с. 246].

Однако, невзирая на то, что в советское время разными режиссерами проводились удивительные эксперименты на сцене, некоторые, из которых являются достоянием отечественного искусства, многих театральных форм и направлений, которые мы знаем сегодня, попросту не существовало или они имели совершенно другие названия.

Для поиска первопричин разности понимания театральной терминологии в XX и XXI веках, стоит разобраться в том, какие технологии и средства художественной выразительности применяются в современном театре.

Одной из ключевых технологий, используемых в современном театре, является видеопроекция. В отличие от XX века, когда сценография ограничивалась физическими декорациями, сегодня театры используют проекции для создания динамичных фонов, которые могут меняться в реальном времени, добавляя глубину и атмосферу к сценическому действию. Это позволяет режиссерам экспериментировать с визуальными эффектами и создавать уникальную художественную атмосферу, которую невозможно было бы воплотить традиционными средствами. Еще одной важной технологией является использование звуковых систем нового поколения. Современные

театры применяют пространственный звук и технологии 3D-звучания, что позволяет зрителям погружаться в звуковую атмосферу спектакля. Это создает эффект присутствия и усиливает эмоциональную нагрузку сцен. Не стоит забывать и о технологиях освещения. В XX веке освещение в театре было довольно ограниченным, в то время как современные системы освещения позволяют создавать сложные световые композиции, которые могут изменяться в зависимости от настроения сцены и подчеркивать эмоциональные моменты. Наконец, современные театры все чаще обращаются к использованию виртуальной и дополненной реальности. Эти технологии открывают новые горизонты для театрального искусства, позволяя зрителям не просто наблюдать за происходящим на сцене, но и активно участвовать в нем. Например, с помощью очков виртуальной реальности зрители могут оказаться внутри спектакля, взаимодействуя с персонажами и окружением, что создает уникальный опыт, недоступный в традиционном театре. Это не только усиливает вовлеченность аудитории, но и позволяет исследовать новые формы повествования, где границы между актерами и зрителями стираются. Влияние описанных выше современных технологий на качество и восприятие результата творческого процесса, станет темой отдельного научного исследования, так как изучение столь множества аспектов в рамках одной статьи не представляется возможным.

Говоря об отличии средств художественной выразительности, стоит отметить, что в театральном искусстве XX века одним из главных направлений стали психологический театр и реализм, основой которых было искусство работы актера в «творческом процессе переживания», как было сказано ранее. Сегодня артисты могут прибегать не только к традиционным методам сценического существования, но и использовать в процессе воплощения художественного образа танец, вокал, сложную пластику, акробатику и даже элементы циркового искусства.

Вышесказанное не отрицает использование элементов смежных видов искусств в театральной практике XX века, однако важно понимать, что в отечественном театре советского периода они использовались в редких случаях. Современные постановки почти не обходятся без наполнения спектакля всевозможными средствами выразительности смежных видов искусств. В начале 2000-х годов искусство потянулось к опыту западных мастеров, так как ориентирование на зарубежные материалы перестало быть запретным и чем-то постыдным. Ввиду вышесказанного, в наше время, в отличие

Таб. 1. Сравнение средств художественной выразительности, используемых в театральном искусстве России XX и XXI веков.

Эпоха	*Ср-ва выр.*	*Звуковое сопровождение*	*Художественное освещение*	*Мультимедиа*	*Пластика*	*Танец*	*Вокал*	*Музы-ка*	*Акробатика*	*Цирковые элементы*
Театральное искусство XX века	*да*	*да*	*нет*	*да**	*да**	*да**	*да*	*нет*	*нет*	
Театральное искусство XXI века	*да*	*да*	*да*	*да*	*да*	*да*	*да*	*да*	*да*	
**Использовались в драматическом театре за редким исключением*										

от советского периода, появляются совершенно новые формы и направления театрального искусства, которых мы не знали ранее (например, мультимедийное шоу, иммерсивный спектакль и пр.).

Также в современном театральном искусстве мы сталкиваемся с разностью применения в постановках средств художественной выразительности, как техническими, так и зависящими от творческой деятельности актера и режиссера. В таблице ниже приведены основные доводы на этот счет и сравнение применения синтеза искусств в театре XX и XXI веков.

Ввиду вышесказанного, мы можем сделать вывод о том, что с ходом времени театральное искусство будет только преобразовываться и реформироваться. XXI век – эпоха экспериментов и изменений, что для многих театральных деятелей является катастрофой и крахом истинного творчества. Так ли это на самом деле, мы сможем только понять несколько позже. Но на данный момент и зрители ждут от сценического действа нечто грандиозного, так как у всех современных людей, особенно у молодого поколения, изменился тип мышления, а также скорость восприятия и обработки информации. Для того, чтобы выжить, театру необходимо всеобщее признание феномена синтеза искусств и его применение на практике, так как гармоничное сочетание средств выразительно-

сти смежных видов искусств, увеличивает темпо-ритм постановки и делает действо более зрелищным, чего и ждет от театра публика XXI века. С этим многие могут быть не согласны, однако, по утверждению Г.А. Товстоногова «Без современных зрителей не может быть современного театра» [4, с. 739].

Список литературы

1. Дрознин, А.Б. Дано мне тело… Что мне делать с ним? Книга первая. –М.: Навона, 2018. 464 с.
2. Макарычев Д.В. Актер синтетического типа в музыкальном театре XXI века // Художественное образование и наука. – 2024. – №3(40). – С. 112–121.
3. Осиньский, З. «Лаборатория» Ежи Гротовского // Вопросы театра. –2009. – №3–4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/laboratoriya-ezhi-grotovskogo (дата обращения: 01.03.2025).
4. Сарабьян, Э. Большая книга актерского мастерства. Уникальное собрание тренингов по методикам величайших режиссеров. Станиславский, Мейерхольд, Чехов, Товстоногов / Э. Сарабьян, В. Полищук – М.: АСТ, 2021. – 800 с.
5. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания // Театральная библиотека Сергеева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/selfwork/ (дата обращения: 01.03.2025).

Абдурасулов Шохрух Абдинаимович

Научно-теоретические проблемы инсценировки и их роль в театральном искусстве

Ташкент, Узбекистан

Аннотация. *В статье рассматриваются научно-теоретические аспекты театральных инсценировок. Автор исследует основы взаимодействия литературного первоисточника и театральной постановки, поднимает проблемы перевода прозы в драму. Как известно, с возрастанием и расширением интереса театра к литературной прозе, углубляется интерес к исследованию взаимодействия литературы и театра, к изучению проблем, связанных с адаптацией прозы к сцене. Это подтверждается тем фактом, что в настоящее время проводится множество исследований термина «творческая адаптация», его практических и теоретических проблем. Актуальными для дальнейших исследований становятся такие задачи, как сравнительный анализ специфики прозаических и драматических произведений, исследование литературы и сценического языка в контексте теории драмы, изучение новых аспектов инсценировки. В статье также дается определение термина «инсценировка», прослежена история обращения к нему зарубежными исследователями.*

Ключевые слова: *инсценировка, литература, проза, роман, эпичекая форма, драматургия, драма, репертуар, мотив, коллаж, семиотический анализ, жанр, интерпретация.*

Abdurasulov Shokhrukh Abdikarimovich

SCIENTIFIC AND THEORETICAL PROBLEMS OF STAGING AND ITS ROLE IN THEATRICAL ART

Tashkent, Uzbekistan

Abstract. *The article deals with the scientific and theoretical aspects of theatrical dramatization. The author explores the basics of interaction between a literary source and a theatrical production, raises the problems of translating prose into drama. As is known, with the growth and expansion of the theater's interest in literary prose, the interest in studying the interaction between literature and theater, in studying the problems associated with adapting prose to the stage, deepens. This is confirmed by the fact that there is currently a lot of research on the term «creative adaptation», its practical and theoretical problems. Relevant for further research are such tasks as a comparative analysis of the specifics of prose and dramatic works, the study of literature and stage language in the context of drama theory, and the study of new aspects of staging. The article also gives a definition of the term «dramatization», traces the history of its use by foreign researchers.*

Keywords: *dramatization, literature, prose, novel, epic form, dramaturgy, drama, repertoire, motif, collage, semiotic analysis, genre, interpretation.*

В современную эпоху глобализации происходят процессы культурной универсализации и взаимодействия между различными в идами искусства. В частности, это можно наблюдать на примере театрального искусства. В данной статье мы стремимся дать научный анализ взаимовлияния литературы и театра, феномена их синтеза.

Как известно, драматические произведения обычно создаются с целью их постановки в театре. В то же время и образцы других жанров художественной литературы – лирические и прозаические произведения, имевшие успех у читателей, издревле инсценировались, ложились в основу создания спектаклей, что являло собой во все эпохи творческий процесс и служило развитию театрального искусства. Репертуар ведущих драматических театров стран мира регулярно пополняется классическими и современными литературными произведениями, затрагивающими волнующие общечеловеческие вопросы и глобальные проблемы современности. Постановки прозы служат повышению смыслообразующего начала театра, его социально-философского, художественного и эстетического потенциала. Обращение к большой литературе побуждают театр к поискам новых средств выразительности в режиссуре и актерских трактовках, обогащает образность изобразительных решений. Пристальное внимание к прозаическим произведениям являются одной из важных тенденций современного мирового театрального процесса, значимой как для сценических интерпретаций театра, так и для популяризации и более глубокого осмысления самой литературы.

Приспособление любого недраматического произведения к законам и требованиям сцены, проще говоря, превращение его в пьесу называется в теории театра «инсценировкой». В «Аннотированном словаре узбекского языка» термин инсценировка определяется следующим образом: «Инсценировка» в переводе с латыни означает «in» — «внутри», «scena» — «сцена», то есть «внутри сцены». Поставить на сцене произведение — значит изменить его, а значит инсценировка сама является отдельным произведением искусства» [10, с. 216]. В научных источниках данной сферы это понятие подробно объясняется следубщим образом: «Инсценировка — переработка для театра недраматических произведений. В отличие от создания пьесы по мотивам повествовательного произведения (обработка У. Шекспиром средневековых новелл и повестей). Инсценировка обладает лишь относительной художественной самостоятельностью, ориентируясь на воспроизведение идейного смысла, сюжета и стиля первоисточника, что не исключает его творческого достраивания» [3, с. 304].

«Первые опыты в инсценировании литературных произведений относятся к эпохе Средневековья, — пишет теоретик театра и драматургии И. Чистюхин – На Западе церковная служба при открытом алтаре и при неустойчивости текста служебника, допускала драматический элемент, в гораздо большей степени, чем православная служба. Первоначально религиозные представления и назывались службами (officia). Они состояли из слов Св. Писания и церковных гимнов, разыгрывались исключительно церковнослужителями (officiales), исключительно в церкви и на латинском языке» [7, с. 214]. Из этого следует, что первая форма инсценировки на Западе была связана с религиозно-богословскими мотивами и играла важную роль в донесении до широкой публики учения христианства и иудаизма.

В формировании же театра в восточных странах основным источником служил фольклор, в частности, эпос и былины, легенды и мифы. Этот процесс также можно интерпретировать как отражение связи литературы и театра. Например, индийский классический театр невозможно представить без эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата». Оба эти эпоса являются неотъемлемой частью духовного мира народа, по их мотивам создано множество драм, и именно это стало основой зарождения профессионального индийского театра.

Как уже было отмечено нами выше, различение во время постановки специфики прозы и драмы, их выразительных средств, знание теоретических основ этих двух искусств играют определяющую роль в судьбе спектакля. Ибо произведение одного искусства переводится на язык другого, и в этом случае происходит явление синтеза литературы и театра. «Концентрация действия, осуществляемая в диалоге, отличает драму от романа, — пишет один из крупных исследователей теории драматургии В. Волькенштейн. — Специфическая задача драматурга заключается в целостном, последовательном развитии конфликта, и социальная среда изображена в драме, поскольку она проявилась в изображаемом конфликте, через конфликт» [2, с. 313].

При рассмотрении научно-теоретических критериев инсценировки, определении ее положительных или отрицательных сторон уместно вспомнить яркий пример, связанный с творчеством великого писателя Федора Достоевского. Известно, что не только бесценные рассказы и романы Достоевского, но и его прекрасные письма входят в число сокровищ мировой литературы. 20 января 1872 года писатель отправил ответное письмо княгине Варваре Дмитриевне. В нем упоминается, что княгиня выдвинула идею превратить один из романов Достоевского (по мнению исследователя Леонида Гросс-

мана, речь идет о романе «Бесы») в драму, и в письме писатель выразил свое отношение по этому вопросу: «Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне» [5, с. 225]. При чтении первых предложений письма становится ясно, что Достоевский не против инсценировки, но, продолжая свою мысль, писатель пишет: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» [Там же].

Литературовед, профессор Леонид Гроссман, тщательно изучивший это письмо Достоевского, так поясняет вывод писателя: «Это убеждение Достоевского результат долголетнего и сложного творческого опыта. В продолжение целого двадцатилетия — т.е. половину своего художественного пути, он не перестает мечтать о драматургии. В молодости он пишет несколько драм в духе модного “романтического театра” — “Марию Стюарт”, “Бориса Годунова”, “Жида Янкеля”. В эту эпоху он в театре видит свое главное призвание. “Драму поставлю непременно. Я этим жить буду”, пишет он брату осенью 1844 года» [Там же, с. 101].

Из этого следует вывод, что такой великий романист, как Федор Достоевский, прекрасно знал трудности и законы драматургии и чувствовал, что превращение романа в драму, то есть постановка, есть ответственная задача. Следует отметить, что практически все известные рассказы и романы, написанные писателем, ставились, и снова и снова ставятся во многих театрах мира.

Великий французский писатель, один из крупнейших представителей литературы реализма, Оноре де Бальзак в статье «Письмо к французским писателям XIX века» очень резко отзывается о переделке литературного произведения в драму: «Мы публикуем книгу для чтения, но мы не хотим, чтобы их раздергивая и кроша превращали в драму или лепили из нее водевиль. Это вопрос, стоящий всестороннего рассмотрения» [1, с. 222.]. В другом месте писатель выдвигает такое строгое требование: «Раз так, может быть для того, чтобы защитить прекрасные книги следует принять литературно-муниципальный закон, запрещающий перерабатывать их в пьесы для театра?» [Там же, с. 223]. Из этого следует, что Бальзак был ка-

тегорически против инсценировок и не хотел, чтобы произведение, написанное для читателя, переносилось в театр. В на самом деле, для писателей-реалистов, таких как Бальзак, которые строго придерживаются литературных критериев, естественно прийти к такого рода выводу. Потому что они сомневаются, что другие формы искусства сохранят чарующую силу и художественные достоинства книги.

Один из великих писателей нашей эпохи, известный прозаик Чингиз Айтматов, также размышляя о переносе прозаического произведения в театр, писал: «Насколько мне известно, во времена Чехова и Горького перенос прозы на сцену был очень редким явлением. Однако сегодня почему-то часто обращаются к прозаическим произведениям. Так это хорошо или плохо? На него нельзя ответить однозначно. С одной стороны хорошо, что проза инсцинируется, а с другой – не очень. Инсценировки разные, и невозможно чтобы все они были успешными» [9, с. 25]. Хотя на первый взгляд Айтматов, кажется, сравнительно положительно относится к этому вопросу, известно, что он тоже не является сторонником инсценировки. Тем не менее почти все известные рассказы и романы, написанные автором, неоднократно ставились и ставятся в театрах многих стран мира, особенно в нашей стране.

Известный драматург Виктор Розов в статье «Снова об инсценировках» всесторонне рассматривает тему и выражает свою точку зрения следующим образом: «Во первых: обилие инсценировок мешает развитию собственно драматургии. И сколько бы мне не твердили деятели театра о том, что они предпочитают ставить хороший роман, чем среднюю пьесу, я в самой сути не согласен с ними. В целях минутной выгоды (сомнительной!) они рубят сук, на котором сидят. Думаю, вопрос даже глубже: они облегчают свой труд. Хороший режиссер даже слабую пьесу ставит так, что зритель валом валит на спектакль» [4, с. 230]. В каком-то смысле мысли Розова не безосновательны, но и с его мнением нельзя полностью согласиться. Верно, что чрезмерная опора на инсценировки, уменьшает потребность в оригинальной драматургии, но парадокс в том, что такая ситуация может побуждать драматургов к большим творческим поискам, конкурировать с прозаиками.

Заслуживают внимания теоретические взгляды, именуемые семиотическим анализом, известного итальянского писателя, философа и литературоведа Умберто Эко относительно художественного текста и его особенностей, вопросов выбора и интерпретации текста, процесса работы над прозаическими и непрозаическими текстами.

Хотя исследования Эко относятся к филологическому направлению, эти научно-теоретические выводы служат необходимым объектом при инсценировке прозы для сцены. Ученый акцентирует внимание на том, как читатель воспринимает произведение в процессе чтения, на таких вопросах, каковы интуитивное восприятие и воображение, мысли и чувства читателя, и пишет: «Есть тексты, которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; “оригинальный” (т. е. “исходный”) текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый тип (a flexible type), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных реализаций (tokens)» [8, с. 11]. По мнению Эко, читатель интерпретирует произведение исходя из своего интеллекта и потенциала, чувств.

Инсценировка пишется на основе различных частей, событий, мотивов, сюжета литературного произведения. В зависимости от того, насколько она близка к литературному источнику и насколько отличается от оригинального произведения, целесообразно разделить ее на следующие виды:

– *инсценировка по произведению* – в которой все внимание сосредоточено на освещении сути, темы и идеи, композиции произведения. В постановке сохраняется дух произведения, не меняются действующие лица, характер, место и пространство событий, то есть образ первоисточника остается неизменным. Этот тип постановки распространен в мировом театральном опыте;

– *инсценировка по мотивам произведения* – (мотив в переводе с французского означает «мелодия», «тон») выбираются конкретные, заслуживающие внимания, интересные сцены сюжета произведения, и на основе этих событий строится композиция. При этом инсценировка не опирается в точности на литературный первоисточник, некоторые элементы в сюжете обогащаются, автор, исходя из своей фантазии может внести в сюжет новые события или эпизоды. Однако хотя инсценировка по мотивам отличается от первоисточника, она не может переиначить идеи писателя и полностью изменить описываемые им события. Коллаж – это инсценировка нескольких работ одного автора или, наоборот, на основе произведений нескольких авторов. При этом обращается внимание на содержание, художественно-идеологическую сочетаемость, жанр и композицию отобранных для постановки произведений. В этом типе инсценировки можно обходиться свободно;

– *коллаж* – также при подготовке инсценировки по разным произведениям одного автора, общая идея должна быть воплощена в

сценической интерпретации. Этот вид постановки широко используется на практике узбекских и мировых театров. Несколько лет назад Узбекский национальный академический драматический театр поставил спектакль «Истории из прошлого» по рассказам Гафура Гуляма (автор инсценировки Усман Азим). В нем использованы мотивы рассказов писателя «Мой воришка», «Хасан выпивоха» и частично рассказа «Озорник».

Несомненно, постановка прозаического произведения отличается от постановки типичного драматического произведения. Драма пишется специально для зрелищного искусства, адаптирована к правилам театра, а проза создается для читателя. Поэтому ни один писатель, взявший в руки перо, не пишет рассказ или роман для постановки в театре, он прежде всего хочет, чтобы его книга имела успех у читателей, чтобы ее признали художественным произведением. «Когда язык прозы принимаются переводить на язык сцены, проза неизбежно многое теряет. Обычно таким переводом занимается своего рода специалист – инсценировщик. Он хорошо знает, что годится, а что не годится для сцены» [6, с. 6].

В качестве вывода следует отметить, что прозаическая литература усиливает художественно-эстетическое, социально-идеологическое значение театра, удовлетворяет его потребность в драматическом источнике, положительно влияет на формирование репертуара и помогает ему идти в ногу со временем. Важна роль прозаических произведений и в решении существующих проблем в области театра, что помогает сделать соответствующие выводы из критических замечаний главы нашего государства. Кроме того, инсценировка образцов художественной литературы служит развитию культуры чтения у нашего народа, особенно молодежи, воспитанию их художественно-эстетического вкуса. Помимо этого, изучение научно-теоретических свойств сценографии, исследование взаимной связи и взаимовлияния прозы и театрального искусства является важным объектом исследования театроведческой науки. Теоретические законы постановки охватывают выразительные средства литературы и театра, сюжетные и жанровые направления, композицию, характеры героев и другие вопросы. Эта тема требует знакомства с особенностями, стилем, поэтикой, художественными составляющими обоих искусств, изучения их как единого объекта. Также в современное бурно развивающееся время, исследование вопросов взаимодействия искусств является одной из актуальных задач искусствоведческой науки. Ибо в настоящее время тенденции развития искусства театра

невозможно представить отдельно от других искусств. В частности, театр как продукт синтетического искусства, объединяющего в себе несколько видов искусства, не может быть отделен от других направлений творчества. В этом смысле очевидно, что укрепление сотрудничества между деятелями литературы и театра, инсценировка и постановка на сцене лучших образцов узбекской и мировой литературы, дадут положительный эффект в будущем.

Список литературы

1. Бальзак, Оноре де. «XIX аср француз езувчиларига мактуб» //«Жаҳон адиблари адабиет ҳақида» (Озод Шараффидинов таржималари). – Тошкент: Маънавият, 2010. – С. 213–233.
2. Гроссман, Л. Достоевский и театрализация романа. // Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. Мастера слова. – Кн-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. М., 1928. – 348 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
4. Розов, В. Снова об инсценировках. // Современная драматургия. – 1984. – №3. – С.230–231.
5. Свободин, А.П. Театр прозы и проза театра. // Диалоги о овременном театре. М.: Знание, 1979. – С. 6–15.
6. Скороход, Н.С. Проблемы театрального прочтения прозы. дисс...канд.искусс. наук. – М., 2008. – 205 с.
7. Чистюхин, И.Н. О драме и драматургии (Учебник для студентов гуманитарных вузов) – М., 2012. – 279 с.
8. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. –СПб,: Symposium, 2005. – 502 с.
9. Айтматов, Ч. «Мен драматург эмасман... » // Театр, 2005 йил, 6-сон. Б.25.
10. Ўзбек тилининг изоҳли луғати. IV жилдлик. II жилд.–Тошкент: Ўзбекистон миллий энциклопедияси давлат илмий нашриети, 2006.

Шарафаненко Евгения Александровна

Современная интерпретация «Щелкунчика»: ледовое шоу Татьяны Навки

Таганрог, Россия

Аннотация. *Статья посвящена анализу ледового шоу Татьяны Навки «Щелкунчик» как инновационному переосмыслению знаменитой сказки. Такие вечные ценности, как любовь, дружба, семья, преданность, честь, доблесть, самопожертвование, взаимопонимание, взаимопомощь, помещены в современный контекст. В театрализованное шоу на льду добавлены новые персонажи, сюжетные линии и проблемы, отражающие реалии нашего времени. Данная постановка является не просто развлечением, а настоящим культурным феноменом, сочетающим потрясающую хореографию, сложные акробатические трюки, мультимедийные спецэффекты и, конечно, оригинальное музыкальное сопровождение. Самые известные и любимые темы из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» (и не только) «освежены» и дополнены современными композициями. Феерическое представление от Татьяны Навки, в очередной раз доказывающее, что классические произведения остаются актуальными, адаптируясь, однако, к современной публике в виде новых жанров.*

Ключевые слова: *ледовое шоу, Щелкунчик, Навка, Чайковский, современная интерпретация, классика.*

Sharafanenko Evgeniya Alexandrovna

MODERN INTERPRETATION OF THE NUTCRACKER: ICE SHOW BY TATYANA NAVKA

Taganrog, Russia

Abstract. *The article is devoted to the analysis of Tatyana Navka's ice show "The Nutcracker" as an innovative rethinking of the famous fairy tale. Such eternal values as love, friendship, family, devotion, honor, valor, self-sacrifice, mutual understanding, mutual assistance are placed in a modern context. The theatrical ice show adds new characters, storylines and issues that reflect the realities of our time. This production is not just entertainment, but a real cultural phenomenon, combining stunning choreography, complex acrobatic stunts, multimedia special effects and, of course, original musical accompaniment. The most famous and beloved themes from P.I. Tchaikovsky's ballet «The Nutcracker» (and not only) are "refreshed" and supplemented with modern compositions. A fabulous performance from Tatyana Navka, once again proving that classical works remain relevant, adapting, however, to the modern audience in the form of new genres.*

Key words: *ice show, The Nutcracker, Navka, Tchaikovsky, modern interpretation, classics.*

Одной из ведущих тенденций в современной культуре является новая интерпретация классических произведений, их помещение в современный контекст. Этот подход позволяет деятелям различных видов искусства показать актуальность классического наследия в современном мире, а также сохранить и передать культурные ценности новым поколениям. Создавая понятные и вдохновляющие «новые» произведения на основе классических, современные творцы наводят мосты между прошлым и настоящим. Одному из таких произведений посвящено настоящее исследование.

Сказка «Щелкунчик и мышиный король», написанная Эрнстом Теодором Амадеем Гофманом, считается классикой мировой литературы. Однако в значительной степени ее популярность возросла благодаря музыкальному гению – Петру Ильичу Чайковскому, который, по прошествии более пятидесяти лет после ее премьеры, создает балет-феерию «Щелкунчик». Премьера балета в постановке Льва Иванова (на основе сценария и подробных указаний Мариуса Петипа) состоялась 6 (18) декабря 1892 года в Мариинском театре в Санкт-Петербурге [3]. С тех пор «Щелкунчик» Чайковского претерпел множество интерпретаций и адаптаций для разного возраста, стиля и формата представления. Каждый постановщик вносил в историю свое уникальное видение, расширявшее границы восприятия сказки.

На сегодняшний день самым свежим и современным воплощением «Щелкунчика» стало ледовое шоу Татьяны Навки, премьера которого состоялась 21 декабря 2024 года в Ледовом дворце «Мегаспорт» в Москве. Это самое высокотехнологичное ледовое шоу в мире, созданное с помощью нейросетей и искусственного интеллекта. Как отмечает автор идеи и генеральный продюсер (Т. Навка): «Такого технически продвинутого, сложного по декорационно-театральному воплощению ледового шоу еще никто не ставил» [1]. Грандиозность постановке придает и количество участвующих артистов, среди которых: мировые звезды фигурного катания, олимпийские чемпионы (Т. Навка, К. Валиева, Е. Тарасова, П. Чернышев, В. Морозов и др.); популярные певцы и актеры, озвучивающие роли (С. Лазарев, А. Лорак, К. Хабенский, Жасмин, Н. Басков, Т. Родригес и др.); гимнасты и цирковые акробаты; живой оркестр под управлением музыкального продюсера Октая Нуруллаева.

Команда NAVKA SHOW постаралась сделать историю Щелкунчика с ее непреходящими ценностями дружбы, чести, доблести, преданности, семьи и взаимопомощи, верой во всепобеждающую силу любви – понятной и интересной для современной аудитории. В теа-

трализованное шоу на льду добавлены новые персонажи, сюжетные линии и проблемы, отражающие реалии нашего времени. Основное «осовременивание» сюжета сказки в данной версии видится в акценте на проблеме взаимодействия детей и родителей в эпоху цифровых технологий. Постоянное погружение родителей в работу и гаджеты способствуют недостатку внимания собственным детям, что приводит к недопониманию и возможным проблемам в семье. Новые персонажи – роботы Клара и Карл – акцентируют внимание зрителей на теме современных технологий и их влияния на семейные отношения. Их образы имеют отсылки к популярным сейчас голосовым помощникам, таким как «Алиса». В одной из сцен шоу Мари задает вопрос роботу: «Клара, почему родители вечно заняты?» На что персональная помощница отвечает: «Ответ не найден». Это отражает реальную проблему нехватки времени и внимания, с которой сталкиваются многие современные семьи.

Еще одним нововведением являются волшебные часы Дроссельмейера. Они обладают уникальной функцией, позволяя путешествовать во времени, наполняясь «волшебным» воздухом. Мари и Фриц, используя этот своеобразный «портал», на протяжении постановки неоднократно перемещаются во времени, становясь то взрослыми, то детьми. Такие новации добавляют особую атмосферу и позволяют современному зрителю глубже погрузиться в волшебный мир сказки.

Особую захватывающую атмосферу в ледовом шоу создают декорации и спецэффекты, например, семиметровая роботизированная крыса с тремя головами, двигающая лапами, еще и выпускающая облако дыма, окутывающее сцену. Таким эффектным и одновременно нагнетающим на публику страх, стало появление на данной конструкции Камилы Валиевой в роли Крысиной королевы. Захватывающим стало и ее последнее появление, во время которого Щелкунчик пролетал над сценой на пегасе, а во время сражения выпустил из своего меча в сторону соперницы искру, создавшую яркий взрыв сверкающего фейерверка.

Атмосферу волшебства данной постановке придает цветная подсветка льда, создающая визуальные эффекты и усиливающая эмоциональную нагрузку каждой сцены. Яркие и насыщенные цвета отражают настроение персонажей и подчеркивают ключевые моменты сюжета, добавляя глубины и динамики происходящему на сцене. Например, красный цвет символизирует зло и опасность, в то время как голубой – ассоциируется с добром и надеждой, а также является

символом мира и душевной гармонии. Многообразие используемых мультимедийных технологий усиливает восприятие зрителей и дарит незабываемые эмоции.

Отдельного внимания заслуживает музыкальное сопровождение ледового шоу. Классическая музыка из балета П.И. Чайковского дополнена современными музыкальными партиями, специально написанными для ледового представления самим музыкальным продюсером – Октаем Нуруллаевым.

Слуховой анализ 20-ти треков альбома позволяет утверждать, что из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» были позаимствованы следующие темы (номера): «Танец пастушков», «Танец Феи Драже», «Марш», «Трепак (Русский танец)», «Арабский танец», «Испанский танец», «Китайский танец», «Вальс цветов» и, конечно же, тема торжествующей любви, победившей козни зла – Pas de deux из II акта, а точнее, его первая, медленная часть (Andante maestoso).

Кроме того, создавая музыкальное сопровождение ледового спектакля, Октай Нуруллаев и его команда процитировали не только «Щелкунчика», но и другие знаменитые произведения великого русского классика. Очень символично звучит лирическая тема побочной партии из симфонической поэмы «Ромео и Джульетта» в № 7 «Дружба Щелкунчика и Мари», предвосхищая зарождающиеся чувства главных героев. А в № 15 «Ссора родителей» – узнаваемы мотивы «Осенней песни» из цикла «Времена года».

Названные темы далеко не всегда звучат в ледовом шоу в своем аутентичном виде: они подвергаются темповым, ладовым, интонационным, стилевым и жанровым трансформациям, а также аранжировке.

Так, например, «Трепак (Русский танец)» подвержен ладовой трансформации: звучит в миноре в № 13 «Щелкунчик собирает армию игрушек» и № 16 «Бой».

«Танец пастушков» звучит в № 2 «Семья» в аутентичном варианте – оркестровом, в мажорном ладу. А в № 11 – «Карл и Клара заботятся о Мари» – сначала в чисто фортепианной инструментовке, в мажоре, но в сильно замедленном темпе, после чего – с добавлением оркестра, в миноре, в ритме танго и с фортепианными пассажами в стиле джазовых импровизаций, постепенно перерастая в оркестровое tutti в эстрадно-джазовой манере и в оживленном темпе. Такие приемы привносят свежесть в уже знакомую музыку.

Непосильный труд, креативный подход и внимание к деталям позволили команде NAVKA SHOW создать магию на льду, восхищающую зрителей.

Данный проект Татьяны Навки в очередной раз доказывает, что классические произведения остаются актуальными, а также вдохновляют людей на создание не просто новых произведений, но и новых жанров, адаптируясь, таким образом, к современной публике.

Список литературы

1. Альперина, С. Татьяна Навка и две ее дочки – Надя и Александра – в новом ледовом шоу «Щелкунчик» // Российская газета RG.RU. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://rg.ru/2024/12/22/v-moskve-sostoialas-premera-ledovogo-shou-shchelkunchik.html?ysclid=m5qju99ykz197190252 (дата обращения: 29.01.2025).
2. Ложникова, Т. «Щелкунчик»: грандиозное и высокотехнологичное шоу от Татьяны Навки // Musecube. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://musecube.org/otchet/otchet-theatre/shhelkunchik-grandioznoe-i-vysokotehnologichnoe-shou-ot-tatyany-navki/?ysclid=m60yy6ann1344968818 (дата обращения: 29.01.2025).
3. Михеева, Л. Чайковский. Балет «Щелкунчик». [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.belcanto.ru/ballet_nutcracker.html (дата обращения: 29.01.2025).

Куанова Инесса Бакытжановна

Некоторые аспекты применения концепции мифа К. Леви-Стросса в идейно-тематическом анализе пьесы

Москва, Россия

Аннотация. *В статье рассматриваются некоторые аспекты определения основного конфликта пьесы, согласно рекомендациям мастеров «питерской» школы режиссуры; особенности основного конфликта пьесы, такие, как общечеловечность, глобальность и его взаимосвязь с ведущим предлагаемым обстоятельствам. Раскрываются основные положения концепции мифа К. Леви-Стросса – бинарность мифа, его вневременная структура. На примере его анализа мифа о царе Эдипе как пучка мифем, выводится основное противоречие в смысловом содержании мифа. Анализируется тождественность понятий «мифема» и «конфликтный факт» и возможности разбора мифологического сюжета через бинарные оппозиции в режиссерской работе. Сравниваются существующие определения основного конфликта мифа о царе Эдипе с определением его главной оппозиции К. Леви-Строссом. Описываются преимущества использования концепции мифа К. Леви-Стросса в режиссерской практике.*

Ключевые слова: *Леви-Стросс, концепция мифа, бинарность мифа, мифемы, идейно-тематический анализ пьесы, основной конфликт пьесы, миф об Эдипе.*

Kuanova Inessa Bakytzhanovna

SOME ASPECTS OF THE APPLICATION OF THE CONCEPT OF MYTH BY K. LEVI-STRAUSS IN THE IDEOLOGICAL AND THEMATIC ANALYSIS OF THE PLAY

Moscow, Russia

Abstract. *The article discusses some aspects of determining the main conflict of the play according to the recommendations of the masters of the St. Petersburg school of directing; the features of the main conflict of the play, such as universality, globality and its relationship with the leading proposed circumstance. The main provisions of Levi-Strauss's concept of myth are revealed – the binary nature of myth, its timeless structure. Using the example of his analysis of the myth of King Oedipus as a bundle of myths, the main contradiction in the semantic content of the myth is deduced. The author analyzes the identity of the concepts of "mytheme" and "conflict fact" and the possibility of analyzing the mythological plot through binary oppositions in the director's work. The existing definitions of the main conflict of the myth of Oedipus rex are compared with the*

definition of its main opposition by Levi-Strauss. The advantages of using the concept of the myth of Levi-Strauss in directing practice are described.
Keywords: *Levi-Strauss, the concept of myth, the binary of myth, mythemes, ideological and thematic analysis of the play, the main conflict of the play, the myth of Oedipus.*

Работа режиссера над постановкой – кропотливый и длительный процесс, который остается «за кадром» репетиций и, тем более, показов спектакля. Эта многоплановая творческая, организационная, административная и отчасти техническая деятельность включает в себя определение режиссерского замысла, разработку экспликации, в которую входит визуальная концепция будущего спектакля, характеристики образов героев и их референсы, композиционное решение постановки, определение ее событийного ряда и ряд других моментов, без которых невозможно приступить к непосредственно работе с актерами.

Первоочередным в работе режиссера является подход к пьесе, ее идейно-тематический анализ, то есть, выявление темы, идеи, основного конфликта, сверхзадачи и сквозного действия. Причем среди этих элементов первостепенным можно считать основной конфликт спектакля, так как «в широком смысле драматический конфликт — это такое отражение жизни, где сталкиваются люди, их интересы, мировоззрения в определенных событиях, за которыми стоит общественно-политическое философское обобщение автора, ради которого он и пишет свое произведение» [2, с. 355]. Следовательно, современность основного конфликта лежит в основе актуальности пьесы: если выбранный конфликт имеет место в современной окружающей действительности, постановка будет важна для зрителя, благодаря затрагиванию его «болевых точек», существующих социальных, моральных и иных дилемм. С другой стороны, неразрешимые конфликты, присущие классическим пьесам, тоже актуальны для современного театра, так как они всеобъемлющи и затрагивают всю историю человечества, включая наши дни.

Кроме того, основной конфликт, напрямую или косвенно затрагивая всех персонажей пьесы, делит их на два лагеря: тех, которые следуют по линии сквозного действия и тех, кто находится на линии контрсквозного действия. Противодействие же этих лагерей является основой сценического действия: как это определяет Г.А. Товстоногов, «действие есть реализованный конфликт» [2, с. 356]. Соответственно, можно сделать вывод, что основной конфликт тесно взаимосвязан со сквозным действием пьесы, и, как следствие – с ее

сверхзадачей, так как сквозное действие является путем воплощения сверхзадачи.

Обращаясь к тому, как выявить основной конфликт пьесы, П.Г. Попов рекомендует начинать с поиска ведущего предлагаемого обстоятельства, так как «верно найденное “ведущее предлагаемое обстоятельство” проясняет атмосферу пьесы и вскрывает природу конфликта» [5, с. 24]. При этом данное обстоятельство должно быть достаточно глобальным, иначе оно не сможет породить значительный конфликт, и как следствие, масштабную тему. Незначительность же конфликта и узкость темы в замысле приведет к тому, что спектакль не будет актуальным и «долгоиграющим». Рассматривая данную проблему, Г.А. Товстоногов и А.И. Кацман разработали прием, в основе которого – поиск тех общественных, социальных, экономических, исторических и иных проблем и перемен, влияющих на общество, которые могут стать ведущим предлагаемым обстоятельством пьесы и определить ее основной конфликт. В таком случае, видя в частном общее, режиссер сможет внедриться в суть конфликта, раскрыть его глубину в своем замысле.

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что «ленинградская» или «питерская» школа режиссуры предлагает искать в разбираемом произведении общечеловеческие конфликты, тем самым находя актуальность пьесы любой эпохи для современного зрителя, а первоисточником конфликта выявлять глобальные перемены в жизни общества. Это заставляет задаться следующим вопросом: как точно определить конфликт в произведении, избежать его поверхностности и надуманности? Есть ли методы, которые позволяют вскрывать глубинную сущность пьесы, избавившись от «шелухи» текста, отделить значимое от сопутствующего?

В поисках ответа на этот вопрос следует обратиться к, на первый взгляд, далекой от театрального искусства концепции мифа К. Леви-Стросса – одного из основоположников структурной антропологии, идеи которого во многом основывались на психоанализе. Рассматривая язык в качестве культурного феномена, К. Леви-Стросс подчеркивал вневременную природу мифа, считая его логическим инструментом познания первобытным человеком окружающего мира. Однако в отличие от ряда других ученых, например, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Стросс считал, что мышление первобытного человека идентично мышлению человека современного, следовательно, миф может использоваться для разрешения противоречий в обществе любого периода.

Роль мифа в поиске и разрешении противоречий в данном аспекте перекликается с идеей о противоборстве сторон в сценическом конфликте, его разрешимости или неразрешимости. При этом К. Леви-Стросс отвергает лексический или стилистический анализ мифа, при подходе к нему выделяя структурные единицы, или мифемы, которые являются синхроничными, так как «миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее» [4, с. 242]. При этом мифемы должны восприниматься комплексно, в единстве, так как миф представляет собой «пучок мифем», объединенных в группы по отношениям оппозиционности и дополнительности.

Определение сущности мифем К. Леви-Строссом сближает это понятие с понятием «конфликтного факта» – термина в отечественной режиссуре, которое не тождественно термину «событие». Их разницу П.Г. Попов характеризует следующим образом: «Анализ пьесы по событиям – анализ сюжета; анализ по “конфликтным фактам” – анализ на уровне фабулы» [5, с. 14]. Другими словами, любое произведение может быть разбито на отдельные, не связанные между собой эпизоды, а задача режиссера – за этим набором фактов найти те, которые составляют «пружину действия», придают ему целостность и единство.

Если взять за основу разбора пьесы то, что понятия «мифемы» и «конфликтного факта» схожи и могут быть взаимозаменяемы, как дальше выполняется разбор произведения по методологии К. Леви-Стросса?

В своей концепции мифа ученый выдвигал тезис о том, что миф представляет собой последовательность разрешаемых противоречий и последующее возникновение новых: также Г.А. Товстоногов считал, что «любое сценическое действие есть цепь беспрерывно развивающихся конфликтов» [2, с. 356], что сближает восприятие мифа К. Леви-Строссом с подходом к сценическому действию, а значит, и разбору пьесы режиссером, в отечественном театральном искусстве. Стоит отметить, что структура мифа по К. Леви-Строссу бинарна, как и мышление человеческого индивидуума: как и первобытные люди, современное человечество познает мир через бинарные оппозиции, которые выступают инструментом различения объектов, явлений и понятий. Например, первые бинарные оппозиции, закладываемые в мышлении ребенка – это пространственные, нравственные, поздние – более абстрактные. Так и первобытные люди различали такие противоречия, как «день–ночь», «тепло–холод» и т.д. Соответственно, бинарность мышления человека любой эпохи

является его формой понимания окружающей действительности, а бинарная структура мифа – его инструментом. Опираясь на это утверждение, К. Леви-Стросс предлагал при подходе к мифу его парадигматическое чтение, которое заключалось в отказе от соблюдения хронологии сюжета, сопоставлении схожих эпизодов, опускании не соответствующих логике фактов и событий, ради выявления главного противоречия в мифе. Такой подход к анализу приводит к тому, что «статическая структура мифа оказывается оторванной от его динамической конкретности и семантической полноты» [3, с. 17].

Практическое применение своей методологии анализа мифа К. Леви-Стросс предлагает в книге «Структурная антропология», рассматривая миф о царе Эдипе, который лег в основу трагедии Софокла. В последствии, древнегреческая трагедия получила свою рецепцию в ряде произведений: например, пьесы «Эдип» П. Корнеля и Вольтера, «Эдип-царь» Ж. Кокто и т.д. Анализируя миф о царе-отцеубийце, К. Леви-Стросс выделяет четыре группы мифем. В первую он объединяет мифемы о поиске Кадмом Европы, женитьбу Эдипа на своей родной матери, похороны Антигоной, дочерью Эдипа, своего брата Полиника. Объединяющим признаком этих мифем ученый выделяет гипертрофию родственных отношений. Ко второй группе К. Леви-Стросс относит мифемы об убийстве Эдипом родного отца, убийство сыном Эдипа, Этеоклом, своего брата, Полиника и братоубийственную резню спартанцев. Эти мифемы объединяет обесценивание кровного родства. Следовательно, данные группы мифем находятся в оппозиции друг к другу.

Третья и четвертая группы мифем также оппозиционны: в третью группу ученый включает мифемы об убийстве Кадмом дракона и Эдипом сфинкса, объединяя их признаком отрицания земного происхождения людей, а в четвертую – напротив, мифемы, подчеркивающие земное происхождение людей, благодаря обнаружению близкородственных связей между ними: это хромота Лабдака, отца Лая и деда Эдипа, леворукость Лая, толстоногость Эдипа [4, с. 248–250].

Кроме нахождения отношений оппозиционности, К. Леви-Стросс выделяет отношения дополнительности между данными группами мифем: отрицание кровного родства, то есть, мифемы первой группы, смыслово дополняются мифемами третьей группы об отрицании земного происхождения человека. В свою очередь, мифемы второй группы об обесценивании кровного родства, дополняются мифемами четвертой группы, утверждающими земное происхождение человека.

Выделив данные группы мифем, К. Леви-Стросс приходит к выводу, что миф о царе Эдипе представляет собой оппозицию между верой в земное происхождение человека с фактом происхождения человека от союза мужчины и женщины. То есть, имеет место бинарность веры и факта, или веры и разума. Данная же оппозиция представляет собой один из древнейших конфликтов в истории человечества, особенно широко распространившийся и обострившийся в средневековой философии, рассматриваемый мыслителями эпохи Просвещения и нашедший свое отражение в идеях ученых Нового времени.

При этом миф о царе Эдипе являлся объектом исследования филологов и литературоведов. Например, специалист по древнегреческой драме, В.Н. Ярхо выводит основной идеей софокловской трагедии мысль о том, что «ни один человек, совершивший проступок не по своей воле, не дурен» [6, с. 270], считая, что основной конфликт произведения лежит «между непознаваемой объективной необходимостью и сознательными усилиями человека» [Там же]. Другими словами, мнение В.Н. Ярхо о произведении Софокла близко к классическому конфликту древнегреческой трагедии между человеком и роком, идее неотвратимости рока и бессилия человека перед волей богов и судьбой. Это вытекает из основных положений Аристотеля о трагедии: ведь зритель «видит на сцене потрясающие действия, которые вызывают у него сострадание и страх. Ему делается ясным, что и он может подвергнуться таким же бедствиям, если будет действовать так, как действуют страдающие герои трагедии» [1, с. 19].

Схожий с мнением В.Н. Яхро конфликт выделяет Ж. Кокто в пьесе «Эдип-царь»: надменный герой бросает вызов богам и проигрывает им. Вольтер поднимает конфликт беспощадности богов и коварства жрецов со слабохарактерностью людей. В свою очередь, П. Корнель на первый план выдвигает внутренний конфликт героя, который ищет свое предназначение и способен на самопожертвование. Это позволяет говорить о том, что авторы рецепций мифа продолжили традиции античной трагедии в своих пьесах, эти же конфликты имеют место в экранизациях и театральных постановках сюжета о царе Эдипе.

Но является ли этот конфликт человека и рока актуальным для современного общества? С одной стороны, он неразрешим, следовательно, относится к категории «вечных», но с другой, действительно ли он близок зрителю наших дней? И не предлагает ли К. Леви-Стросс более общечеловеческое и актуальное для современного человека

противоречие между верой и разумом, если учесть, что дискуссии о бинарности данных понятий до сих пор имеют место?

Однозначно одно. Применение методологии К. Леви-Стросса применимо в режиссерской практике, так как позволяет обнаружить более глубинные и скрытые противоречия в мифологических произведениях, не трактуя так их однозначно, как это сложилось исторически. В свою очередь, найденные, благодаря использованию данной концепции мифа, бинарные оппозиции могут служить основным конфликтом в разборе материала, и, как следствие, основой для создания режиссерского замысла. Поэтому в работе режиссера нельзя отвергать такой подход к разбору мифа, так как мифологические сюжеты остаются популярными в современном театре, а потребности общества диктуют необходимость поиска новых, актуальных для наших дней конфликтов и разрешения глобальных противоречий средствами театрального искусства.

Список литературы

1. Аристотель. Поэтика [пер., введ. и примеч. Н.И. Новосадского]. – Л.: Academia, 1927. – 120 с.
2. Георгий Товстоногов репетирует и учит [лит. запись С.М. Лосева]. – СПб.: Балтийские сезоны, 2007. – 605 с.
3. Косиков, Г.К. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму – М.: ИГ «Прогресс», 2000. – 533 с.
4. Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Пер. с фр. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова] – М.: Наука, 1985. 535 с.
5. Попов, П.Г. Режиссура. О методе. – М.: ВЦХТ, 2003. – 63 с.
6. Ярхо, В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые вопросы древнегреческой трагедии. – М.: Художественная литература, 1978 г. – 301 с.

Манохин Александр Андреевич

Об актуальности вопроса сценического внимания

Москва, Россия

Аннотация. *В статье актуализируется проблема актуальности изучения сценического внимания и совершенствования методики его воспитания у студентов театральных вузов. Проводится сопоставление ранних теоретических исследований в области актерского мастерства с научными открытиями в области психологии. Отмечается важность изучения сценического внимания в контексте современных достижений психологии. Предлагаются пути совершенствования упражнений на развитие денного элемента актерской техники.*

Ключевые слова: *внимание, психология, преподавание, актерское мастерство, система Станиславского.*

Manokhin Alexander Andreevich

ON THE RELEVANCE OF THE ISSUE OF STAGE ATTENTION

Moscow, Russia

Annotation. *The article highlights the problem of the relevance of studying stage attention and improving the methods of its education among students of theater universities. A comparison is made between early theoretical research in the field of acting and scientific discoveries in the field of psychology. The importance of studying stage attention time in the context of modern achievements of psychology is noted. Ways of improving exercises for the development of this element of acting technique are proposed.*

Keywords: *attention, psychology, teaching acting, Stanislavsky system.*

Вопрос воспитания артиста имеет ведущее значение в условиях современной культуры. Выражение достижений в области кино, литературы, драматургии и режиссуры, невозможны без наличия в отечественной культурной среде артистов, способных воплотить данные тенденции. Потому вопрос поиска новых подходов в воспитании актера и совершенствования старых сохраняет свою актуальность в перманентном состоянии.

В настоящее время наблюдается увлечение поиском новых путей репетирования материала или работы над текстом. Популярна в педагогической среде тенденция поиска актерской свободы на сцене. Но следует учитывать, что последнее возможно только при

наличии сформированной у актера техники, одной из составляющей частей которой является сценическое *внимание*.

Сам термин берет начало из психологии, где является понятием активно исследуемым, но до сих пор не раскрытым до конца. Внимание является одним из первых объектов научного исследования, появившихся еще до оформления психологии как науки, однако наибольшую активность психологические исследования в данном направлении набрали только ко второй половине XX в.

В настоящее время у внимания как психологического феномена есть широкий круг проблематики, стимулирующий исследования в данной области вплоть до настоящего времени. Так, до сих пор в психологии отсутствует единое определение внимания как психологического процесса. Учебники психологии при определении проблематики данного вопроса обращаются к цитате У. Джеймса: «Каждый знает, что такое внимание» [4, с. 8], подводя к мысли, что «никто не знает, что такое внимание» [там же]. Данный факт порождает дискуссии и диспуты о том, что стоит ли исследовать внимание как самостоятельный психический процесс, или оно является элементом иных внутренних процессов человека, что, в итоге, приводит к постановке вопроса о существовании внимания.

Тем не менее, данное явление активно исследуется в психологии, и в настоящее время есть определенный набор тезисов, описывающих если не суть этого феномена, то его свойства и проявления, что может быть полезно при изучении внимания сценического. Так, не все психологи признают внимание как отдельное явление, т.к. оно растворено в иных психических процессах. Так, словосочетание «обрати внимание», в зависимости от контекста, можно подменить выражениями «задумайся», «всмотрись» и т.д. Внимание не имеет собственного продукта, а лишь качественно улучшает или усиливает результаты других видов внутренней человеческой деятельности. Данное свойство комментирует У. Джеймс: «Внимание не порождает образов. Образ уже должен существовать до того, как мы обратим на него внимание. Внимание только фиксирует и удерживает то, что обычные законы ассоциации помещают перед “прожекторами” сознания» [там же, с. 10].

Однако наряду с утверждением выше, психолог Э. Титченер выдвигает следующий тезис, подчеркивающий важность внимания: «Внимание есть нерв всякой психологической системы» [Там же].

Внимание делится на два аспекта: *познавательный* и *эмоционально-волевой*. Последний связан с тенденцией эмоционально

окрашенных объектов и слов – привлекать к себе внимание помимо желания самого его носителя. С другой же стороны, для концентрации на объекте внимания, от человека требуются волевые усилия, вызывающие в нем определенный спектр эмоций, что наблюдается в случае, когда студенту необходимо заниматься в шумной комнате, или писатель испытывает радостные эмоции от процесса погружения в любимую работу. Особенно в эмоционально-волевой сфере заметна связь внимания с потребностями и мотивами человека. Так, жизненно важные аспекты жизни человека приковывают внимание к себе помимо его воли, в то время как объекты нежелательные для человека, могут исключаться из поля его внимания помимо его воли.

В познавательном аспекте внимание тесно связано с *восприятием*. Мир представляет собой хаотичное взаимодействие множества объектов, как представляющих интерес и важность для конкретного человека, так и помеху для восприятия вещей приоритетных. Внимание есть инструмент концентрации на необходимом объекте, отделение его от вещей второстепенных и ненужных с целью восприятия его. Если говорить о связи внимания с мышлением, то здесь внимание есть сосредоточение сознания на решаемой задаче. Без внимания также невозможна работа памяти, т.к. поиск и вспоминание необходимых фактов требует подключения внимания. Внимание удерживает в сознании сиюминутные впечатления или воспоминания человека, закрепляя их в памяти, оно же поднимает в сознание отложенный в долгосрочной памяти материал. Также психологи проследили тесную связь *поведения* человека и внимания. Так, акт внимания всегда предполагает определенное действие для достижения определенного результата. Управлять же своим поведением человек может только при развитии на должном уровне внимания. Внимание встроено в поведение человека и определяет его глубочайшую структуру.

Можно сделать вывод, что внимание объединяет в человеке познавательное и эмоционально-волевое начало. Обеспечивает процессы, связанные с восприятием объектов внимания, памятью, формирует поведение человека и является «дверцей» в сознание человека. Интересно, что полученные тезисы были оформлены на рубеже XIX–XX вв., когда появились первые теоретически труды, посвященные актерскому мастерству.

Информация о внимании сценическом, содержащаяся в пятой главе книги «Работа актера над собой» К. Станиславского, носит эмпирически-ознакомительный характер. Стоит выделить, что сама

проблема сценического внимания поднимается на фоне дискомфорта студентов – учеников Торцова – от пребывания в обстановке публичности. Делается акцент на совокупности отвлекающих актера от сценического действия факторов (главный из которых – зрительный зал), взамен которым актеру предлагается увлечься объектами, имеющими отношение непосредственно к сценическому действию, главным из которых является партнер.

Для развития сценического внимания как навыка, предлагается ряд упражнений, связанных с навыками концентрации на объекте и его изучении. Студенты должны были в деталях изучить предложенный им объект за отведенное время и на память описать его. Данная практика описывается в тесной связи с понятиями *объект-точка* и *круг внимания*. Первое предлагало подсвеченный предмет на сцене, на котором обязан был концентрироваться артист. Второе – подсвеченная область, в рамках которой студент обязан был выбирать наиболее удобный для концентрации объект: «Я назначаю каждому из вас объект для смотрения. Вы замечаете его форму, линии, цвета, детали, особенности. Все это надо успеть сделать, пока я считаю до тридцати…» [3, с. 143]. В параллель с описанием учебного процесса, автор книги делает акцент на влияние учебного процесса на повседневную жизнь артистов за пределами учебного заведения. В деталях описываются попытки студента Названова применить малый круг внимания в толпе для выхода из состояния дискомфорта и дезориентации. При этом больше всего внимания в процессе повествования уделяется именно малому кругу, который воспринимается героем и от лица которого идет повествование.

Главной функцией сценического внимания, таким образом, является преодоление дискомфорта артиста от публичного пребывания на сцене путем намеренной концентрации на выбранном объекте, находящимся в контексте спектакля. В процессе повествования Торцов, учитель Названова, начинает требовать от студентов не просто концентрации на предмете, но подключения к этому процессу «вымысла воображения» для усиления сосредоточенности на объекте.

Однако кроме обозначенного выше тезиса, сценическое внимание рассматривается также как инструмент познания актером мира для собирания «эмоционального материала». Так, артист, чье внимание натренировано в процессе упражнений по актерскому мастерству, должен уметь подмечать события в окружающей его повседневной действительности с подключением фантазии и воображения. В качестве примера приводится женщина с коляской, в которой, пу-

тем ответов на вопросы *что, когда, где, почему,* превратилась старуху, схоронившую детей.

Во взглядах К. Станиславского на сценическое внимание видна основа психологических исследований того времени. С. Черкасский отмечал увлечение автора «Системы» научными изысканиями Т. Рибо: «Представления об аффективной памяти, заимствованные у Рибо, начинают сращиваться с практикой работы актера над собой» [1]. Особенно отмечается связь чувственно-волевого аспекта внимания и познавательного. Через познавательный аспект внимания, через усилие воли «система» предлагает перейти к чувственному восприятию предметов для облегчения сосредоточения на них, что, в конечном итоге, устраняет негативный отвлекающий эффект стресса от пребывания в публичном пространстве.

Если в «Системе» сценическому вниманию посвящена отдельная глава, то в сочинении «О технике актера» М. Чехова данное понятие соединено с понятием «воображение» и находится в самом начале книги. Основой данной теории является тезис о самостоятельной жизни «образов фантазии» [5, с. 65]. Для обретения способности их видеть и чувствовать, актеру предлагается развивать воображение. Результатом обретения данного навыка становится активный поток зрительных образов, которые актер должен зафиксировать в сознании для дальнейшей работы над ролью. Данную функцию берет на себя внимание. В качестве упражнения по развитию сценического внимания предлагается аналогичная «Системе» концентрация на объекте, но в ином виде. Объектами внимания предстают не физические предметы, но любые, доступные нашему сознанию (звук, воспоминание, воображаемый персонаж). Кроме их изучения, упражнение предполагает также взаимодействие с ними в плоскости воображения (притянуть, устремиться и т.д.). Таким образом, сценическое внимание в системе М. Чехова есть не инструмент познания или защиты от сценического дискомфорта, но метод фиксации эмоциональных проявлений сознания. Если «Система» Станиславского подразумевает движение от познавательного аспекта внимания к чувственно-волевому, то М. Чехов, наоборот, предлагает обратное. Данный подход – фиксация в потоке информации (т.е. среди потока зрительных образов), отсылает к цитате У. Джеймса, указанной в начале данного материала.

Изучив и сопоставив взгляды на внимание в контексте психологии и сцены, можно сделать вывод, что теория актерского мастерства в данном вопросе основана на результатах ранних научных иссле-

дований в вопросах психологии. Сходство выражено в акцентировании роли внимания на познавательных и эмоционально-волевых аспектах в контексте актерской практики, связи данного понятия с мышлением, памятью, поведением человека, что необходимо при работе над внутренним миром создаваемого образа. Данное единение эмоционально и познавательной деятельности человека было выражено в книге «Моя жизнь в искусстве» К. Станиславского: «Творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность всей духовной и физической природы» [2, с. 415]. Комментарий «Системы» М. Чехова о том, что в «каждом акте духовной жизни человека участвуют три составных элемента: 1) интеллект (разум); 2) эмоции (чувства); 3) воля (хотение)» [6] также коррелируется с базовым делением внимания на познавательный (разум) и эмоционально-волевой аспекты (чувства и хотение).

Если «Система» и иные ранние теоретические изыскания в области мастерства актера основаны на психологических открытиях, то ставится вопрос об актуальности процесса теоретических изысканий в области сценических искусств без учета достижений в области психологии.

В настоящее время вопрос существования внимания как психического явления остается актуальным. Открыт вопрос понятия данного феномена, и обращение театральных деятелей к новейшим открытиям в области психологии, может спровоцировать переосмысление роли сценического внимания в театральном искусстве и изменение методики его воспитания у начинающих артистов.

Приоритетное значение имеет расширение и преобразование упражнений на развитие сценического внимания. Требуется определить характер и место данного технического элемента в актерской технике и программе обучения артиста. В какой момент следует воспитывать в артисте сценическое внимание? Каким образом оно поможет ему в работе над образом? Каким образом донести эту информацию до студента? Подобные вопросы необходимо проработать в контексте последних открытий в области психологии. Сами же упражнения, в большинстве своем, имеют характер тренинга, не вытекающего в какой-либо творческий результат.

Работа с кругами внимания или взаимодействие с объектом внимания в области воображения, не дадут артисту полного понятия о содержании практической пользы этого элемента без доведения данных упражнений до творческого результата: этюда или отрывка, пригодного для публичного показа. Пример похожего педагогиче-

ского опыта случился на курсе Е.В.Дробышевой в Институте Современного Искусства (театральный факультет, кафедра театрального искусства, образовательная программа специалитета «Артист театра и кино»). В разделе «Память физических действий» студентам было дано задание принести отрывок из прозы А. Чехова с подробным описанием физических действий персонажа, и воспроизвести его с воображаемыми предметами быта (зашить иголкой рубаху, застегнуть пуговицу и т.д.). В процессе наблюдения за студентами на показе, автором статьи было замечено, что концентрация на воображаемых предметах не только воспитала в артистах чувство правды и внимание к деталям исходного литературного материала, но привила им навыки сценического внимания, которые обеспечили им полноценное погружение в предлагаемые обстоятельства исполняемого материала и образ.

Таким образом, поднимается тезис о необходимости актуализации вопроса исследования сценического внимания в контексте современной психологии, а также модернизации методики воспитания в артистах данного навыка.

Список литературы

1. Черкасский, С. Д. Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/affektivnaya-pamyat-v-tvorchestve-aktera-ribo-stanislavskiy-strasberg (Дата обращения 06.03.2025).
2. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 526 с.
3. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 512 с.
4. Фаликман, М. В. Общая психология. В 7 т.: Т. 4. Внимание. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 480 с.
5. Чехов, М. А. О технике актера. ¬– М.: Издательство АСТ, 2022. 288 с.
6. Чехов, М.А. О системе Станиславского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://artcompass.ru/media/ah5fm43f/chekhov_m_a_-_o_sisteme_stanislavskogo.pdf (Дата обращения 06.03.2025).

Казаков Михаил Михайлович

Особенности работы режиссера любительского театра в России (на примере Студенческого театра МГУ)

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена проблеме работы режиссера в студенческом театре. В качестве примера дан опыт работы режиссеров Студенческого театра (далее – СТ) МГУ, основанного Р. Быковым в 1958 году. Театр на протяжении почти сорока лет существования являлся одним из самых популярных любительских театров Москвы. В статье приведены характеристики работы Р. Быкова, И. Соловьева, Р. Виктюка, Е. Славутина на должности режиссеров СТ МГУ. Выводы указывают на то, что деятельность режиссера любительского театра носит преимущественно организационный и педагогический характер.*

Ключевые слова: *любительский театр, студенческий театр, Московский государственный университет, режиссура, работа режиссера с актером, педагогика*

Kazakov Mikhail Mikhailovich

PECULIARITIES OF THE WORK OF AN AMATEUR THEATRE DIRECTOR IN RUSSIA (ON THE EXAMPLE OF THE STUDENT THEATRE OF MOSCOW STATE UNIVERSITY)

Moscow, Russia

Abstract. *This article is devoted to the problem of director's work in student theatre. As an example, the experience of directors of the MSU Student Theatre, founded by R. Bykov in 1958, is given. During almost 40 years of its existence the theatre was one of the most popular amateur theatres in Moscow. The article describes the work of R. Bykov, I. Soloviev, R. Viktyuk, and E. Slavutin as directors of the ST MSU. The conclusions of the article indicate that the activity of an amateur theatre director is mainly of an organisational and pedagogical nature.*

Key words: *amateur theatre, student theatre, Moscow State University, directing, work of a director with an actor, pedagogy*

Российский студенческий театр берет свое начало в 1756 году, когда в стенах Московского императорского университета был основан Университетский театр. В советское время явление самодеятельных театральных коллективов было распространено очень широко: так, в период с конца 1950-х до 1980 года в Москве были созданы

десятки театральных студий. Среди них, например, театр-студия «Наш дом», который прославил имена А. Аксельрода, М. Розовского и И. Рутберга, театральная студия на Ленинских горах, где работал П. Фоменко, а также небезызвестный Студенческий театр МГУ [7], речь о котором пойдет далее.

История Студенческого театра МГУ берет свое начало в 1958 году, когда на пост главного режиссера пришел выпускник Высшего театрального училища имени Б. В. Щукина Р. Быков. На протяжении 40 лет жизни театра, в разные годы, свои спектакли ставили Р. Виктюк и М. Захаров, а с начала 1980-х гг. главным режиссером являлся Е. Славутин. Под его руководством СТ МГУ в 1999 году был преобразован в Московский открытый студенческий театр (Театр МОСТ), который возглавляется им и по сегодняшний день.

Советские исследователи М. Князева, Г. Вирен и В. Климов, рассуждая о молодежных любительских театрах, определили, что студенческий театр, то есть, любительский театр, который базируется в высшем учебном заведении, является важным элементом развития не только самих студентов, но и вуза в целом. Так, с одной стороны, студенческий театр позволяет его участникам развиваться личностно, благодаря чему в процессе сотворчества рождается коллектив и его взгляд на мир, что становится ценным для понимания нового поколения. К такому тезису авторов привели рассуждения ряда театральных деятелей, среди которых – режиссер И. Рутберг, также подчеркнувший, что целью участников студенческого театра является выявление своей гражданской позиции [5]. Театральный критик А. Свободин отметил следующее: «Театр – само по себе искусство, в контакте живого человека с человеком. А молодежи вообще свойственна жажда контактности. Вот и получается, что именно в театре наиболее ярко проявляются мысли, взгляды, поиски молодежи» [там же].

С другой стороны, помимо самосовершенствования студентов, такой театр показывает культуру самого вуза, в котором располагается. Он позволяет индивидуализировать вуз, выразить его самобытность, то есть, является, по определению авторов, социально-культурным индикатором [Там же]. С этим утверждением можно согласиться, так как в истории российских студенческих театров есть яркие примеры культурных центров, например, театр «Манекен», который развивался в стенах Челябинского политехнического института и, по мнению критиков, определял «ритм культурной жизни города» [?]. Таким же примером являлся и упомянутый ранее Студенческий театр Московского государственного университета. Более того,

советские деятели культуры прочили студенческим театрам большое будущее, утверждая, что их необходимо субсидировать [там же].

В анализируемой литературе большая роль в повествовании отводится студентам-актерам, которые являются лицом своих театров и показателем уровня культуры вуза. Однако не стоит забывать о том, что в театре, неважно, профессиональный ли он или любительский, немаловажную роль играют и режиссеры.

Тема роли режиссера в студенческом театре затрагивается в исследованиях нечасто, и почти все они сводятся к формированию профессионального и нравственного облика режиссера, что немаловажно для настоящей статьи. Так, например, Г. Кириллов указал, что в основе создания студенческого театра, и в работе режиссера, в частности, должны лежать идеи К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Например, для режиссера студенческого театра, по мнению исследователя, важно знать определения «ликов» режиссера из книги Немировича-Данченко «Из прошлого»: режиссер как толкователь и педагог, режиссер как зеркало актера и режиссер как организатор спектакля [4]. Я. Алексеенко придерживается мнения об определяющей роли режиссера в выборе творческого пути коллектива. Режиссер, по мнению автора, должен уделять особо пристальное внимание внедрению воспитательной работы, направленной на формирование ценностных ориентаций студенчества, в репетиционный и учебный процесс [1].

Тему формирования личности режиссера студенческого театра затронул ректор Российского института театрального искусства – ГИТИС Г. Заславский. Говоря о возможности одаренных студентов непрофильных ВУЗов получить второе высшее образование в области театрального искусства, Г. Заславский вспомнил о том, что «в студийном пространстве университетского театра рождаются крупные театральные мыслители» и напомнил о том, что такие великие советские и российские режиссеры как Г. Товстоногов, Л. Хейфец, А. Васильев имели первое непрофильное образование [3].

Студенческий театр МГУ, помимо того, что воспитал плеяду известных советских и российских артистов эстрады, театра и кино (И. Саввина, А. Демидова, А. Кортнев, В. Пельш, А. Кукушкин), позволил развиться карьере таких именитых режиссеров, как Р. Быков и Р. Виктюк [2]. Но помимо них, работали со студентами и создавали спектакли такие деятели, как народный артист СССР И. Соловьев, а также заслуженный деятель искусств Е. Славутин [там же]. Каждый из представленных режиссеров СТ МГУ имел свои особенности и в работе над материалом и с актерами. В настоящей статье мы выделим

те черты, которые объединяют всех представленных выше, а также составим общий вывод, исходя из анализа деятельности каждого.

Р. Быков пришел в театральную студию при МГУ после окончания Театрального института имени Б. В. Щукина, и при поддержке директора Дома культуры МГУ С. Дворина, организовал церемонию открытия Студенческого театра. Как вспоминал сам Р. Быков, театр был открыт без соответствующего разрешения партийных органов. Риск был просчитан, «ЦК подумает, что МГК разрешил, МГК посчитает, что это дело комсомола, комсомол спишет на профсоюз…» [там же]. 6 мая 1958 года в ДК МГУ на улице Герцена, дом 1 (ныне Храм мученицы Татианы при МГУ), при участии актрисы А. Яблочкиной, театр был торжественно открыт. О личности Быкова как режиссера театра МГУ известно не так много, главным образом, из воспоминаний и интервью. Благодаря его активной организаторской деятельности на спектакли СТ МГУ стали продаваться билеты, а у актеров появилась возможность с вырученных денег получать зарплату. Фактически, Быков преследовал цель поставить СТ МГУ в один ряд с профессиональными театрами. По уровню популярности молодому режиссеру это удалось – театр стал одним из самых известных в Москве.

О работе Р. Быкова с актерами вспоминала И. Саввина: «Мы учились снимать шелуху с души, извлекать из себя искры достоверности» [Там же]. Быков работал над тем, чтобы актеры его театра, в первую очередь, понимали, о чем идет речь в произведении, для чего персонажами произносятся реплики. Также из воспоминаний И. Саввиной в плане работы Р. Быкова с актерами интересна история, связанная с постановкой пьесы П. Когоута «Такая любовь»: во время репетиции монолога И. Саввиной из-за ее тихого голоса было трудно произносить слова на весь зал, и режиссер рассказал о так называемом «посыле» – мысли, заложенной автором текста, читающейся между строк, которую и должен донести до зрителя актер [там же].

Более того, Р. Быков в работе стремился отойти от понимания студенческого театра как театра самодеятельного, в котором работа имела бы досуговый характер, не отвлекающий от основной деятельности. В его представлении театр должен был задействовать все творческие и технические возможности – это не только работа света и звука, но и пластика, грим, костюм, не говоря уже об актерской работе. Отрадно, что коллектив театра в этих взглядах был с Р. Быковым солидарен [7].

Для того чтобы реализовать такие представления о театре в жизнь, был необходим подходящий для этого материал – актуаль-

ный, близкий театру и дающий большой простор для фантазии. Так, первым спектаклем, поставленным в СТ МГУ стала вышеупомянутая «Такая любовь» – пьеса чешского писателя П. Когоута, рассказывающая об истории несчастной любви и сложного выбора, которая была популярна в 1950-е годы. Спектакль имел огромный успех: критики писали о нем положительные рецензии, он отправлялся на гастроли в Ленинград, Смоленск, Иваново. Театральная критика отмечала силу приемов, примененных Р. Быковым в спектакле. Например, для усиления финала и доведения его до уровня трагедии, группа людей подхватывает падающую в свете прожектора главную героиню, поднимает на руки и под красный свет задника и пение уносит ее со сцены. Также для обострения проблематики пьесы, Р. Быков ввел так называемый «хор», который являлся воплощением общественного мнения, подвластного одному человеку – конечно, в таком ходе читались отсылки на политические круги государства [там же].

Р. Быков проработал режиссером СТ МГУ до 1960 года, когда ему было предложено возглавить театр имени Ленинского комсомола в Ленинграде [Там же]. Двухлетний период оказался чрезвычайно плодотворным – помимо основанного театра, после Р. Быкова осталась идеология, которой так или иначе, сознательно или нет, следовали и другие режиссеры СТ МГУ.

Актер и режиссер И. Соловьев, недолго проработавший в Студенческом театре, также оставил немалый вклад в его развитии. Известна история его работы с актерами СТ МГУ над пьесой Ф. Гудрича и А. Хаккета «Дневник Анны Франк» в 1959 году. Актуальная антифашистская тематика пьесы, повествующей о жизни еврейской девочки в оккупированной Голландии, привела к тому, что Соловьев решил переработать текст для достижения подлинности происходящего. В первую очередь, для переработки был привлечен оригинальный текст дневника А. Франк, и тем самым, спектакль приобрел более глубокое звучание. Во-вторых, для работы с пьесой был привлечен известный драматург В. Коростылев, который внес в текст существенные изменения [8].

Соловьев, как приверженец актерской системы, созданной К. Станиславским, обучал ей и студентов-актеров, с которыми ему довелось работать: «Шутка сказать, сидят перед тобой десять человек неактеров, у которых, для того чтобы сыграть эту пьесу, нет за душой ничего, кроме желания. А пьеса очень трудная для исполнения» [там же]. Так, И. Соловьев объяснял студентам, что такое метод физических действий, репетировал по нему поиск физической линии актера.

Репетиции «Дневника» были довольно непростыми: периодически возникали проблемы с местом для репетиций, на роли приходилось вводить других актеров, если прежние репетирующие исполнители не справлялись или уходили из театра. Однако «Дневник», благодаря сильной идейной подкованности коллектива, смог появиться на сцене [там же].

Был придуман ключевой ход спектакля, который добавил остроты происходящему действию. Он заключался в том, что перед началом каждой сцены два актера читали выписки из подлинного дневника А. Франк, переведенного самими актерами – это смогло усилить ощущение того, что постановка не существовала в отдельной реальности, а была неразрывно связана с действительностью. По итогу, «Дневник Анны Франк» смог не только оставить зрителя неравнодушным (по словам И. Соловьева, спектакль получил массу всевозможных откликов), но и передать взгляды самого театра на события, отраженные в «Дневнике», во время работы над ним [там же].

Несмотря на то, что личность И. Соловьева в разговорах о СТ МГУ вспоминается нечасто, нельзя отрицать того, что ему удалось в той или иной степени воспитать поколение молодых актеров Студенческого театра, которые смогли объединить в себе традиции системы К. Станиславского с актуальной для того времени политической повесткой.

Р. Виктюк в истории СТ МГУ стал настоящей вехой. В период работы в театре с ним были связаны не только известные постановки современных ему авторов, но и острая реакция вышестоящих органов на них. Р. Виктюк стал главным режиссером Студенческого театра в 1976 году [5]. Незадолго до прихода в театр он заявил о себе, поставив в Москве ряд спектаклей на сценах МХАТа и Театра имени Моссовета. За три года работы в СТ МГУ Р. Виктюк создал три спектакля – «Ночь после выпуска» по повести В. Тендрякова, «До свидания, мальчики…» по повести Б. Балтера и «Уроки музыки» Л. Петрушевской. Последний вызвал большой ажиотаж среди московской театральной публики. Пьеса молодого драматурга, раскрывающая тему душевной глухоты человека, была поставлена в 1979 году. Спектакль был решен камерно и, на первый взгляд, в бытовом ключе, однако за этим стояла богатая палитра полярных эмоций и переживаний [6].

К сожалению, историю постановки «Уроков» узнать из открытых источников нам не представляется возможным. Следовательно, и каких-либо наглядных примеров работы Р. Виктюка с актерами СТ МГУ не наблюдается. Однако для понимания общей рабочей атмосферы

представляется возможным привести цитату режиссера: «Студенческие театры не должны иметь ничего общего с профессионалами… в СТ должны быть совершенно иные приемы, принципы. Актеров СТ отличает отсутствие ложного профессионализма. У них нет штампов, предвзятых представлений о том, как надо выражать мысли авторов, нет придуманных навыков создания характера» [5].

Исходя из цитаты, можно предположить, что такая самобытность, развитая под руководством Р. Виктюка и проявившаяся в игре актеров, позволила самым разным изданиям говорить о спектакле как об одной из лучших постановок сезона. Главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков оценил «Уроки музыки» как важную социально-педагогическую акцию, а сама Л. Петрушевская была впечатлена актерской игрой.

История работы Р. Виктюка в театре на улице Герцена завершилась, когда коллектив вместе с режиссером был перемещен из центра Москвы на окраину, в Дом культуры «Замоскворечье», в котором был основан одноименный театр-студия [6].

Новый и заключительный этап жизни театра был ознаменован приходом на пост главного режиссера – кандидата физико-математических наук Е. Славутина. При нем СТ МГУ смог не только снова заявить о себе как о значимом театре Москвы, но и в эпоху «перестройки» и распада СССР, остро реагировал на происходящие перемены в обществе. Е. Славутин, в отличие от других режиссеров Студенческого театра, не имел высшего театрального образования. Режиссурой он начал заниматься во время учебы на механико-математическом факультете МГУ, основав экспериментальную театральную студию «Комик».

Первая постановка молодого режиссера в СТ МГУ – «Удача по скрипке» по повести В. Алексеева – была исполнена как сценическая оратория, в которой уже проявился авторский стиль, основанный на ценности слова и его ключевом значении [7].

Несмотря на кажущиеся на первый взгляд статичными мизансцены и простые декорации, становится ясно, что самое главное в происходящем – это смысл реплик, которые произносят персонажи пьес. По такому принципу были выстроены практически все спектакли СТ МГУ того периода.

В таком же стиле выдержан еще один значимый спектакль театра – «Счастливый неудачник» по повести В. Шефнера, поставленный в 1981 году и получивший диплом лауреата за лучшую режиссерскую работу на Всесоюзном конкурсе любительских театров [там же].

Благодаря сотрудничеству с драматургом В. Коркия, театр стал площадкой для постановок на острые для того времени темы, например, «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили». Определенной вехой периода стала и постановка в 1989 году спектакля «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» по пьесе В. Ерофеева, который высоко его оценил.

Практически одновременно со спектаклями театр выпустил программу Кабаре «Синие ночи ЧК», которая была выстроена на номерах оригинального жанра, песнях группы «Несчастный случай», основанной в театре А. Кортневым и В. Пельшем, и И. Богушевской, а также на стихотворениях разных авторов, например, А. Туркина. Несмотря на то, что теперь в театре появился эстрадный жанр, главенствующая роль также была отведена слову и ритмической организации речи вкупе с музыкой. Мы можем заключить, что хотя теперь в СТ МГУ присутствовало жанровое разнообразие, всех их объединяла работа режиссера над словом: его произношением, отношением к нему и т.д.

Острая реакция на происходящее в стране, объединенная с впечатляющей игрой актеров и работой с текстами, позволила СТ МГУ выйти на международный уровень: так, например, в 1990 году Кабаре «Синие ночи ЧК» было показано в Эдинбурге, где имело большой успех [там же].

Ныне руководимый Е. Славутиным театр МОСТ продолжает традицию работы над словом, и стиль, определившийся еще сорок лет назад, по-прежнему находит себе место на сцене театра, тем самым доказывая свою состоятельность.

Рассмотрев деятельность ряда режиссеров СТ МГУ, можем выделить следующие тезисы:

- каждый из режиссеров СТ МГУ преподносил актерам свою систему работы на сцене. При этом стоит отметить, что практически все делали определенный акцент на важности слов, произносимых с нее;
- режиссеры СТ МГУ понимали дух времени, в котором жили и работали. Они тонко ощущали состояние общества и стремились озвучить актуальные вопросы, волновавшие общество того времени, через постановки пьес современных им авторов;
- практически все режиссеры СТ МГУ имели высшее театральное образование. За некоторым исключением, режиссеры на момент прихода в театр имели профессиональные знания организации творческого процесса;

- отношения актеров и режиссеров СТ МГУ имели взаимный характер. Актеры Студенческого театра с энтузиазмом поддерживали и развивали идеи, предлагаемые режиссерами в процессе постановок спектаклей. Например, «Дневник Анны Франк», возможно, не имел бы большого успеха, если бы студенты не занимались самостоятельным переводом подлинного дневника и не вникали в суть оригинала для дальнейшей работы с пьесой.

Подводя общий итог, отметим, что в среде студенческих театров работа режиссера носит большой педагогический и организационный характер. Режиссеры студенческих театров фактически берут над коллективом художественное руководство, позволяя каждому его члену развиваться в творческой сфере. При этом актеры опираются на те творческие ориентиры, которые дает сам режиссер – главным образом, это методы актерской работы. Следовательно, для успешной работы в студенческом театре режиссеру необходимо разрабатывать свою систему работы с актерами-любителями, фактически примеряя на себя роль педагога-организатора, а уже потом – постановщика.

Список литературы

1. Алексеенко, Я.И. Методика духовно-нравственной работы режиссера в современном студенческом театре / Я. И. Алексеенко // Система ценностей современного общества. – 2013. – № 28. – С. 96–99.
2. Булин, Д. Студенческий театр МГУ – МОСТ в будущее / Д. Булин. — М.: «Издательство ФАИР», 2008. – 104 с.
3. Заславский, Г.А. Театр и университет в России: общие истоки сценической лаборатории // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 3. – С. 208–220.
4. Кириллов, Г.Д. Студенческий театр как компонент образовательно-воспитательной системы ВУЗа. – Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2009. – 44 с.
5. Князева, М.Л. Театр студентов сегодня. – М.: Издательство «Знание», 1980. – 64 с.
6. Князева, М.Л. Театральные студии. – М.: Издательство «Знание», 1983. – 48 с.
7. Румянцев, С.Ю. Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. – М.: Издательство «Дмитрий Буланин», 1999. – 472 с.
8. Соловьев, И.И. По собственному опыту. – М.: Всероссийское театральное общество, 1982. – С. 87–103.

Частова Софья Андреевна,
Зайцев Андрей Романович

«Переплетение сцен»: современные тренды взаимодействия театра и кино

Москва, Россия

Аннотация. *В статье исследуется взаимодействие театра и кино в современном мире. На примере актуального проекта «Театр в кино», инициированным дистрибуторской компанией «КИНО.АРТ.ПРО» и телеканалом «Россия-Культура», который нацелен сделать театр ближе и доступнее. В работе рассматриваются методы, использующиеся для интеграции театральных произведений в кинематографический формат. Проект является примером успешной синергии двух видов искусств, позволяя получить новые эстетические впечатления и познания. В статье также будет рассмотрено, как такие проекты способствуют созданию нового опыта для зрителей, формируя их восприятие искусства в условиях глобализации и цифровизации.*

Ключевые слова: *театр, кино, проект, взаимодействие, глобализация, широкая аудитория.*

Chastova Sofya Andreyevna, Zaitsev Andrey Romanovich

«INTERTWINING SCENES»: MODERN TRENDS IN INTERACTION BETWEEN THEATER AND CINEMA

Moscow, Russia

Abstract. *The article explores the interaction of theater and cinema in the modern world. Using the example of the current project «Theater in cinema», initiated by the distribution company «KINO.ART.PRO» and the Rossiya-Kultura TV channel, which aims to make the theater closer and more accessible. The paper examines the methods used to integrate theatrical works into the cinematic format. The project is an example of the successful synergy of the two arts, allowing you to get new aesthetic impressions and knowledge. The article will also examine how such projects contribute to creating a new experience for viewers, shaping their perception of art in the context of globalization and digitalization.*

Keywords: *theater, cinema, project, interaction, globalization, wide audience.*

Проект «Театр в кино» стал значимой вехой в развитии взаимосвязей театрального и кинематографического искусств, открывая новые возможности для зрителей и создателей. Он не только адаптирует театральные постановки для широкого экрана, но и превращает кинематографические элементы в инструмент для театральных интерпретаций. Стоит отметить, что благодаря такому проекту как

«Театр в кино», формируется новый взгляд на классические произведения. Такая адаптация позволяет не только сохранить сценическую эстетику, но и переосмыслить ее в контексте современного кинематографа, внедряя новые технологии и визуальные средства. Проект демонстрирует, как театральные и кинематографические практики могут обогащать друг друга. Путем погружения в мир театра, зритель получает возможность увидеть не только мастерство актеров, но и уникальное взаимодействие сценического и визуального искусства. Таким образом, театральные спектакли, представленные в формате кино, становятся доступнее широкой аудитории, открывая новые возможности для распространения театрального искусства.

Изначально проект был создан для того, чтобы зрители в более, чем 50 городах России, смогли увидеть постановки главных театров Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска и Казани на экранах кинотеатров. Тогда, в 2023 году, в афишу, в первую, очередь решили добавлять премьеры последних лет, которые специально ТК «Россия-Культура» снимал для большого экрана, а также золотая классика, которая ранее была недоступна к просмотру. Стоит отметить, что с помощью многокамерной съемки и высокого качества записей, у зрителей появилась возможность стать участниками театрального действия. Так, они могут более детально увидеть костюмы актеров, театральные декорации, игру и эмоции актеров гораздо ближе, чем с мест в партере.

Первой премьерой стал показ фильма-оперы «Пиковая дама» театра «Геликон-Опера». Дмитрий Бертман, художественный руководитель московского музыкального театра «Геликон-Опера», режиссер-постановщик фильма-оперы «Пиковая дама», рассказывал о съемках, что впервые с 1982 года, то есть фактически за сорок лет, опера превратилась в полнометражный художественный фильм, действие которого происходит в разных локациях, интерьерах и декорациях — не на одной сцене. Съемки проводились в исторической части театра «Геликон-опера» — старинном особняке, до революции принадлежавшем княгине Евгении Федоровне Шаховской, и все его пространство на месяц превратилось в настоящий съемочный павильон! [1]. Слова Дмитрия Бертмана подтверждают, что проект «Театр в Кино» — это уникальная возможность взглянуть на классические постановки совершенно иным взглядом.

На первом этапе проекта в нем принимали участие тринадцать театров. В числе первых, в рамках проекта «Театр в кино», зрители увидели музыкальные постановки Москвы и Петербурга: оперу «Севильский цирюльник» (реж. Александр Титель) и балет «Жизель» (в редакции Татьяны Легат) Московского академического Музыкаль-

ного театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, «Стиффелио» Новой оперы (реж. Екатерина Одегова), пластический спектакль «Реверс» Театра Мюзикла (реж. Андрей Кольцов, Ирина Дрожжина), легендарный «Щелкунчик» в исполнении студентов и выпускников старейшей балетной школы в России — Академии русского балета им. А. Я. Вагановой (хор. В. Вайнонена).

Одной из последних киноверсий проекта «Театр в кино» стал спектакль «Павел I» в постановке Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова, главную роль которого исполнил заслуженный артист России Александр Олешко. Съемка осуществлялась командой телеканала «Россия-Культура», режиссером киноверсии выступил Константин Куц. Спектакль был поставлен по мотивам исторической драмы Дмитрия Мережковского. Режиссер постановки, Наталья Ковалева.

Смотря эту версию постановки, выделяется сама эпоха, которую воссоздали до мельчайших деталей. Автором сценографии и костюмов является Заслуженный художник России Максим Обрезков, а художником-гримером – Заслуженный работник культуры России Ольга Калявина. За роль Павла I Александр Олешко награжден театральными премиями «Хрустальная Турандот», «МК», «Золотой витязь» и многими другими. Исполнитель роли графа Палена – Игорь Карташев – стал лауреатом премии зрительских симпатий «Звезда Театрала».

Подводя итог, мы приходим к пониманию, что благодаря проекту «Театр в Кино» появилась возможность возродить хорошую советскую традицию создания фильмов-спектаклей в нашей стране. В связи с этим, российский кинематограф сможет получить золотой фонд спектаклей с выдающимися актерами нашего времени, чьи работы можно будет пересматривать в будущем, а что самое главное – поможет воспитать еще ни одно поколение. Также проект «Театр в Кино», поспособствовал расширению театральной аудитории – в связи со своей доступностью, зрители получили возможность посещать культовые спектакли нашего времени без привязки к конкретному театру.

В итоге, проект «Театр в Кино» обогащает культурный ландшафт России и укрепляет связь между прошлым и будущим. Это помогает в сохранении культурного наследия нашей страны, а также помогает в развитии абсолютно новых форм искусства кино и театра.

Список литературы

1. Попов, С.В. Переосмысляя театр: от традиции к эксперименту. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2022. – 220 с.

ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Борисова Елена Николаевна,
Никулушкин Алексей Андреевич

Музыка как средство формирования эмоционального интеллекта подростка

Москва, Россия

Аннотация. *В статье поднимается вопрос влияния музыки на способность подростка к саморегуляции. Рассматриваются особенности развития личности ребенка в пубертатном периоде, его основные психологические потребности и риски, связанные с невозможностью применить свои адаптационные способности. Подчеркивается необходимость развития у подростков социальных навыков управления своим состоянием и эмоциями посредством эмоционального интеллекта, позволяющего анализировать информацию и использовать ее для направления своих мыслей, коммуникации, поведения. Затрагивается вопрос оздоравливающего воздействия музыки на психофизиологию человека. Анализируется потенциал психологического благополучия, заложенный в идее вовлечения подростка в активные и пассивные занятия музыкой. Обращается особое внимание на эффективность занятий подростков джазовой импровизацией в связи с тем, что ее природа полностью отвечает потребностям данного возрастного периода. Делается вывод о том, что этот вид творчества позволяет подростку проявлять свободу выбора и действий, способствует развитию независимого, критического и латерального мышления.*

Ключевые слова: *подросток, социальная адаптация, саморегуляция, джазовая импровизация, свобода в заданных рамках, эмоциональный интеллект, психофизиология человека.*

Borisova Elena Nikolaevna, Nikulushkin Aleksei Andreevich

MUSIC AND TEENAGER'S EMOTIONAL INTELLIGENCE

Moscow, Russia

Abstract. *The paper views the impact of music on teenager's self-regulation. The characteristics of puberty, adolescent's key needs, and risks of not having got socially adapted are discussed. It is highlighted that teens' self-regulation skills should be developed through emotional intelligence, enabling them to analyze information and utilize it to mindfully manage their thoughts, communication, and behavior. A beneficial influence of music on an individuality is touched upon. Psychological well being -related idea of getting teens engaged in listening and doing music is analyzed. Special attention is given to practicality of their jazz improvising, puberty and improvisation having several immanent traits in common. The conclusion is made that the given creative activities helps develop freedom of choice and actions, promotes independent, critical, and lateral thinking.*

Key words: *teenager, social adaptation, self-regulation, jazz improvisation, freedom within a framework, emotional intelligence, human psychophysiology.*

Согласно возрастной психологии, подростковый период — период завершения детства, переходный от детства к взрослости. Подростковый возраст охватывает период от 10 до 16 лет. В средних классах школы благодаря учебной деятельности у ребенка формируется способность к саморефлексии. Сравнение себя со взрослыми и с более младшими детьми приводит подростка к заключению, что он уже не ребенок, а скорее, взрослый. Подросток начинает стремиться к тому, чтобы и окружающие признавали его самостоятельность и значимость.

Основные психологические потребности подростка — стремление к общению со сверстниками («группированию»), стремление к самостоятельности и «эмансипации», независимости от взрослых, к признанию своих прав со стороны других людей.

Подростки характеризуются повышенной активностью, недостаточно сформированными ресурсами самообладания и защиты, отсутствием достаточного контроля и способности управления собственными психическими проявлениями, особенно в нестандартных ситуациях, отсутствием внутренней психологической определенности, разноплановостью и разнородностью психики [2]. В связи с этим перед ними встает множество проблем, связанных с социализацией и адаптацией. Именно в этом возрасте идет активный процесс формирования внутренних ресурсов личности подростка, сказывающихся на развитии ее жизнеспособности, а также определяющей проявления его активности и адаптивности.

Подростковый возраст – это важный этап в развитии личности как субъекта. Так, ряд исследователей относит возрастной период от 12 до 17 лет к стадии противоречивой субъектности. Половое созревание приводит к бурному росту осознания собственной идентичности, принадлежности к определенному полу. Его физическая и физиологическая активность возрастает. В то же время формируется определенная согласованность личности и познавательных функций, эмоций. Но отсутствует достаточный контроль и способность управления собственными психическими проявлениями, особенно в нестандартных ситуациях. Одним из основополагающих процессов этого периода является такой важный личностный ресурс жизнеспособности, как эмоциональная регуляция, которая способствует адаптивному поведению и совладанию [1]. Эмоциональная регуляция происходит, в том числе, и на уровне коммуникации в форме вербального самопредъявления.

В подростковом возрасте ребенка начинают интересовать собственные личностные особенности и психологические процессы, что характеризует новый уровень самосознания.

Подростки не всегда удовлетворяют свои потребности адекватным способом, иногда прибегая к замещающему поведению, что со временем может вызвать психическую напряженность и негативно сказывается на отношениях с окружающими (получение желаемой обратной связи в виде понимания и уважения взрослых). Систематические препятствия могут вызвать у ребенка в пубертате проявление защитных реакции, которые трансформируются в разнообразные виды замещающего поведения. Некоторые из них способны повышать адаптационные возможности ребенка, другие — снижать их, нередко загоняя личность в вынужденные рамки.

Подростка следует учить справляться со своими состояниями, эмоциями, чувствами, т.е. управлять собой. Одним из успешных способов является развитие эмоционального интеллекта (ЭИ) — типа социального интеллекта, который позволяет осознавать, понимать и отслеживать собственные эмоции, а также эмоции других людей, и на основании этого принимать соответствующие решения, анализировать информацию и использовать ее для направления своего мышления и действий [7].

Эмоциональный интеллект – это инструмент, который помогает человеку, в том числе подрастающему, развивать способность не потеряться, а адаптироваться, а также осознанно развиваться в существующей среде, регулируя свое психофизическое состояние.

ЭИ предполагает использование подростком позитивного мышления и ненасильственного общения, с помощью которых он может распознавать свои эмоции и управлять ими (например, страх), улавливать эмоции окружающих, освобождаться от зажимов, погружаться в поток и находится в моменте, ощущать себя внутренне свободным, не выходя при этом за границы социально разумного и дозволенного.

В настоящее время набирают популярность такие способы развития эмоционального интеллекта личности, как, например, вовлечение подростка в какую-либо творческую деятельность. Особая роль в этом процессе принадлежит музыке и разнообразным формам музицирования. Чрезвычайно эффективно происходит развитие эмоционального интеллекта через приобщение к процессу музыкальной импровизации, которая предполагает расширение рамок свободы, границ видимого при соблюдении правил, обусловленных определенным стилем, формой и т.д. Такой подход является гарантией творческого развития и созидания личности подрастающего человека..

Влияние музыки на слушателей известно давно: об этом писали и древнегреческие (Платон, Аристотель) и средневековые филосо-

фы (Г. Аретинский, И. Тинкторис). В разные времена о воздействии музыки писали Р. Декарт, А.Н. Эрнст, Э. Ганслик и многие другие. В наши дни эта проблема комплексно исследуется медиками, психологами, нейробиологами, психиатрами. Известно, музыка воздействует как на эмоциональную, так и гормональную сферу человека. В настоящее время собираются и анализируются данные, связанные с влиянием слушания музыки на физическое и психическое здоровье респондентов.

В 2016 году австралийские ученые провели исследование с участием подростков (в том числе из группы риска), которые слушали инструментальную музыку в течение десяти дней. До и после эксперимента проводились тестирования по изучению уровня эмоционального интеллекта, результаты которых указывали на значительное улучшение по таким показателям, как осознание, регулирование и идентификация эмоций [4].

Индонезийские исследователи получили подтверждение тому, что коллективное музицирование на народном инструменте под названием «балийский гамелан» повлияло на показатели эмоционального интеллекта у 135 подростков. Ансамбль не только обеспечивал музыкальную экспозицию, но и способствовал развитию взаимодействия в коллективе [3].

В век, когда психическое здоровье становится базовой ценностью, психологи, психиатры и преподаватели все чаще обращают свой научный интерес в сторону психологического здоровьесбережения. Музыкальное обучение не стало исключением. В 2023 году департамент преподавания и интеграции промышленности и образования одного из китайских образовательных учреждений провел обширное исследование влияния музыкального обучения на психическое здоровье учащихся. Данные показали улучшение психического здоровья респондентов на 18%. За два года обучения музыке количество учащихся с лабильной психикой снизилось на 28%, а количество экстремальных психологических проблем снизилось на 50% и более [9]. Аналогичные исследования проводились по разным странам мира и показали схожие результаты.

Несмотря на доказанность влияния музыки на эмоции, остается не очевидным, каким конкретно образом она воздействует на человека. Это побудило исследователей начать изучать, как различные компоненты музыкального произведения влияют на человека, что привело к открытию новых научных сфер – психомузыкологии и психоакустики. Нами были рассмотрены исследования, посвященные

изучению того, какой эмоциональный отклик вызывает в человеческой душе определенные элементы музыкального языка: аккорды, лад, ритм, темп, гармоническое движение, тембр, интонация и форма. Например, в работе С. ле Гру «Субъективные эмоциональные реакции на музыкальную структуру, экспрессию и тембральные особенности: синтетический подход» утверждается, что резкие, громкие звуки воспринимаются более возбуждающе и позитивно, нежели мягкие и приглушенные [6]. Исследование Я. Стрэли подтвердило, что ионийский лад чаще всего ассоциируется с экстазом, радостью и безмятежностью; дорийский лад — с бдительностью, предвкушением и интересом, а фригийский — с ужасом, страхом и предчувствием. Медленный темп ассоциируется с грустью и спокойствием, а быстрый — с радостью и возбуждением [8].

Отметим, что ритм, темп, тональность и гармония являются более сильным по воздействию на человека средством, чем лад, фактура или форма. Интересно, что ряд исследований рассматривает эмоциональный и физиологический отклик респондентов на отдельно взятые созвучия, а также влияние гармонического контекста на «эмоциональный окрас» аккорда. Заметим, что существующие работы хоть и опираются на принципы западноевропейской музыкальной мысли, но не всегда используют музыкальные произведения, что позволяет нам применить их и в отношении джазовой музыки, которая в своей основе имеет принципы европейской гармонии. Подробно данный аспекте рассматривали ученые Б. и Д. Уиллимек в своей монографии «Исследование музыки и эмоций по теории музыкального равновесия». Супруги с 1997 по 2012 гг. проводили исследования по всему миру с участием детей и подростков, доказывая теорию, основанную на концепции Э. Курта «Музыкальная психология», что музыка сама по себе не может произвести эмоциональный эффект, но слушатели могут идентифицировать себя с абстрактным волевым содержанием музыки, чтобы вызвать эмоции. Разные аккорды могут вызывать разные эмоциональные реакции в зависимости от присутствующего волевого содержания. Например, мажорный тонический аккорд часто заставляет слушателей идентифицировать жизнерадостность, тогда как минорный тонический аккорд может заставить интерпретировать это созвучие как грустное (при тихом исполнении) или злое (при громком исполнении) [10]. Финский ученый И. Лахдельма в своей диссертации «На стыке ощущений и эмоций: воспринимаемые качества отдельных аккордов», изучая эмоциональное воздействие аккордов вне контекста, пишет, что слушатели предпочитают благо-

звучные аккорды с использованием «надстроек», пользуясь джазовым языком, этим же аккордам без использования диссонирующих звуков [5]. В своей работе она отмечает, каким образом тональные соотношения могут воздействовать на человека. Ссылаясь на работы своих предшественников, исследователь пишет о важности образования и обусловленного обучения: ассоциация между радостью мажорного аккорда и грустью минорного существует с XIV века, что непосредственно влияет на восприятие этих гармоний на последующее поколение музыкантов, таким образом создавая «эмоциональное значение» аккордов и ступеней внутри тональности, например, ощущение тяготения между VII и I ступенью, о котором пишут во всех учебных пособиях по гармонии.

Несмотря на то, что данные исследования опираются на эстетические особенности классической западноевропейской музыки, они остаются применимы к рассматриваемому нами феномену тонального джаза, который во многом основывается на тех же эстетических принципах и схожем использовании функциональных оборотов. Это подтверждается исследованием швейцарских ученых, которые пришли к выводу, что академически обученные музыканты, знакомые с европейской музыкой, продолжают воспринимать джазовые гармонические последовательности функционально, также, как это делают джазовые музыканты, даже в использовании расширенной тональности, т.е. «замен».

Отечественные и зарубежные музыковеды утверждают, что джазовая музыка очень эмоциональна, и несмотря на то, что восприятие слушателями эмоций исполнителей, особенно в импровизации, остается под вопросом, согласимся с сенситивной наполненностью этого стиля. Вышесказанное позволяет предположить, что эмоциональные интенции являются залогом успешной джазовой импровизации. Является очевидным факт, что музыкальное исполнение, ассоциирующееся с яркими эмоциями (в быстром темпе, с использованием высокого уровня динамики), не является единственным залогом успешной импровизации. Качественная импровизация заключается в аутентичном использовании джазового языка, которому стремятся научить авторы современных пособий. Однако стоит заметить, что методическая литература во многом описывает только механистические методы обучения, такие как заучивание и игра мелодических линий в различных тональностях, использование альтерированных ладов на доминантовых аккордах и т.д. Являясь конструктивным и продуктивным, такой путь построения джазовой импровизации, тем

не менее, не использует ключевой аспект джаза — эмоциональное наполнение, которое движет исполнителем во время исполнения

Наши исследования показывают, что развитие эмоционального интеллекта у подростка чрезвычайно эффективно происходит посредством приобщения его к процессу музыкальной импровизации, которая предполагает расширение рамок свободы, границ видимого при соблюдении правил, обусловленных соответствующими стилями, которые являются гарантом сохранения творчества в созидающем, а не разрушающем ключе. Импровизация представляет собой проявление свободы выбора и действия, способствует развитию независимого, критического и латерального мышления. Импровизационный принцип «здесь и сейчас», означающий возможность быть «в потоке / моменте» т. е. быть включенным в деятельностный процесс, нередко помогает юному исполнителю двигаться дальше по пути безболезненного познания себя, преодолевая страхи, неуверенность, скуку, уныние; незаметно повышая уровень не только музыкальных, но и социальных навыков, выстраивая конфигурацию своей личности.

Таким образом, вышесказанное позволяет нам сделать вывод о положительном влиянии музыки, как в формате ее прослушивания, так и в формате занятий, на развитие эмоционального интеллекта подростков. Это помогает им более осознанно, сбалансированно и встраиваться в социальную среду при отсутствии опыта адаптации, регулируя себя эмоционально в различных формах самопредъявления.

Список литературы

1. Лактионова А.И. Взаимосвязь жизнеспособности и социальной адаптации подростков. – Автореф. канд.дис. - Москва, 2010. –87 с.
2. Проблема сиротства в современной России: психологический аспект (Н.Н. Авдеева, М.К. Акимова, С.В. Воликова и др.) – Москва, Институт психологии РАН, 2015. – 670 с.
3. Ariani N. W. T., Surya L. M. K. S. Hubungan Intensitas Latihan Musik Gamelan Bali dan Kecerdasan Emosional. - Jurnal Psikologi Udayana, 2013. – P. 151.
4. Dingle, Genevieve H., Joseph K. Tuned In Emotion Regulation Program Using Music Listening: Effectiveness for Adolescents in Educational Settings. - Frontiers in Psychology. 2016, V. 7. – P. 9-10.
5. Lahdelma I. At the Interface Between Sensation and Emotion: Perceived Qualities of Single Chords / I. Lahdelma. — Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2017. – P. 20-25.
6. Le Groux S., Verschure P. Subjective Emotional Responses to Musical Structure, Expression and Timbre Parameters: A Synthetic Approach. - Conference: Proceedings of the 9th International Symposium on Computer Music Modeling. London: Springer, 2012. P. 174.

7. Salovey P., Mayer J. D. Emotional Intelligence. - Imagination, Cognition, and Personality. – 1990. – P.185-211.
8. Straehley I., Loebach J. The Influence of Mode and Musical Experience on the Attribution of Emotions to Melodic Sequences. - Psychomusicology: Music, Mind, and Brain. 2014, V. 24 (1). – P. 30-32.
9. Wang L. Exploring the influence of music education on the development of college mental health based on big data. - Soft Computing. 2023. V. 27 (22). P. 17213 – 17229.
10. Willimek B., Willimek D. Music and Emotions. - Research on the Theory of Musical Equilibration, 2013. – P. 8-13.

Митус Ирина Викторовна

Этапы разучивания хоровых произведений современных композиторов

Майкоп, Россия

Аннотация. *Европейское хоровое искусство является первоосновой для академического хорового пения. Опираясь на принципы вокальной педагогики Дж. Царлино, Дж. Каччини, русские композиторы М Глинка, А. Варламов, авторы методик вокального пения Г.Я. Ломакин, Д.И. Зарин, и др. – положили начало становлению русской школы пения, методической системы, которую впоследствии стали использовать не только в сольной певческой практике, но и в хоровой. Композиторы XX-XXI вв. постоянно стремятся к обновлению музыкального языка, отдельных средств музыкальной выразительности. В хоровой музыке активно применяются глиссандо, кластер, алеаторика, пуантилизм, декламационно-речевые элементы и различные шумовые эффекты. Пример – Фонематическая пьеса-перфоманс «ТКЦ» В. Мужчиля. Работа по изучению таких произведений требует определенной систематики и этапности – от специальных распеваний, просмотра аудио и видео различных вариантов исполнений современных хоровых произведений, применения игровых форм на занятиях, до специального размещения учеников для достижения интонационно-чистого речевого унисона и хорового ансамбля, просветительской работы с родителями, публичных выступлений. Следовательно, этапы разучивание хоровых произведений, разработанные в практике хорового сочинительства и исполнительства, постепенно дополняются и расширяются – с опорой на применение компьютерных технологий и игровых приемов.*

Ключевые слова: *методика хорового пения, хоровые произведения современных композиторов, приемы звукоизвлечения, этапы разучивания.*

Mitus Irina Viktorovna

THE STAGES OF LEARNING CHORAL WORKS BY MODERN COMPOSERS

Maikop, Russia

Abstract. *European choral art is the primary foundation for academic choral singing. Based on the principles of vocal pedagogy, J. Russian Russian composers Glinka, Varlamov, Tsarlino, J. Caccini, and the authors of vocal singing techniques G.Y. Lomakin, D.I. Sarin, and others laid the foundation for the formation of the Russian school of singing, a methodical system that was later used not only in solo singing practice, but also in choral practice. The composers of the XX-XXI centuries are constantly striving to update the musical language and individual means of musical*

expression. Glissando, cluster, aleatorics, pointillism, declamatory speech elements and various noise effects are actively used in choral music. An example is the Phonemic performance piece "TKTS" by V. Manzhil. The work on studying such works requires a certain systematics and stages – from special chants, watching audio and video of various versions of modern choral works, using game forms in the classroom, to special placement of students to achieve intonation-pure speech unison and choral ensemble, educational work with parents, public speaking. Consequently, the stages of learning choral works, developed in the practice of choral composition and performance, are gradually being supplemented and expanded based on the use of computer technology and gaming techniques.

Key words: *methods of choral singing, choral works by modern composers, techniques of sound production, stages of learning.*

Хоровое искусство – первооснова европейского академического музыкального искусства. Еще в античную эпоху не умеющего петь в хоре называли «необразованным». В книге «Хор и управление им» автор духовных композиций, педагог, хоровой дирижер П.Г. Чесноков определяется хор как «собрание поющих, в звучании которого есть уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [5, 21].

Основные принципы вокальной педагогики были впервые сформулированы в трактатах Джозефо Царлино (1517-1590), ученика Адриана Вилларта – основателя Венецианской школы. Теоретик и композитор акцентировал в них очень важный в исполнительской практике «психологический фактор» (волю к воспроизведению звука), дифференцировал звуки на артикуляционные (речевые) и природные. В своем труде «Le istitutioni harmoniche» (1558) он обращал внимание певцов на необходимость четкого произнесения гласных и осмысленность пения. Многие хоровые композиторы – Людовико Цеккони, Джулио Каччини – в своих трудах рассматривали различные вопросы методики пения.

Работа российских композиторов М Глинки и А. Варламова в области вокальной педагогики способствовала созданию собственных вокально-методических приемов, которые отличались от традиционных методов обучения зарубежной (в частности – итальянской) вокальной школы. Многие приемы и методы вокального обучения, изложенные М. Глинкой, А. Варламовым, Г. Я. Ломакиным, Д.И. Зариным, А.В. Никольским, в их работах, по существу положили начало становлению русской школы пения – целой эпохе вокального образования в России. Они послужили основанием методической системы, которую впоследствии стали использовать не только в сольной певческой практике, но и в хоровой.

Педагоги-хоровики в своей практике процесс хоровой работы реализуют в несколько логически выстроенных последовательных этапов. Методисты, авторы «Методик...» по хоровому пению – Л.В. Шамина, Г.М. Науменко, Ю.Б. Алиев, В.С. Попов, Г.П. Стулова, и др. – рекомендуют: «при изучении хоровых произведений проводить педагогическую работу по следующим этапам:

- знакомство с песней;
- разучивание текста и мелодии;
- работа над качеством исполнения;
- закрепление песни;
- концертное исполнение» [3, 38].

Опираясь на традиции русской хоровой культуры, композиторы XX-XXI вв. постоянно стремятся к обновлению музыкального языка и всего комплекса выразительных средств. Главной особенностью многих сочинений стали оригинальные творческие задачи, при решении которых авторы нередко отходят от привычных классических норм голосоведения, гармонической вертикали, использования литературного текста как основы для мелодии.

Временной период полувека – последняя треть XX в. – начало XXI в. – знаменуется появлением множества новых колористических приемов звуковоспроизведения в отечественной музыке для хора a cappella. Наиболее утвердившиеся в практике хорового письма – это:

- глиссандо,
- кластер,
- алеаторика,
- пуантилизм,
- декламационно-речевые элементы и различные шумовые эффекты» [2].

Анализ хоровых произведений современных композиторов показывает, что музыка для хора обогащается в различных аспектах:

- текстовой,
- образно-эмоциональной,
- жанровой,
- структурно-формообразующей,
- интонационной,
- ладогармонической,
- метроритмической,
- фактурной,
- тембральной и др.

Например, хоровое произведение В. Мужчиля Фонематическая пьеса-перфоманс «ТКЦ» насыщено различными тембральными и

интонационными приемами: разговорная речь, речевая имитация звуков животных и насекомых. Эти приемы осваивались с опорой на упражнения и рекомендации методики Сета Риггса [4]. На всем протяжении исполнение пьесы сопровождается интересными движениями и театрализацией.

Не обошли новации и обработки народных песен. В концертной практике также утверждаются со свободной обработкой народной песни для женского хора песня композитора Сергея Екимова «На горе-то калина», в партитуре которой присутствует множество приемов: диссонирующие аккорды, кластеры, глиссандо, очень разнообразная динамика и обилие подвижных нюансов.

В хоровом произведении В. Рубина «Первый снег» введен колористический прием – «пение на повторяющиеся слова или словосочетания»: «постоянно повторяющаяся фраза «Мелькает, вьется первый снег» создает образ кружения снега» [2]. В хоре «Острог» из произведения В. Генина «Инферналия, или хождение души по мытарствам» многократное повторение слова «скоро» создает эффект нагнетания драматизма.

Прием пения на повторяющийся слог или слогосочетание часто связан с приемом «звукоподражание», он используется во многих произведениях для хора. Так, в сочинениях: «Балалайка» из хоровой поэмы «Ладога» Г. Свиридова, «Три струны» из цикла «Путь к счастью» В. Григоренко, «Частушки по-заболоцки» Ж. Кузнецовой имитирование игры на балалайке создается при помощи повторения слогов «тренди-бренди».

Нередко для создания имитации инструментального звучания композиторы используют различные слоговые сочетания, например, «ба-да», «пам-па», «па-ба» «у-па» (Л. Сивухин «Концертино», А. Флярковский «Калитка», Б. Кравченко «Сороковые»).

Также утверждается в практике относительно новый, оригинальный колористический прием – «сольфеджирование». В различных интонационных вариантах этот прием дает интересные выразительные эффекты.

В процессе знакомства и изучения произведений современных композиторов младшим хором в детской школе искусств традиционный процесс требует большего времени, так как произведения по исполнительскому уровню сложнее, и поэтому некоторые этапы необходимо расширить, используя новые приемы работы, основанные на синтезе методических приемов. Первоначальный показ, знакомство с новым произведением необходимо сопровождать применением

аудио и видео наглядности – предложить детям прослушать данное произведение в исполнении другого детского коллектива.

Итальянские методисты рекомендовали начинать любую распевку с «закрытым ртом». Под аккомпанемент дети поют хором, прислушиваясь не только к себе, но и к остальным участникам младшего коллектива, развивая слух и ощущая резонаторные полости. М. Глинка и Г. Стулова в своих методических рекомендациях предлагают начинать вокальные распевания нисходящими поступенными упражнениями, например, «Ро-ди-на мо-я» [3, 45].

Современный преподаватель постановки голоса маэстро В. Брунетти предложил ряд вокальных упражнений: «бом-бим-бон», при исполнении детям рекомендуется активно разминать губы и поднять мягкое небо. Резонаторное упражнение «хн» предлагается исполнять на улыбке, у кого не получается, можно исполнять закрытым ртом. Кроме дикционных упражнений «бра-бре-бри-бро-бру» Брунетти предлагает забавную попевку «Ворона», которую очень нравится ученикам младшего хора.

Американский преподаватель постановки голоса Сет Риггс рекомендует: «для расслабления голосовых связок использовать упражнение «вибрация губ» – в сочетании с пропеванием нисходящей мелодии. Это упражнение отлично помогает расширять диапазон и без особого труда исполнять высокие ноты» [1]. Примерный список таких упражнений устанавливается в течение одного-двух лет, так как необходимо практически определить методическую и психологическую значимость, эффективность каждого упражнения, с учетом эмоциональной привлекательности для детей.

В процессе разучивания песни А. Пахмутовой «Песня о матери-планете» мы столкнулись с рядом технических трудностей: в припеве песни двухголосие чередуется с одноголосием, все это сопровождается пунктирным ритмом и разнообразной динамикой, что сильно затрудняло достижение учениками хорового ансамбля, дикционным, интонационным ансамблями, строем. В процессе разучивания участники хора были разделены на группы – для исполнения только одноголосия (для каждой партии), и ученики исполняли свои партии одновременно со звучанием детского коллектива в аудио варианте.

Применение приема жизненных ассоциаций помогло при разучивании произведении М. Славкина «Снег» в исполнении первой интонации – восходящей чистой октавы с синкопированием. Такой большой интервал мы ассоциировали с подбрасыванием снега, выполняли движение, будто с земли поднимаем много снега и подбра-

сываем его. А диссонирующие интервалы в хоровой партии (малая септима) с легким «покалыванием» на руках – от ледяных снежинок. Благодаря образным ассоциациям психологически детям было проще слышать необычную гармонию.

На втором этапе разучивания хорового произведения нужно обратить внимание на разбор не только литературного текста, но и нотного – для формирования и закрепления навыка чтения с листа, интонационно-правильного исполнения мелодии. Работу над закреплением достигнутого уровня изученности песен и расширением репертуара мы осуществляем в ходе публичных выступлений на небольших площадках: детские сады, внутришкольные мероприятия, выступления в муниципальных школьных учреждениях. Именно такая практика позволяет и руководителю хора, и ученикам услышать недоработки – недоученность различных аспектов (интонационных, дикционных, и др.), обрести психологическую сценическую устойчивость – и усовершенствовать, отшлифовать единство, драматургию художественного образа.

Благодаря опытной работе и применению синтеза вокальных упражнений и различных методик младший хор смог освоить более сложные по технике произведения современных композиторов. Дети с удовольствием стали посещать предмет «Хоровой класс» и расширили свой исполнительский потенциал, успешно выступили на зональном и республиканском этапах 9 фестиваля-конкурса хоровых коллективов Республики Адыгея.

По итогам изучения методических работ, анализа собственной педагогической деятельности, мы обозначили условия по структурированию традиционных этапов изучения произведений современных композиторов для младшего хора ДШИ:

- *просветительская работа с родителями.* Прежде чем начать работу с младшим хоровым коллективом, необходимо сначала провести родительское собрание, создать группу в менеджерах, где должны быть номера всех родителей. В просветительской работе с родителями нужно указать, что предмет «Хоровой класс» обязателен для всех и очень важен в формировании личности ребенка, особенно в его умении в дальнейшем работать в коллективе и комфортно чувствовать себя в социуме. С начала года обозначить планы на конкурсы, концерты и обязательную и полную посещаемость всех детей;
- *знакомство с различными вариантами исполнений* современных хоровых произведений в процессе аудио и видео;

- *смешанное размещение учеников* – для того, чтобы дети привыкали к голосам рядом стоящих, работали над слитностью голосов, для достижения интонационно- чистого речевого унисона и хорового ансамбля;
- *применение игровых форм* для поддержания внимания,
- *контроль психологического состояния* учеников младшего хора.

Практика подтверждает эффективность разработанной веками методики хорового пения последовательности разучивания произведений в младшем хоре, но требует внесения дополнительных этапов – с учетом технических возможностей и необходимости применения игровых форм в содержании обучения.

Список литературы

1. Кузьмичев, Н. Звукоизвлечение в вокале по системе Сета Риггса / Н. Кузьмичев. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=1A0PPz1JzfI (дата обращения: 25.12.2024).
2. Современные средства хоровой выразительности композиторов XX-XXI вв. // https://infourok.ru/sovremennye-sredstva-horovoj-vyrazitelnosti-kompozitorov-xx-xxi-vekov-5293346.html
3. Стулова, Г. П. Теория и практика вокальной работы в детском хоре / Г. П. Стулова. – Москва : Владос, 2002. – 176 с. : ил.
4. Ульева, И. Плюсы и минусы вокальной методики Сета Риггса / И. Ульева. – URL: http://www.belcantoschool.ru/index.php?view=article&catidt=pdf (дата обращения: 30.01.2024).
5. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. Пособие для хоровых дирижеров. – Москва : Госмузгиз, 1961. – 240 с.

Якушев Игорь Владимирович

Инновационные тенденции духового исполнительства в военно-дирижерском образовании

Москва, Россия

Аннотация. *В статье представлена информация о современных инновационных тенденциях в области духового инструментального исполнительства, а также тенденциях современного музыкального образования, в частности, касающихся формирования исполнительских и дирижерских компетенций в процессе подготовки военных дирижеров для вооруженных сил России. Представлена широкая линейка изобретенных приспособлений и устройств, а также электронно-цифровых модулей, которые используются в учебном процессе и входят в состав инновационного комплекса, являющегося частью формируемой образовательной среды военно-музыкального ВУЗа. Дана краткая оценка потенциала педагогического воздействия представленных элементов инновационного комплекса.*

Ключевые слова: *инновация, инструментальное исполнительство, военная музыка, обучение военных дирижеров, образовательная среда, изобретение, рационализаторское предложение, военный оркестр, обучение игре на инструменте, военное музыкальное образование.*

Yakushev Igor Vladimirovich

INTENSIFYING TRAINING IN WIND INSTRUMENT PERFORMANCE

Moscow, Russia

Abstract. *The article focuses on performance training within an electronic learning environment, detailing the creation of an innovative training classroom at the Department of Military Orchestral Instruments of the Military Institute (Military Conductors) of the Military University. This classroom serves as the electronic-digital component of an innovative complex. The article describes the components, inventions, improvement proposals, and modules of the innovative classroom, highlighting its role as a key element of the emerging integrated innovative learning environment.*

Keywords: *innovation, invention, improvement proposal, training module, instrumental performance, activities of the Department of Military Orchestral Instruments, military wind orchestra.*

Требования к современному высшему образованию предполагают формирование единых подходов и отношения к внедрению в учебный процесс технологических инноваций, становясь общей тен-

денцией, направленной на создание инновационной образовательной среды во всех высших учебных заведениях.

Военно-дирижерское образование является неотъемлемой и значимой частью высшего музыкального образования Российской Федерации. Имея свою уникальную специфику, единственный музыкальный военный образовательный вуз – военный институт военных дирижеров, в рамках Федерального государственного казенного военного образовательного учреждения высшего образования «Военный университет» имени князя Александра Невского МО РФ, также переживает период качественных изменений, характерных для всех ведущих музыкальных заведений нашей страны. Данные изменения, обусловлены рядом общих причин и тенденций, среди которых повышение требований к качеству образования, изложенные, в частности, в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» [1] Двадцатая статья данного закона носит название – «Экспериментальная и инновационная деятельность в сфере образования» определяет конкретные приоритетные направления в инновационной деятельности, а статья 72 «Интеграция образовательной и научной (научно-исследовательской) деятельности в высшем образовании» регламентирует ее основные формы. В приказе Минобрнауки России – ФГОС 53.05.07 Дирижирование военным духовым оркестром (уровень специалитета) [1], представлена совокупность требований, которые являются обязательными при реализации основных профессиональных образовательных программ. Так же в нем содержатся требования и научно-исследовательской работе, включающей в себя инновационную деятельность.

Формирование компетенций военного дирижера невозможно без формирования предварительной компетенции исполнителя на духовых и ударных инструментах. Вопрос взаимообусловленности формируемых исполнительских и дирижерских компетенций был в центре внимания на прошедшей в Москве в 2012 году Межвузовской научно-практической конференции [5], в выступлениях ведущих специалистов, в частности, Народного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора РАМ им. Гнесиных, председателя правления Московского музыкального общества Федотова Авангарда Алексеевича. Аналогичные оценки высокой роли предварительной инструментальной подготовки дирижеров прозвучали в выступлениях и других ведущих исследователей. В этой связи, вопрос формирования именно исполнительских компетенций курсантов будущих военных дирижеров представляет особенный интерес.

Характеризуя текущее положение дел, можно констатировать, что до недавнего времени подготовка курсантов, как исполнителей, происходила по традиционным методикам и программам тождественным большинству аналогов в гражданских вузах. Однако данные программы подготовки во многом исчерпали свой потенциал роста и способности отвечать новым предъявляемым требованиям. Применение интерактивных досок для презентаций, различных программ обработки звука (Ocenaudio, Audacity. Cakewalk, FL Studio, Ableton Live и т.д.), графических редакторов нот (Finale и Sibelius) на определенном этапе облегчило представление информации и качество фиксации музыкального материала, обеспечило удобство набора и распространения нот, но в целом не предложило значимых педагогических решений основных задач, связанных с обеспечением выполнения требований по значительной интенсификации учебного процесса и формирования более высокого уровня исполнительских компетенций.

Область инструментального исполнительства долгие годы оставалась достаточно консервативной сферой в части создания и внедрения различных инноваций. Считалось, что эта область малоперспективна в плане наличия потенциала для новых изобретений и значимых открытий.

На кафедре инструментов военных оркестров военного института (военных дирижеров) Военного университета за последние годы было сделано достаточное количество рационализаторских предложений и изобретений, применяемых как на этапе начального обучения, так и на заключительных этапах совершенствования исполнительского мастерства. Имеющиеся рационализаторские предложения, полезные модели и изобретения имеют разную значимость для духового исполнительства и различный изобретательский уровень. Некоторые из имеющихся приспособлений и тренажеров, являются важным материальным воплощением концептуальных теоретических идей. Некоторые носят во многом вспомогательный или даже прикладной характер. Отдельную группу составляет электронно-цифровые модули. Постепенное внедрение и применение всей совокупности приспособлений, устройств, тренажеров и электронных модулей стало значимым фактором, оказывающим все более заметное влияние на весь педагогический процесс подготовки курсантов – будущих военных дирижеров. У преподавателей кафедры появился обширный арсенал средств для оказания педагогического воздействия на обучаемых, что в положительном плане сказа-

лось на качественном уровне обучения и подготовки специалистов. В настоящее время порядок применения тех или иных устройств и модуля нигде и никем не регламентировано. Воплощая на практике принцип индивидуализации обучения, педагог каждый раз, при принятии решения об использовании того или иного элемента, исходит от конкретно складывающейся ситуации в персональном порядке.

К разряду важных и концептуальных инноваций можно отнести созданное на кафедре и зарегистрированное изобретение – *тренажер-визуалайзер для медных духовых инструментов с воронкообразными мундштуками* (1) Данный тренажер-визуалайзер позволяет проводить тренировки по формированию навыков управления изменением направления воздушного потока посылаемого в мундштук духового инструмента, что является критически важным при извлечении звуков в различных регистрах духовых инструментов. Теоретической основой создания тренажера-визуалайзера являются труды видного ученого профессора Ю.И. Гриценко [3], который доказал зависимость высоты извлекаемого тона от угла воздушной струи направляемой в мундштук духового инструмента.

Приспособление для обучения игре на медных духовых инструментах (4), зарегистрированное в 2019 году представляет собой тренажер, позволяющий непосредственно передавать игровые движения педагога одному или нескольким ученикам одновременно. Данное устройство воплощает идеи великого русского физиолога Н.А. Бернштейна [2], его теорию обратных связей, доказывающую важность воздействия сигналов, поступающих от периферийной нервной системы в мозг человека. Использование данного принципа является в некоторых случаях продуктивным при обучении слабо подготовленных начинающих иностранных военнослужащих.

К весьма полезным инновациям, применяемым в учебном процессе, относится *кулисный фиксатор позиций для тромбона*. Он создан на кафедре и проходит процедуру регистрации в качестве полезной модели под названием учебный тромбон (8). Устройство позволяет звуковым и тактильным воздействием фиксировать все позиции инструмента.

Одной из перспективных разработок, проходящих в настоящее время государственную регистрацию, является *механический амбушюрный измеритель* (9), который позволяет контролировать силу давления мундштука на губы исполнителя и способствует освоению «бесприжимного» способа игры на духовых инструментах, известного как система Луиса Маджио [4].

Полезным для борьбы с исполнительским волнением можно признать *тренажер-симулятор публичных выступлений* – ТСПВ (5): надев VR очки человек «оказывается» на сценической площадке ведущих концертных залов нашей страны. Записанное 3D камерой видео материал погружает чтеца, диктора, докладчика, исполнителя в особое эмоциональную пространство, что позволяет постепенно адаптировать психическое состояние и выработать психологические навыки по преодолению сценического волнения.

К отдельной категории инноваций можно отнести целый ряд электронно-цифровых модулей, разработанных на кафедре. Это – *виртуальный оркестр* – модуль, позволяющий встраивать отдельный голос исполнителя в общую оркестровую ткань, что способствует качественной отработке штрихового, динамического и агогического единства при разучивании оркестровых партий. *Электронный модуль теоретического изучения штрихов* (11) – позволяет проследить историческую ретроспективу этимологии и формирования современной штриховой системы, способствовать у студентов выработке своего видения и понимания, формируя личностное отношение к существующим в настоящее время штрихам. Это поможет глубже понять, расшифровать правила и манеру исполнения музыки того или иного композитора исходя из применяемых в то время трактовок штрихов, обеспечив высокую степень аутентичности исполняемого музыкального материала.

Модуль звуковых осциллограмм – позволяет производить работу над штрихом, используя цифровую визуализацию звука, и встраивать голос своего инструмента в общую оркестровую ткань.

К отдельной категории можно отнести инновации, не несущие в себе значимого педагогического воздействия, имеющие прикладные и вспомогательные свойства и являющиеся скорее обеспечительными средствами, позволяющими сделать учебный процесс более удобным, комфортным и эстетичным. К таким инновациям можно отнести *тренажер для исполнителей на духовых инструментах с клапанно-рычажными и помповыми механизмами* (3), усовершенствованное место кольцевого упора для большого пальца правой руки у тенора и баритона (7), термонагревательный чехол для инструментов духового оркестра (6), тренажер контроля выдоха (12), модернизированное механическое устройство для конденсата на тромбоне (2), позволяющий незаметно и оперативно сливать скопившийся конденсат, и ряд других.

Все перечисленные инновации прошли предварительное тестирование и апробацию на практике в учебном процессе.

Однако осмысления общего педагогического воздействия на образовательный процесс всей совокупности инноваций произведено пока не было. Сейчас на кафедре проводится планирование и подготовка к проведению объемного исследования, которое должно определить роль и значение всего инновационного комплекса, включающего в себя как предметную составляющую (специальные приспособления и устройства), так и модульную (электронно-цифровую) часть. Кроме того, к особому разряду инноваций, требующих своей объективной оценки, необходимо отнести тренажер-измеритель исполнительского дыхания (10). Это – прибор, сочетающий в себе функции как тренажера, так и полноценного исследовательского прибора, который позволяет контролировать различные параметры исполнительского выдоха. Это позволяет производить сравнения параметров звучания и наблюдать динамику прогресса или регресса каждого отдельного исполнителя.

Отдельный интерес представляет разработанная и представленная на Межвузовской научно-практической конференции *Методика учета амбушюрных нагрузок* [6], предлагающая введение новой условной единицы для определения и учета усилий амбушюра, затрачиваемых при исполнении того или иного музыкального материала. Это методика открывает новые перспективы в построении эффективных алгоритмов занятий, используя богатый опыт, накопленный в области спортивных тренировок.

Внедрение инновационного комплекса, включающего в себя предметную и электронно-цифровую часть, а также прогрессивных современных методик, является важным фактором в обеспечении формирования комфортной образовательной среды, для подготовки квалифицированных специалистов для ВС РФ.

Представленный опыт применения инновационных средств и методов обучения может быть востребован в определенных частях, при подготовке исполнителей на духовых инструментах и дирижеров в образовательных учреждениях начального, среднего и высшего уровня профессионального музыкального образования нашей страны.

Список изобретений преподавателей кафедры инструментов военных оркестров военного института (военных дирижеров) Военного университета

1. Якушев И.В. Тренажер-визуалайзер для медных духовых инструментов с воронкообразными мундштуками. Гос. реестр изобретений РФ №2585531 от 05.05.2016 г.

2. Якушев И.В., Зарипов А.И. Рационализаторское предложение – Модернизированное механическое устройство для конденсата на тромбоне. М. ВУ; Удостоверение №1152 от 2 мая 2017 г.

3. Якушев И.В., Батищев И.В., Васнин П.А. Рационализаторское предложение – Тренажер для исполнителей на духовых инструментах с клапанно-рычажными механизмами. М.: ВУ; Удостоверение №1232 от 01 марта 2018 г.

4. Якушев И.В. и авторский коллектив. Приспособление для обучения игре на медных духовых инструментах. Гос. реестр изобретений РФ №2694249 от 10.07.2019 г.

5. Якушев И.В., Батищев И.В., Орлов Н.Н. Рационализаторское предложение – Тренажер-симулятор публичных выступлений. М.: ВУ; Удостоверение №1338 от 14 марта 2019 г.

6. Якушев И.В. и авторский коллектив. Термонагревательный чехол для инструментов духового оркестра. Гос. реестр изобретений РФ № 2506023 от 21 августа 2019 г.

7. Якушев И.В., Батищев И.В., Орлов Н.Н. Рационализаторское предложение – Усовершенствованное место кольцевого упора для большого пальца правой руки у тенора и баритона. М.: ВУ; Удостоверение №114/21 от 16 февраля 2021 г.

8. Якушев И.В. и авторский коллектив. Учебный тромбон. М. Уведомление о приеме регистрации заявки № 22023102769 от 07.02.2023 г.

9. Якушев И.В. и авторский коллектив. Механический амбушюрный измеритель. М. Уведомление о приеме и регистрации заявки № 2024107436 от 21.03.2024 г.

10. Якушев И.В. и авторский коллектив. Тренажер-измеритель исполнительского дыхания. Гос. реестр изобретений РФ № 2792836 от 24 марта 2023 г.

11. Якушев И.В., Батищев И.В., Орлов Н.Н. Рационализаторское предложение – Электронный модуль теоретического изучения штрихов. М. ВУ; Удостоверение №125/24 от 21 февраля 2024 г.

12. Лаврик М.В., Батищев И.В., Якушев И.В. Рационализаторское предложение – Тренажер контроля выдоха. М. ВУ; Удостоверение №24/24 от 21 февраля 2024 г.

Список литературы

1. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 08.08.2024) "Об образовании в Российской Федерации" (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2024). ст.20,72.
2. Берштейн Н.А. Физиология движений и активность. [Электронный ресурс].

URL:http://elib.old.gnpbu.ru/text/bernstein fiziologiya dvizheniy_1990/go, 496 (дата обращения: 10.12.2024).
3. Гриценко Ю.И. Технология освоения валторны. – М., – 1991. – С. 83.
4. Маджио Луис Основной курс для трубы. [Электронный ресурс]. URL: https://trombone.su/composer_luis-madjio_full_method.html (дата обращения: 10.12.2024).
5. Федотов А.А. Формирование музыканта-исполнителя – базовое образование дирижера./ А.А. Федотов//Инструмент военного оркестра – основа профессионального образования военного дирижера: материалы Межвузовской научно-практической конференции. – М.: ВУ, 2012. – С. 26-28.
6. Якушев, И.В. Методы контроля амбушюрных нагрузок при игре на духовых инструментах /И.В. Якушев // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах: теоретический и практический взгляд: материалы Межвузовской научно-практической конференции. – М.: Военный университет, 2019. – С.134-145.

Должков Станислав Сергеевич

Формирование начальных навыков игры на саксофоне в ДМШ: практико-педагогический аспект

Москва, Россия

Аннотация. *В данной статье рассматривается музыкальная подготовка учащихся младших классов в системе дополнительного образования. Характеризуется процесс формирования начальных навыков игры у саксофонистов – учащихся младших классов. Приведены опытно-экспериментальные исследования.*

Ключевые слова: *исполнительское искусство, методика обучения в музыкальных школах, техника дыхания, музыкальная педагогика.*

Dolzhkov Stanislav Sergeevich

FORMATION OF INITIAL SAXOPHONE PLAYING SKILLS IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOL: PRACTICAL AND PEDAGOGICAL ASPECT

Moscow, Russia

Abstract. *This article examines the musical training of elementary school students in the system of additional education. The process of forming the initial playing skills of junior high school saxophonists is characterized. Experimental studies are presented.*

Keywords: *performing arts, teaching methods in music schools, breathing techniques, music pedagogy*

Сложность начального этапа обучения игре на саксофоне заключается в необходимости правильной постановки у учащихся исполнительского аппарата. Следует помнить и о том, что в работе с юными начинающими саксофонистами, чей слуховой опыт, как правило, первоначально находится в поле массовой культуры, педагоги не должны слепо следовать академизированным правилам обучения, а. по возможности, применять индивидуальный подход к каждому ученику. Формирование начальных навыков игры на саксофоне является важным этапом, от которого зависит качество последующего становления юного исполнителя. Данный процесс связан с основами постановки исполнительского аппарата, включающего в себя работу над техникой дыхания, губ и языка, пальцевой техникой, работу над положением головы, корпуса, рук, пальцев, ног исполнителя. Не

меньшую роль играет и всестороннее развитие учащихся, связанное с эстетической, духовно-творческой составляющей.

Данное исследование стало результатом опытно-экспериментальной работы, проводившейся на базе одной из московских детских школ искусств. В качестве методов исследования были выбраны наблюдение, диагностические задания, практические упражнения. В исследовании принимали участие пять учащихся 1 класса саксофона. Занятие с участниками эксперимента состояло из следующих разделов:

- дыхательные упражнения;
- игра продолжительных звуков;
- упражнения на формирование амбушюра;
- игра упражнений, гамм, этюдов;
- упражнения на правильную осанку, положение головы и снятие напряжения;
- работа над репертуаром: сольными и ансамблевыми пьесами.

Остановимся на заданиях, которые применялись в работе с участниками опытно-экспериментальной группы соответственно каждому критерию.

Дыхательные упражнения

- *Упражнение на удержание листа бумаги.* Лист бумаги в вертикальном положении учащийся подносит к лицу на расстоянии 15-20 сантиметров, удерживая лист рукой за верхний край. При сомкнутых губах учащемуся необходимо выдувать с силой струю воздуха так, чтобы нижний край бумаги поднялся вверх. В горизонтальном положении лист бумаги должен удерживаться продолжительное время.
- *Упражнение на надувание шарика.* Надувая шарик, учащийся должен с каждым разом затрачивать на это меньшее количество вдохов и выдохов. Данное упражнение тренирует работу реберных мышц и мышц диафрагмы. Кроме того, преподаватель наглядно показывает ученику разницу между шариками, надутыми с помощью диафрагмального дыхания, и с помощью грудного дыхания. Они отличаются размерами. Также преподаватель указывает, что в надутом шарике стенки становятся более мягкими и податливыми для последующего надувания: такое сравнение позволяет понять то, что мышцы в процессе тренировок становятся эластичными, и ими становится легче управлять.

- *Эксперимент с надуванием шарика.* В руке сжимается большая часть шарика так, чтобы воздух мог поступать только в его верхнюю часть, и в таком положении учащийся пробует его надуть. Все участники опытной работы отметили, что для этого им понадобилось очень много усилий. После того, как рука разжимается, шарик надувается легко. Педагог проводит сравнение: внутри каждого организма находится шарик из мышц, и, если пользоваться только грудным дыханием, то запас воздуха будет недостаточным. Поэтому возникает необходимость в использовании полного (грудобрюшного) дыхания. Преподаватель снова немного надувает шарик и указывает, что при сжатии стенок в нижней части весь воздух устремляется вверх. Ребенку объясняется, что аналогичным образом работает мышца диафрагмы: при сокращении и поднятии мышца выталкивает воздух из легких. При игре упражнений, направленных на постановку исполнительского дыхания, преподаватель также контролирует работу диафрагмы ученика рукой. Он кладет одну руку ученика к нему на живот, а другую руку – на живот педагога. Так учащийся начинает чувственно воспринимать с помощью ладони работу мышц, что приводит к лучшему осознанию теоретической информации.
- *Упражнение «Самурай на тренировке»*, направленное на достижение резкой и быстрой подачи воздуха в рот с помощью диафрагмы, заключается в том, что вдох выполняется при совершении мягкого удара кулаком в грудь, а выдох должен быть резким и сопровождаться выпадом на правую или левую ногу со словом «ха».

Правильное положение тела при игре на саксофоне

Для выполнения упражнения следует встать спиной к стене, при этом должны ощущаться следующие точки:

- затылок с правильным положением головы (внешний угол глаза и верхний край уха должны составлять линию, параллельную полу);
- спина с ощущением лопаток;
- плечи (верхняя часть рук);
- икроножные мышцы;
- пятки.

При ощущении контакта всех точек со стеной учащийся отходит от стены, сохраняя найденное положение. Периодический контроль

правильной осанки необходимо проводить при необходимости несколько раз на протяжении занятия. Когда правильное положение туловища и головы перерастает в фиксированный навык, учащиеся могут быстро принимать нужное положение тела на уроке.

Упражнения на снятие напряжения мышц проводились на каждом занятии, что связано с младшим школьным возрастом учащихся. Через две недели комплекс упражнений менялся, что позволяло поддерживать интерес обучающихся к данной форме работы, активизировать их внимание. Напряжение мышц ног хорошо снимает ходьба, которая может выполняться на месте.

Формирование амбушюра

С участниками опытно-экспериментальной работы выполнялись следующие подготовительные упражнения для выработки правильного ощущения амбушюра:

- плавно опускать и поднимать нижнюю челюсть при сомкнутых губах;
- после выдвижения нижней челюсти вперед подуть вверх, меняя направление струи воздуха (в нос, в правый или левый глаз);
- подогнув нижнюю губу, мышцами губ направлять струю воздуха на грудь, на подбородок;
- свистеть, меняя высоту звука. С понижением высоты звучания должно отмечаться увеличение плотности мышц губ. При правильном выполнении свиста открывается горло.

Для рациональной постановки мундштука с тростью использовался следующий алгоритм действий. При сомкнутых губах опускается нижняя челюсть, после чего раскрываются губы, и нижней губой слегка прикрывается кромка нижних зубов. Мундштук вставляется так, чтобы верхние зубы в него немного упирались. Нижняя челюсть поднимается так, чтобы трость касалась нижней губы. Углы рта следует как бы собрать к мундштуку. Педагог проговаривает с учащимся моменты давления губ на мундштук и трость, степень захвата мундштука. Упражнение выполняется как без инструмента, так и с инструментом. Во втором варианте учащийся исполняет выдержанные звуки разной высоты. Важно, чтобы корректировку интонации учащийся производил только за счет изменения струи воздуха. Игра продолжительных звуков должна совершаться с четкой атакой, на полном дыхании.

Также выполнялись соответствующие упражнения на формирование атаки звука. Освоение этих упражнений начиналось с извле-

чения звуков с твердой атакой. Для того чтобы ученик совершал правильные движения языком, сначала многократно произносился слог «ту» без инструмента с постепенным усилением громкости, после чего следовало произнесение с постепенным уменьшением громкости.

Звукоизвлечение

Игра продолжительных звуков способствует правильному формированию амбушюра, исполнительского дыхания и контролю звукоизвлечения. При работе над продолжительными звуками используемый диапазон расширяется постепенно. Мы начинали работу над продолжительными звуками с нот h, a, g первой октавы. Позже к трихордовой попевке добавляется нота с второй октавы, порядок нот варьируется.

Параллельно с тренировками над продолжительными звуками в работу добавлялись небольшие музыкальные фразы, упражнения с равномерным в динамическом отношении звучанием. Однако играть выдержанные звуки и абстрактные упражнения вне занятий самостоятельно юным учащимся скучно. Поэтому для укрепления навыка игры протяжных звуков мы использовали русские народные и детские песни, пьесы лирического характера, которые ученики играли дома охотнее, чем упражнения. Приведем в качестве примеров детские песенки «Идет коза рогатая» и «Ладушки». Мелодии указанных песен находятся в том же диапазоне, от g первой октавы до с второй октавы. При этом песни даются со словами, что способствует их образному наполнению и облегчает запоминание мелодий.

Упражнения на развитие техники

Одним из важных методов работы является метод *ансамблевой игры при выполнении технических упражнений,* описанный Е. А. Черняковым [8, с. 100]. Он основан на том, что гаммы исполняются учеником совместно с преподавателем в определенный интервал (терцию, дециму, сексту) или каноном. Кроме того, когда учащийся тянет один звук гаммы или тетрахорда, преподаватель может исполнять движение по звукам трезвучия, трель или мордент. В таком случае даже игра тетрахордов, пока у учащегося не выработан широкий диапазон, получается эмоционально окрашенной и музыкальной. Данный метод позволяет подготовить ученика к ансамблевой игре, закрепить слышание определенных интервалов, а также "омузыкалить" исполнение однообразного технического материала. Кроме того, в нашей практике мы также используем исполнение

учащимися гамм в сопровождении преподавателя (фортепиано) как в классическом, так и в джазовом стиле.

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что процесс дыхания при игре на саксофоне основан на контроле вдоха в нужном объеме, совершении разнообразного выдоха, соблюдении таких качеств как наличие «теплого» воздуха, правильное положение гортани, а также удержание воздушной струи. Амбушюр саксофониста включает правильное положение верхних и нижних зубов при удержании мундштука, целесообразное положение губ и подбородка, правильное положение языка при извлечении звука. Общая постановка исполнительского аппарата саксофониста подразумевает, что музыкант прямо держит голову, сохраняет прямую осанку, ощущает опору на ногу, его руки правильно держат инструмент. При этом в теле саксофониста отсутствуют зажимы. Момент звукоизвлечения связан с образованием красивого тембра, характеризующегося наполненностью обертонами. Саксофонист должен уметь правильно совершать атаку звука, ведение звука и его окончание. Наличие чистой интонации подтверждается удержанием звука на одной высоте. В начале первого года обучения диапазон саксофониста составляет тетрахорд от *g* первой октавы до *c* второй октавы. Пальцевая техника на первом году обучения включает как постановку пальцев правой руки, так и постановку пальцев левой руки. В дальнейшем продолжается освоение аппликатуры и совершенствование беглости. Все перечисленные компоненты тесно взаимосвязаны между собой и направлены на создание необходимого звучания при игре на саксофоне.

Большую роль в формировании начальных навыков игры на саксофоне играет также всестороннее развитие обучающихся, связанное с эстетическим, духовно-творческим ростом. Только благодаря задействованию на уроках творческих форм работы можно построить интегрированное целостное образование, которое будет включать развитие способностей учащихся, их ценностных ориентаций, личностных качеств, учитывать их интересы, способствовать креативному опыту. Результатом такого обучения должно стать исполнение учащимися – саксофонистами музыкальных произведений на высоком художественном уровне с отражением в них музыкального образа.

Список литературы

1. Черняков, Е.А. Формирование основ музыкального исполнительства у начинающих учеников в классе саксофона: дисс. …канд. пед. наук. – М., 2013. – 150 с.

Теслов Дмитрий Викторович

Музыкальное образование в цифровую эпоху: вызовы и возможности

Тамбов, Россия

Аннотация. *Данная статья исследует влияние цифровизации на музыкальное образование. Рассматриваются как преимущества использования цифровых технологий – доступность ресурсов, новые инструменты и методы обучения, возможности онлайн-взаимодействия и международного сотрудничества, - так и вызовы, связанные с цифровым неравенством, качеством онлайн-ресурсов и необходимостью адаптации традиционных методов обучения. Статья подчеркивает ключевую роль преподавателя в интеграции цифровых инструментов, необходимость развития у учащихся навыков XXI века и важность сохранения традиционных аспектов музыкального образования. В заключении акцентируется внимание на необходимости совместных усилий для создания эффективной системы музыкального образования в цифровую эпоху, учитывающей как возможности, так и вызовы современной реальности.*

Ключевые слова: *цифровизация, вызовы и возможности цифровой эпохи, технологии, авторское право.*

Teslov Dmitry Viktorovich

MUSIC EDUCATION IN THE DIGITAL AGE: CHALLENGES AND OPPORTUNITIES

Tambov, Russia

Abstract. *This article explores the impact of digitalization on music education. It examines both the benefits of using digital technologies – availability of resources, new tools and teaching methods, opportunities for online interaction and international collaboration – and the challenges associated with the digital divide, the quality of online resources and the need to adapt traditional teaching methods. The article highlights the key role of the teacher in integrating digital tools, the need to develop students' 21st century skills and the importance of preserving traditional aspects of music education. It concludes by emphasizing the need for joint efforts to create an effective music education system in the digital age that takes into account both the opportunities and challenges of modern reality.*

Keywords: *digitalization, challenges and opportunities of the digital age, technologies, copyright.*

«Цифровая революция» коренным образом изменила ландшафт музыкального образования, создав как беспрецедентные возможно-

сти, так и новые вызовы. Доступность технологий, невероятное количество информации и новые формы музыкального взаимодействия переосмысливают традиционные методы обучения и открывают новые горизонты для творческого развития музыкантов всех уровней. Однако, эта трансформация требует адаптации, критического осмысления и стратегического подхода со стороны преподавателей, учащихся и разработчиков образовательных программ.

Выделим несколько ключевых моментов для исследования данной проблемы.

1. Новые возможности цифровой эпохи.

Одним из наиболее значительных преимуществ цифровизации в музыкальном образовании является доступность ресурсов. Онлайн-платформы, приложения и цифровые библиотеки предоставляют доступ к огромному количеству музыкальных произведений, нот, учебных материалов, видеоуроков и мастер-классов ведущих музыкантов мира. Это особенно важно для учащихся в отдаленных районах или с ограниченным доступом к традиционным музыкальным школам и консерваториям. Более того, многие онлайн-ресурсы предлагают персонализированный подход к обучению, позволяя студентам учиться в своем собственном темпе и сосредотачиваться на областях, требующих большего внимания [1].

2. Цифровые инструменты и технологии.

Развитие технологий внесло существенный вклад в расширение возможностей музыкального образования. Нотационные программы (Sibelius, Finale и другие) позволяют создавать и редактировать партитуры с высокой точностью, а также создавать профессионально выглядящие нотные записи. Виртуальные инструменты (VST) и цифровые аудио рабочие станции (DAW), такие как Ableton Live, Logic Pro X и Cubase, предоставляют доступ к широкому спектру инструментов и эффектов, позволяя создавать профессиональные музыкальные произведения без необходимости приобретения дорогостоящего оборудования. Это открывает новые горизонты для композиторов, аранжировщиков и звукорежиссеров.

3. Онлайн-обучение и дистанционное образование.

Интернет предоставляет возможность получать музыкальное образование онлайн, независимо от географического положения. Онлайн-курсы и вебинары от ведущих университетов и консерваторий позволяют учиться у лучших преподавателей мира, не покидая дома. Виртуальные классы и платформы для онлайн-репетиций обеспечивают взаимодействие учащихся и преподавателей в режиме реаль-

ного времени, позволяя проводить уроки, репетиции и мастер-классы онлайн. Это особенно актуально в условиях пандемий и других чрезвычайных ситуаций, когда традиционное обучение становится невозможным [2].

4. Взаимодействие и сотрудничество.

Цифровые технологии способствуют развитию международного сотрудничества в области музыкального образования. Онлайн-платформы позволяют музыкантам из разных стран обмениваться опытом, сотрудничать над проектами и участвовать в виртуальных оркестрах и ансамблях. Социальные сети и онлайн-форумы предоставляют возможности для общения с другими музыкантами, получения обратной связи и обмена идеями.

5. Вызовы цифровой эпохи.

Несмотря на многочисленные преимущества, цифровая трансформация музыкального образования сталкивается с рядом вызовов. Один из главных - доступ к технологиям и интернету. Неравномерное распространение высокоскоростного интернета и дорогостоящее оборудование могут ограничить доступ к онлайн-ресурсам и цифровым инструментам для учащихся из малообеспеченных семей и отдаленных регионов.

6. Проблема качества образовательных ресурсов.

Музыкальное образование, призванное формировать эстетическое чувство, развивать творческие способности и прививать любовь к искусству, сталкивается с острой проблемой качества образовательных ресурсов. Эта проблема многогранна и затрагивает различные аспекты учебного процесса, от методической литературы до доступности инструментов и технологий.

Одна из ключевых проблем – недостаток актуальных и качественных методических пособий. Многие существующие учебники и программы устарели, не отражают современных тенденций в музыкальном искусстве и не учитывают индивидуальные особенности обучающихся. Это сдерживает развитие молодых музыкантов. Часто материалы представляют собой сухую теорию, лишенную ярких примеров и практических заданий, что снижает эффективность обучения.

Другой важной проблемой является неравномерность доступа к качественным образовательным ресурсам. В крупных городах существуют специализированные музыкальные школы и консерватории с богатой материальной базой и высококвалифицированными преподавателями. Однако в сельской местности и небольших городах доступ к таким ресурсам значительно ограничен. Недостаток финан-

сирования, отсутствие квалифицированных педагогов, отсутствие современных инструментов и технологий – все это создает существенное неравенство в условиях получения музыкального образования.

В эпоху цифровизации возникает проблема качественного контроля онлайн-ресурсов. Интернет переполнен видеоуроками, онлайн-курсами и приложениями по музыке, но не все они соответствуют высоким профессиональным стандартам. Отсутствие системы сертификации и верификации лишает обучающихся возможности оценить реальную ценность предлагаемого материала, что может привести к неэффективному обучению.

Также - проблема доступности инструментов и технологий. Стоимость качественных музыкальных инструментов высока, что делает музыкальное образование недоступным для многих семей. Аналогичная ситуация с программным обеспечением для музыкального производства и обработки звука. Недостаток современных технологий ограничивает возможности обучения и творческого самовыражения.

Решение проблемы качества образовательных ресурсов в музыкальном образовании требует комплексного подхода. Необходимо разрабатывать новые методические пособия, ориентированные на современные требования, увеличивать финансирование музыкального образования в регионах, создавать систему сертификации онлайн-ресурсов и обеспечивать доступность качественных инструментов и технологий. Только таким образом можно обеспечить высокое качество музыкального образования для всех желающих.

Интернет полон информации, но не вся она является качественной и достоверной. Отбор надежных и эффективных онлайн-ресурсов требует времени и навыков. Важно критически оценивать информацию и выбирать проверенные источники [3].

7. Роль преподавателя в цифровую эпоху.

Цифровая эпоха кардинально изменила не только способы обучения, но и роль преподавателя. Преподаватель больше не является единственным источником знаний, но его роль эволюционировала, став более многогранной и ответственной. Он больше не просто транслятор информации, а проводник в сложном лабиринте цифровых технологий, помогающий студентам не только усвоить материал, но и развить необходимые навыки для успешной жизни в современном мире.

Ключевым аспектом новой роли преподавателя является его способность адаптироваться к цифровым инструментам. Владение различными онлайн-платформами, инструментами для создания

интерактивных уроков, использования ресурсов открытого доступа стало не просто желательной, но необходимой компетенцией. Преподаватель должен уметь интегрировать цифровые технологии в учебный процесс, не отвлекая от самого обучения, но помогая сделать его более эффективным, интересным и доступным.

Кроме того, преподаватель в цифровую эпоху должен быть наставником и ментором (опытным профессионалом, источником знаний и ответов в различных сферах). Студенты все чаще нуждаются в поддержке не только в учебном процессе, но и в формировании навыков критического мышления, решения проблем, самостоятельного обучения и цифрового этикета. Также преподаватель должен быть проводником в цифровом мире. Он должен учить студентов ориентироваться в информационном пространстве, критически оценивать достоверность информации, использовать цифровые инструменты для решения задач и коммуникации. Не менее важно формировать у студентов навыки информационной гигиены и безопасности в онлайн-среде.

Наконец, преподаватель должен стимулировать сотрудничество и коллективное творчество. Цифровые технологии предоставляют широкие возможности для совместной работы над проектами, обмена идеями и опытом. Преподаватель должен умело использовать эти инструменты, организовывая дискуссии, онлайн-коллаборации (коллаборация - объединение усилий и ресурсов нескольких сторон для совместной работы над проектом и достижения общей цели) и другие формы коллективного обучения [4].

8. Развитие навыков XXI века.

Цифровая эпоха требует от музыкантов не только мастерства владения инструментом, но и развития навыков XXI века, таких как цифровая грамотность, креативность, коллаборация и критическое мышление. Музыкальное образование должно быть направлено на развитие этих навыков, подготовку студентов к работе в условиях постоянно меняющегося мира.

9. Сохранение традиционных методов обучения.

В современном мире, полном цифровых технологий и инноваций, легко забыть о ценности традиционных методов обучения музыке. Однако, эти проверенные временем подходы остаются неотъемлемой частью полноценного музыкального образования и заслуживают бережного сохранения. Они обеспечивают фундамент, на котором строится мастерство и понимание музыки, и их игнорирование может привести к однобокому и поверхностному восприятию искусства.

Традиционные методы обучения подразумевают индивидуальный подход преподавателя к ученику, личностное взаимодействие, направленное на развитие слуха, технических навыков и музыкальной интуиции. Это не только разучивание пьес и гамм, но и глубокое погружение в историю музыки, анализ композиций, изучение различных стилей и направлений. Живое общение с опытным педагогом, его наставления и корректировки играют неоценимую роль в формировании музыкальной личности ученика.

Несомненно, технологии могут обогатить учебный процесс. Нотационные программы, онлайн-ресурсы, виртуальные инструменты - все это ценные помощники. Однако, они не должны заменять живое общение и индивидуальную работу с преподавателем. Компьютер не сможет уловить тончайшие нюансы исполнения, скорректировать посадку за инструментом, или почувствовать эмоциональное состояние ученика.

Сохранение традиционных методов обучения музыке - это задача не только преподавателей, но и родителей, музыкальных школ и консерваторий. Это значит поддерживать высокий уровень преподавания, ценить опыт мастеров, развивать систему наставничества и поощрять изучение классического репертуара. Только в гармоничном сочетании традиций и инноваций можно обеспечить полноценное музыкальное образование и воспитать новое поколение талантливых музыкантов. Игнорировать проверенные методы - значит рисковать потерять богатство музыкального наследия и ограничить потенциал будущих музыкантов.

10. Защита авторских прав и этическое использование музыкальных материалов в цифровую эпоху.

Это сложная и постоянно эволюционирующая проблема. Цифровые технологии, с одной стороны, открыли безграничные возможности для распространения и потребления музыки, но с другой - создали беспрецедентные вызовы для правообладателей. Пиратство, несанкционированное использование музыкальных композиций в видеороликах, стриминговых платформах и других медиа-проектах процветают в виртуальном пространстве, нанося серьезный ущерб творческим личностям и музыкальной индустрии в целом.

Вопрос защиты авторских прав выходит за рамки простого запрета копирования. Он включает в себя четкое законодательное регулирование, эффективную систему мониторинга и пресечения нарушений, а также механизмы справедливого вознаграждения авторов за использование их произведений. Международное сотрудничество в этой сфере становится все более важным, поскольку музыка распространяется глобально, а юрисдикционные границы часто размыты.

Однако, защита авторских прав не должна сводиться к жестким ограничениям и преследованиям. Важно развивать культуру уважения к интеллектуальной собственности и пропагандировать этическое использование музыкальных материалов. Это включает в себя:

- Получение разрешений от правообладателя или соответствующей организации по коллективному управлению правами (например, РАО).
- Указание авторства.
- Соблюдение лицензионных соглашений.
- Использование легальных стриминговых платформ и музыкальных магазинов для прослушивания и приобретения музыки.
- Осведомленность и образование. Информирование общественности и обучающихся о важности защиты авторских прав и этического использования музыкальных материалов, а также об ответственном использовании цифровых ресурсов.

А теперь подведем итоги.

Цифровая эпоха открывает перед музыкальным образованием беспрецедентные возможности для развития и расширения доступности. Однако, реализация этих возможностей требует осознанного и планомерного подхода, учета вызовов и критического оценки результатов. Успешная интеграция цифровых технологий в музыкальное образование основана на совместных усилиях преподавателей, учащихся, разработчиков образовательных программ и руководителей образовательных учреждений. Только в результате такого взаимодействия можно создать эффективную и современную систему музыкального образования, которая подготовит будущее поколение музыкантов к успешной деятельности в цифровом мире.

Список литературы.

1. Горбунова И. Б. Музыкальное образование в цифровом пространстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://zanyatiya.com/a/iSF23zPh (дата обращения: 19.11.2024).
2. Канал Дзен Родители и дети в цифровую эпоху. Возможности и перспективы цифровых технологий. [Электронный ресурс]. URL: https://dzen.ru/a/ZnVBa6Y8bjiHrgic?ysclid=m3om15ylne596861974 (дата обращения: 19.11.2024).
3. Глазева В. В. Современный портрет педагога в эпоху цифровизации образования [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.teacherjournal.ru/categories/9/articles/7445?ysclid=m3om68ivyw237253857 (дата обращения: 20.11.2024).
4. Немыкина И. Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=18760&ysclid=m3omaiicjz864251645 (дата обращения: 21.11.2024).

Липовенко Татьяна Юрьевна

Об особенностях работы над народным репертуаром в классе сольного пения

Москва, Россия

Аннотация. *В статье обозначена важность изучения народных песен и включения их в репертуар в рамках дисциплины сольного пения. Рассматриваются особенности работы над народным репертуаром в вокальном классе начинающими исполнителями, а также особенности подбора вокального материала с точки зрения развития и совершенствования вокальных навыков и умений учащихся.*

Ключевые слова: *народный репертуар, работа над репертуаром, сольное пение, умения и навыки, особенности, вокальное развитие, художественный облик*

Lipovenko Tatyana Yurievna

ON THE SPECIFICS OF WORKING ON FOLK REPERTOIRE IN A SOLO SINGING CLASS

Moscow, Russia

Abstract. *The article outlines the importance of studying folk songs and including them in the repertoire within the framework of the solo singing discipline. The article examines the specifics of working on folk repertoire in a vocal class for beginning performers, as well as the specifics of selecting vocal material from the point of view of developing and improving students' vocal skills and abilities.*

Key words: *folk repertoire, work on repertoire, solo singing, skills and abilities, features, vocal development, artistic image*

Работа над репертуаром – одна из составляющих развития и становления певца в классе сольного пения. Подбор произведений и дальнейший разбор представляет собой уникальный и увлекательный процесс с одной стороны, и в то же время тщательную и ответственную работу, как со стороны педагога, так и со стороны учащегося. Именно репертуар помогает формировать творческую личность певца, его мировосприятие, способствует развитию художественного вкуса и музыкальности. С помощью репертуара происходит воспитание вокалиста, начинающий певец учится при помощи исполнения того или иного произведения доносить до слушателя определенный спектр эмоций, чувств, переживаний. Сам же певец растет эмоционально вместе с исполняемыми произведениями.

Основу репертуара класса сольного пения составляет народная песня. В ней наиболее органично синтезируются музыка, действие и слово. Народная песня обладает эмоционально-психологическим воздействием, в ней сосредоточено богатство русской души и культуры. Включение народной песни в репертуар начинающего вокалиста, это один из важнейших этапов в обучении вокальному мастерству, способствующих формированию и раскрытию профессиональных умений и навыков у начинающего исполнителя.

В период подъема русской культуры (XIX в.) – русская песня стала неотъемлемой частью академического вокального искусства. В истории отечественного вокального исполнительства русские песни исполнялись плеядой выдающихся певцов, таких как С. Лемешев, А. Нежданова, Е. Нестеренко, Е. Образцова, Т. Синявская, Л. Собинов, Ф. Шаляпин и др. Народная песня была прочно вписана золотыми буквами в репертуар каждого без исключения выдающегося отечественного исполнителя.

Так, например, С. Лемешев не расставался с народной песней в течение всей своей творческой жизни и уделял большой значение искренности ее исполнения: «ведь образы природы сливаются с душевными переживаниями, а простота и красота мелодии создают особое поэтическое настроение. <…> Мое счастье, что меня воспитала, прежде всего, народная песня, в которой как в зеркале отразилась богатейшая душа народа, огромный и чистый мир его чувств и чаяний…» [2, с. 3].

По мнению оперной певицы Е. Образцовой: «Русская песня – это когда душа открывается, когда самые лучшие чувства в сердце моем выходят через мой голос к слушателям, и мне хочется петь не только музыку, но петь Родину мою, Россию… Браться за эту музыку можно лишь в то случае, если уже имеешь жизненный и художественный опыт, многое пережил и перечувствовал» [1].

Народная песня предоставляет будущему певцу большую свободу выбора индивидуальных средств выразительности, способна развить самостоятельное мышление, чем авторские сочинения, а также помогает ему глубже осознать свои природные вокальные возможности. Народная музыка, отражающая многообразие традиций различных народов, требует от вокалиста определенный уровень владения технического мастерства, а также глубокого понимания не только контекста самого произведения, но и его исторической и эмоциональной нагрузки.

Одной из главных особенностей работы с народным репертуаром является необходимость погружения в культуру и традиции народа,

музыку которого исполняет учащийся. Знания обычаев и менталитета не просто способствуют выразительной передаче характерной манеры исполнения, но и помогают исполнителю проникнуться эмоциональным содержанием произведения. Умение передавать атмосферу ушедших эпох и поколений – важнейший навык и художественно-выразительное средство певца. В выборе произведения учащиеся должны принимать непосредственное участие. Заинтересованность и вовлеченность в процесс подбора репертуара является определяющим фактором продуктивной работы ученика над произведением. Именно поэтому педагоги часто рекомендуют выбирать произведения близкие по духу, предоставляя возможность ученикам проявить свою индивидуальность. Привнесение личных эмоций в исполнение народных песен делает их более живыми и искренними, что в свою очередь привлекает слушателя.

Техническая сторона исполнения народных песен также имеет свои особенности. Часто такие произведения требуют особых вокальных приемов, таких как использование определенных регистров, характерных для определенного стиля, или использование различных видов мелодии. Работа над этими аспектами способствует развитию гибкости голоса и артистизма исполнителя. Так, например, для отработки кантилены, легато, следует рекомендовать начинающему вокалисту русские народные песни в удобных, комфортных тональностях. Правильная вокализация создает условия для развития певческого дыхания и дикции, правильно организованный вдох/выдох, где четкая дикция обеспечивают правильную вокализацию.

Один из важных аспектов в работе над народной песней – речевая интонация и образное мышление. Задача педагога научить ученика мыслить, слушать себя, погружаться в процесс, уметь анализировать и иметь представление еще до того, как он начнет петь. Не менее важным принципом в работе над народным репертуаром является обращение к творчеству вокалистов разных поколений, от тех, кто стоял у истоков вокальной русской школы, до современных исполнителей. Анализируя исполнения выдающихся певцов, можно научиться слышать саму суть, через слово, мелодический рисунок, расставленные акценты, штрихи, темп, фактуру и т. д.

Необходимый этап в освоении народного репертуара – исполнение песен без сопровождения («a cappella»), что свойственно русскому народному вокальному искусству. Так, по мнению Л. В. Шаминой пение без сопровождения «требует высокой исполнительской культуры, технического мастерства; оно оказывает сильное эмоцио-

нально- художественное воздействие не только на слушателей, но и на самих поющих» [4, с. 139].

В тоже время, не следует забывать и о коллективной работе. Чаще всего народная музыка исполняется в ансамбле. В таких случаях певец учится не просто взаимодействовать друг с другом, но в первую очередь прислушиваться к партнерам, а также работать над динамикой и ансамблевым звучанием.

В качестве источников для формирования народного репертуара в классе сольного пения учащимся могут служить сборники народных песен, произведения в исполнении выдающихся певцов XX века, а также в исполнении современных исполнителей.

Таким образом, для реализации успешного образовательного процесса будущего певца, важен выбор репертуара, в котором бы ученик смог развивать художественно-исполнительские навыки, а также точные технические задачи. В этом случае народная песня полезна для освоения многих вокальных задач.

В классе сольного пения учащиеся не только развивают свои вокальные навыки, но и углубляют свои знания о культуре, обмениваются между собой полученными знаниями и опытом, и в конечном итоге, по средством собственной передачи музыки и слова, создают уникальные музыкальные интерпретации, что «предполагает высокую степень профессионального мастерства, позволяющего исполнителю быть независимым от техники, свободным в своих художественных предпочтениях, оценках и оригинальным в передаче народной характерности» [3, с. 191]. Все это дает возможность каждому исполнителю донести до слушателя дух своего народа, увлечь их историей, скрывающейся за каждой мелодией.

Список литературы

1. Елена Образцова. Русские песни и романсы : сайт / Portal- kultura.ru. – URL: https://portal-kultura.ru/articles/music/101132-elena- (дата обращения 24.02.2025 г.)
2. Русские народные песни из репертуара С. Лемешева: В переложении для баяна с надписанным текстом. – Москва: Музыка, 1964. – 40 с.
3. Шамина, Л.В. Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие / Л.В. Шамина // – Москва: Графика, 2010. – 202 с.
4. Шамина, Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л.В. Шамина // Москва: Музыка, 1981. – 174 с.

Бойко Галина Ростиславовна

Язык подлинника или перевод. Вопросы обучения современного вокалиста (памяти А. В. Сальникова)

Москва, Россия

Аннотация. *Данная статья посвящена проблеме исполнения студентами и молодыми вокалистами произведений зарубежных композиторов. Рассматривается неоспоримая польза исполнения вокальной музыки на языке оригинала, с одной стороны, и некоторые трудности, возникающие при изучении певцами творчества итальянских, немецких и французских авторов, с другой. Предлагаются различные методы изучения камерной и оперной музыки, помогающие лучше понять и запомнить изучаемый музыкальный материал.*

Ключевые слова: *язык подлинника, перевод, зарубежная музыка, ария, романс, песня.*

Boyko Galina Rostislavovna

THE ORIGINAL LANGUAGE OR TRANSLATION. THE QUESTIONS OF VOCALIST TRAINING IN OUR TIME (IN MEMORY OF A. V. SALNIKOV)

Moscow, Russia

Abstract. *The article is devoted to the problem of students and young vocalists performing works by foreign composers. The article examines the undeniable benefits of performing vocal music in the original language, on the one hand, and some difficulties that may arise when singers study the works of Italian, German and French authors, on the other hand. Various methods of studying chamber and opera music are considered, which help to better understand and memorize the studied musical material.*

Keywords: *original language, translation, foreign music, aria, romance, song.*

В связи с расширением средств коммуникации во всем мире появилась возможность увидеть и услышать различные примеры исполнений оперных спектаклей и камерной вокальной музыки в канве разных традиций и национальных исполнительских школ. В настоящее время даже не возникает вопрос о языке исполнения молодыми певцами произведений, предусмотренных учебной программой. Для нас стал очевидным факт, что студент должен петь музыку

на языке оригинала. А ведь не так давно, всего лишь 30-35 лет назад студенты в учебных заведениях Советского Союза пели в основном на своем родном языке. Например, выдающаяся певица и педагог Наталья Дмитриевна Шпиллер после очередного экзамена обратилась к автору этой статьи: «Зачем Вы поете Джильду по-итальянски, ведь Вы будете петь в русском театре!»

Сейчас все понимают, что литературный текст является неотъемлемой частью произведения в целом и осознают, насколько важна мелодика языка для передачи музыкального образа. Поэтому произведения зарубежных авторов исполняются в оригинале вне зависимости от уровня вокальной и языковой подготовки студентов. В высших учебных заведениях студенты вокального факультета обязательно изучают итальянский язык и знакомятся с правилами чтения французского и немецкого языков. Уже на первом курсе начинающий певец исполняет не только упражнения и вокализы, но и старинные арии итальянских композиторов. Итальянский язык наиболее удобен для пения, он заставляет петь округлым звуком на опоре. Елена Васильевна Образцова говорила: «русский и итальянский языки заставляют петь широкой волной, крупным круглым звуком» [1, с.156]. Еще одна из особенностей вокальной музыки, написанной на итальянском языке, в том, что можно на одной гласной распеть целую фразу, и наоборот, на одной ноте успеть пропеть несколько гласных. В данном случае, исполнение на итальянском языке не только сохраняет музыкальную ценность и целостность произведения, но и способствует формированию правильного звукоизвлечения. Так как певцы учат итальянский язык несколько лет (училище и ВУЗ), они редко сталкиваются с трудностями произношения при исполнении репертуара на итальянском языке.

Несколько сложнее происходит изучение и исполнение вокальных произведений на французском, немецком и английском языках. И проблема не только в том, что в вузах эти языки изучаются очень мало и зачастую поверхностно. В них много непривычных для русского исполнителя звуков, в частности, сонорные (носовые) и гортанные. Правда, в академической музыке разрешено не грассировать, но все-таки требуется иная работа речевого аппарата, чем в русском или итальянском языках, что доставляет определенные трудности исполнителю. В немецком языке подчеркнутое произнесение согласных затрудняет кантилену и связанность звучания. Но если студент серьезно отнесется к своей будущей профессии и сумеет освоить фонетику различных языков, заимствуя из каждого самое ценное, то

в его исполнении появятся и кантилена, благодаря итальянскому, и высокая позиция, благодаря французскому, и выразительная артикуляция, благодаря немецкому языкам. К сожалению, если произношение не отработано и не выверено с преподавателем, мы получаем насмешку и неуважение над композитором и поэтом, а не исполнение на языке оригинала.

Но есть еще одна проблема – смысл и понимание вокалистом того, о чем он поет. Литературная основа вокальных произведений, как известно, состоит из двух слоев – фонетического и семантического (звучание и значение). Обычно, с произношением, хороший студент как-то справляется. Самые прилежные учат языки и отрабатывают произношение с педагогами иностранных языков. Менее старательным учащимся педагог по вокалу подписывает русскими буквами транскрипцию в нотах. К сожалению, с переводом не все так просто. Даже подробный перевод каждого слова может быть не точным и часто может исказить смысл. Безусловно, вдумчивый, ищущий вокалист сделает подстрочный перевод каждого слова, хотя бы для того, чтобы выделить смысловые акценты. К сожалению, все это требует большого труда, усидчивости, а главное, времени. А времени не так много, ведь произведение надо впевать, работать над звуком, фразой, и, прежде всего, вокальными проблемами.

В свете вышеизложенного вспоминается один из способов освоения репертуара, который был популярен среди певцов конца двадцатого века, когда, в большинстве случаев, зарубежный репертуар пели в русском переводе, а потом, получив приглашения для выступления за рубежом, учили партии на языке оригинала. Артисты знали и исполняли одни и те же произведения на разных языках. А иногда были случаи, когда приходилось учить оперные партии в разных переводах. Например, артисты театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко исполняли оперу Дж. Россини «Севильский Цирюльник» в переводе К. С. Станиславского. Если кого-то приглашали спеть этот же спектакль в Большой театр или в другой театр нашей страны, исполняли в переводе Большого театра, так как он был принят во всех театрах. За рубежом, естественно, исполняли по-итальянски. Можно сказать, что, если бы многие артисты не освоили речитатив *secco*, по-русски, они никогда бы не смогли убедительно спеть его по-итальянски. Может быть и студентам, которым сложно сразу петь на чужом языке, вначале петь произведение в качественном русском переводе. И мелодия лучше запомнится певцом, и общий смысл произведения станет понятнее. Одно дело, отдельные слова, другое дело,

стихотворная форма, положенная на музыку. И когда вокалист будет петь уже на языке оригинала, в его сознании будут автоматически всплывать смысловые ассоциации со стихотворным переводом, а не отдельные переведенные слова. Необходимо подчеркнуть, что речь идет о студентах, не знающих 3-4 языка в совершенстве. Возможно, что этот метод уже устарел и сейчас другое время, другие возможности и вокалисты имеют доступ к любой музыкальной, исполнительской и языковой информации. Но почему тогда видим напряженные глаза и слышим бессмысленное исполнение, плюс плохое произношение. Конечно, речь идет не о всех молодых певцах. Многие сейчас прекрасно знают по два-три иностранных языка и работают с коучами. Но все-таки, надо помнить, что нам так нравится исполнение на языке оригинала, потому что мы слушаем его, прежде всего, в исполнении выдающихся исполнителей, которые знают язык произведения в совершенстве, а часто, это их родной язык. Не случайно, на постановки приглашают итальянских певцов на итальянскую оперу, русских на русскую и так далее. Вопрос даже не в том, что публика понимает или не понимает текст (есть подстрочный перевод), а в осознании исполнителем того, о чем он поет. И примеры отдельных выдающихся артистов только подтверждают общее печальное правило. Можно успокоить себя мыслью, что плохие студенты не хотят учить быстро и правильно, но может быть стоит предложить им альтернативу. Студент не позанимался с педагогом иностранного языка, не сделал транскрипцию и подстрочник, давайте петь в переводе. Многих это подстегнет и заставит серьезнее, уважительнее и бережнее отнестись к зарубежной музыке, которую они исполняют.

Еще один вопрос – исполнение камерной музыки на языке оригинала. Если исполнение и заучивание французских, итальянских и английских романсов и песен проходит без серьезных трудностей, то исполнение немецких песен (*Lied*) – это проблема. Не случайно, увлечение языком оригинала привело к практически полному исчезновению песен Шуберта из репертуара концертных залов. Мало истинных ценителей, которые захотят послушать два отделения песен на немецком языке в куплетной форме. А сколько слушателей полюбили классическую музыку, благодаря записям романсов Шуберта в исполнении Виктории Ивановой и других великих мастеров прошлого.

Все вышеизложенное – это попытка привлечь внимание к проблеме, которая существует и которую нельзя решить однозначно. Может быть, необходимо с разных сторон посмотреть на возможность исполнения студентами произведений зарубежных авторов на

языке оригинала или в хорошем переводе. Скорее всего, более гибкое отношение к вопросу и свобода выбора поможет студенту определить его приоритеты, потенциал и трудоспособность. В будущем же даст более широкий спектр освоения рынка труда вокалистов в своей стране и во всем мире.

Список литературы

1. Анестратенко М.В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф.И. Шаляпина над ролью / М.В. Анестратенко М.: Институт современного искусства, 2021. – 232 с.

Смирнова Валерия Валерьевна

Проблемы обучения академическому вокалу детей старшего дошкольного возраста

Москва, Россия

Аннотация. *В статье поднимаются вопросы развития певческого голоса и певческой дикции у старших дошкольников в связи с особенностями психофизиологии данного возраста и индивидуальными музыкальными способностями ребенка. Старший дошкольный возраст является сенситивным периодом для закладывания основ любой творческой деятельности. Необходимо обратить особое внимание при обучении детей вокалу на четкое пропевание текста песни, озвучивание всех согласных и окончаний слов, чтобы ребенок доносил до слушателей смысл исполняемых им произведений. Развитие в игровой форме певческого голоса и певческой дикции у старшего дошкольника создает почву для дальнейшего обучения ребенка академическому пению в школьном возрасте, помогая ему психологически опираться не только на интонирование гласных звуков, но и на слово в его образном восприятии, значение фразы в совокупности с мелодией, на которую положен текст разучиваемой песни.*

Ключевые слова: *певческая дикция, вокальная педагога, музыкальная педагогика для дошкольников, обучение вокалу старших дошкольников, академическое пение.*

Smirnova Valeria Valerievna

ISSUES OF TEACHING ACADEMIC VOCAL TO CHILDREN OF SENIOR PRESCHOOL AGE CHILDREN

Moscow, Russia

Abstract. *The article raises the problem of development of singing voice and singing diction in senior preschoolers in connection with the peculiarities of psychophysiology of this age and individual musical abilities of the child. Senior preschool age is a sensitive period for laying the foundations of any creative activity. It is worth paying special attention when teaching children vocals to clearly singing the lyrics, voicing all the consonants and endings of words so that the child conveys to the listeners the meaning of the works performed by him. Development of the singing voice and singing diction in a senior preschooler in a playful form creates the basis for further teaching the child academic singing at school age, helping him psychologically rely not only on the intonation of vowel sounds, but also on the word in its figurative perception, the meaning of the phrase in conjunction with the melody, to which the text of the song being learned is based.*

Key words: *singing diction, vocal pedagogy, music pedagogy for preschoolers, vocal training for older preschoolers, academic singing.*

Проблема постановки певческого голоса у ребенка старшего дошкольного возраста (от 5 до 7 лет) – одна из наиболее сложных и наименее разработанных проблем в музыкальной педагогической теории и практике. Чаще всего основной целью в обучении дошкольника пению становится воспитание певческой культуры и приобщение ребенка к музыке, а задачи певческой деятельности вытекают из общих задач музыкального воспитания и неразрывно с ними связаны.

В процессе индивидуального обучения вокалу ребенка старшего дошкольного возраста следует развивать исходные музыкальные данные, эмоциональную отзывчивость на вокальное произведение, ладовое чувство, певческую дикцию, музыкально-слуховые представления и чувство ритма. В дошкольном возрасте важно сформировать у ребенка основы певческой и музыкальной культуры: эстетическое выражение эмоций, музыкальные интересы, грамотную оценку своей деятельности, вокальные умения и навыки. Задачи вокальной педагогики решаются за счет правильно подобранного песенного репертуара, применения соответствующих методов и приемов обучения, проведения музыкальных занятий в игровой форме и соблюдения условий организации певческой деятельности для детей старшего дошкольного возраста.

Возрастные особенности певческих навыков детей старшего дошкольного возраста изучались многими исследователями. Н.Д. Орлова Е.И. Алмазов, Н.А. Метлов, Н.А. Ветлугина, А.Д. Войнова, Р.Т. Зинич, А.И. Катинене определяют так называемый детский рабочий диапазон и отмечают предельно звучащие ноты у старших дошкольников. Однако от этих стандартов на практике бывают отклонения.

Н.А. Метлов [7] ставил и решал вопросы, связанные с охраной детского голоса, разработкой методики обучения детей пению. Им были определены удобные для детей дошкольного возраста диапазоны, выработаны рекомендации по овладению вокальной установкой и певческими навыками, звукообразованием, дыханием, дикцией, чистотой интонации, ансамблем. Проблему развития чистоты интонации в старшем дошкольном возрасте проанализировала А.Д. Войнова [3]. Такие музыкальные педагоги, как В.Н. Шацкая, Л.И. Михайлова, Б.Л. Яровский, Д.Т. Зинич, Т.В. Волчанская, С.И. Бекина в своих работах приводят теоретическое обоснование системы усвоения певческих навыков дошкольниками, ими предложены методики практической работы с детьми дошкольного возраста, доказано влияние певческой, исполнительской деятельности на всестороннее развитие личности ребенка.

Считается, что уровень развития музыкальных способностей у детей старшего дошкольного возраста зависит от уровня их природных данных, но практика показывает, что любые природные вокальные данные, даже самые слабые, можно развить в значительной степени при регулярных занятиях и соблюдении ряда требований к работе с дошкольниками. Также стоит обратить внимание, что сами по себе хорошие музыкальные данные не развиваются в высокую культуру пения, если дошкольник систематически не занимается с педагогом и у него нет личного интереса к обучению. Одаренному ребенку важно привить дисциплинированное и ответственное отношение к своему голосу и подкреплять его мотивацию к занятиям музыкой так, чтобы в дальнейшем это могло стать либо профессиональной деятельностью, либо продуктивным проведением досуга.

Старший дошкольный возраст - очень важный этап в физиологическом и психологическом развитии ребенка. В этот период происходят качественные и функциональные изменения в развитии головного мозга, органов и всех систем организма. Одним из основных условий эффективности обучения и воспитания вокальной культуры является учет возрастных особенностей. У детей старшего дошкольного возраста отмечается морфологическое и функциональное развитие центральной нервной системы. Совершенствование процессов высшей нервной деятельности в старшем дошкольном возрасте оказывает положительное влияние на формирование голосового аппарата. Голосовой аппарат у старшего дошкольника продолжает формироваться (гортань ребенка более чем в два с половиной раза меньше гортани взрослого человека и располагается выше, чем у взрослых). Н.А. Метлов отмечает, что голосовой аппарат у ребенка старшего дошкольного возраста очень хрупкий, нежный, и непрерывно растет в соответствии с развитием всего организма ребенка [7].

Голосовая мышца у дошкольников находится, как правило, в зачаточном состоянии и не способна в должной мере регулировать работу голосовых связок, которые при пении колеблются в основном краями. Связки у ребенка смыкаются неплотно, между ними остается небольшая щель во всю их длину. Звучание детского голоса высокое и слабое, т.к. у дошкольников голосовые связки тонкие, короткие, и звук, образовавшийся в гортани, усиливается головными резонаторами, придающими ему серебристую окраску. У детей дошкольного возраста преобладает верхний регистр, грудной резонатор развит слабо, поэтому детский голос несильный, но звонкий. При чрезмер-

ном напряжении во время пения у детей развивается неестественное, несвойственное им низкое звучание.

Процессы возбуждения и торможения нейронов в коре головного мозга у детей дошкольного возраста распространяются достаточно быстро, поэтому внимание у ребенка может быть неустойчивым, и ответные реакции носят в большей степени эмоциональный характер. Также в виду этого дети старшего дошкольного возраста отличаются излишней активностью, недостаточной вокально-слуховой координацией, у них наблюдается повышенная утомляемость. У старших дошкольников быстро развивается вторая сигнальная система и легко образуются условные рефлексы на слово. Но закрепляются они у детей достаточно медленно, а полученные навыки не столь прочны и устойчивы, быстро забываются. Поэтому для закрепления мышечных вокальных навыков требуются регулярность и последовательность занятий.

Основными составляющими голосового аппарата являются: дыхательный аппарат (легкие с дыхательными мышцами), гортань с голосовыми связками, артикуляционный аппарат и совокупность резонаторов. Все части голосового аппарата находятся друг с другом в непосредственной взаимосвязи и взаимозависимости. Деятельность голосового аппарата подчинена регулирующему влиянию коры головного мозга. К артикуляционным органам относятся: ротовая полость с языком, мягким небом, нижней челюстью и губами, а также глотка и гортань. Роль резонаторов в голосовом аппарате выполняют различные воздушные полости дыхательного тракта, окружающие голосовые связки сверху и снизу, нижними резонаторами являются трахеи и бронхи. У ребенка дошкольного возраста объем легких невелик, дыхание при пении поверхностное, следовательно, разучиваемая мелодическая фраза должна быть короткой и ритмически плавной.

Психофизиологически основные показатели извлечения звука (высоты тона, динамики звука) определяются работой двух групп мышц: вокальных (голосовых), сокращающих голосовые связки, и передних, натягивающих голосовые связки [10]. Установка высокого звука происходит при участии обеих групп мышц. При использовании грудного регистра у взрослого человека в большей мере наблюдается сокращение вокальных мышц, при этом голосовые связки колеблются всей массой (вибрируют). Получается полное закрытие голосовой щели, т.е. плотное примыкание голосовых связок друг к другу. У дошкольников же при этом задерживается дыхание, получается

застой крови, шейные вены набухают, нарушается питание мозга. Такое звучание детям не по силам и может быть доступно только в старшем школьном возрасте в результате общего психофизического развития. Поэтому детям дошкольного возраста нельзя предлагать взрослый репертуар. Если же ребята сами пытаются копировать известные эстрадные песни или оперные арии, их голос портится, а чрезмерное увлечение Belting, или надрывным криком, может привести к повреждению детских связок и, в дальнейшем, к проблемам со здоровьем голосового аппарата.

Обучение старших дошкольников вокальному искусству на доступном им репертуаре становится возможным, если учитывать, что рассматриваемый возраст (по наблюдениям известного советского философа и психолога А.Н.Леонтьева) является периодом развития личностных механизмов поведения, в результате чего у ребенка можно сформировать устойчивый мотивационный личностный профиль [6]. У старшего дошкольника зарождаются новые социальные потребности, такие, как потребность в уважении и признании со стороны взрослого, появляется стремление быть первым и лучшим, желание поступать в соответствии с установленными правилами и этическими нормами. Таким образом, формируется новый (опосредованный) тип мотивации, как основа произвольного поведения.

Музыка и, в особенности, пение как деятельный процесс воспроизведения мелодии голосом и переживания содержания песни, воздействуют на чувства ребенка в яркой и образной форме, углубляя имеющиеся у него представления об окружающей действительности. В сравнении с инструментальной, вокальная музыка воздействует на дошкольников эмоционально сильнее, так как в ней присутствует слово. Пение является одним из самых доступных видов исполнительского творчества для старшего дошкольника, а коллективное, хоровое пение эмоционально сближает детей через совместный творческий процесс создания музыкального образа. Для детей 5-7 лет особенно важно посредством занятий вокалом развивать музыкальный слух, способность вслушиваться, сравнивать, различать музыкальные звуки, слышать правильное и неправильное интонирование [8].

Дошкольное обучение пению всегда основано на игровых приемах, способствующих поддержанию интереса детей к занятиям. У детей старшего дошкольного возраста фантазия и воображение сопровождают игровую деятельность, а возможность играть под собственное пение, делает игру еще более спонтанной и увлекатель-

ной. Совмещая игру с пением, дети эффективнее учатся петь а-капелла (без музыкального сопровождения), т.к. под влиянием эмоций, вызываемых игрой, ребенок старается точнее передавать мелодию, текст и настроение, которое несет в себе конкретная песня. Увлеченность игровой задачей, радость от исполнения любимого произведения активизируют вокальные способности даже самых застенчивых детей [4; 5].

Затрагивая вопрос удобного для детей певческого диапазона (объема звуков, который определяется интервалом от самого высокого *до* самого низкого, в пределах которого хорошо звучит голос ребенка), отметим, что дети старшего дошкольного возраста могут петь в диапазоне от звука *ре* первой октавы до *до* второй. Звуки, находящиеся ниже (*до-диез*, *до* первой октавы), даются детям с трудом, звучат с напряжением, поэтому в детских песнях их не должно быть много (исключение составляют короткие промежуточные звуки на слабых долях). Наиболее удобными для детей 5-6 лет являются звуки в интервале от *ми* до *си* первой октавы (хотя встречаются ребята, берущие и *до* и *ре* второй октавы). В данном диапазоне звучание детских голосов наиболее естественное, а с приближением к крайним границам диапазона у детей заметно ухудшается дикция, что связано с особенностями звукоизвлечения в этом возрасте. Поэтому крайние звуки рабочего диапазона в этой возрастной категории используются с особой осторожностью [1].

Важнейшим условием становления певческих навыков у детей старшего дошкольного возраста является развитие координации мелодического слуха и голоса. Уровень музыкальных данных, в частности, музыкальной памяти, а также способности к воспроизведению, у детей сильно различаются: некоторые могут чисто интонировать мелодию в пределах 3-4 звуков и более, а другие поют всю песню на одном звуке, монотонно, завышая или занижая интонацию, что указывает на несформированность координации слуха и голоса, а также взаимодействия певческой интонации, мышечного и слухового ощущений. Причины фальшивого интонирования у ребенка часто кроются в дефектах слуха, отсутствии связи между слухом и голосом, либо в заболеваниях горла. Педагогу важно донести до родителей необходимость своевременного врачебного осмотра и лечения возможных заболеваний. Для того чтобы у ребенка старшего дошкольного возраста беспрепятственно развивались вокальные навыки, в процессе занятий необходимо учитывать психофизиологическое состояние ребенка, его здоровье и индивидуальное анатомо-физиологическое строение голосового аппарата [9].

Вокальная дикция подразумевает четкое, с соблюдением общепринятых норм русского языка, произношение согласных и гласных звуков, правильные ударения в словах, а также соблюдение ребенком логики построения фразы и ее окончания в песне. Ясная, четкая вокальная дикция возможна при свободном артикуляционном аппарате, при этом вялая работа артикуляционного аппарата нарушает чистоту интонирования. Выработка четкого произношения слов должна обязательно осуществляться в соответствии с вокальной дикцией, иногда отличающейся от речевой и позволяющей сохранить певучесть голоса, свободу мышц лица и гортани. Работа над артикуляцией, озвучиванием слов в песне осуществляется у детей старшего дошкольного возраста через игровую деятельность, как наиболее доступный прием обучения для данного возрастной категории. Дети активнее сопереживают и выражают эмоции через доступные им движения, некоторые дошкольники при этом проявляют особые вокальные и артистические способности [2].

Дети старшего дошкольного возраста поют, как правило, фальцетом. Чрезмерно громкое пение плохо сказывается на голосовых связках детей. Малейший зажим приводит к тому, что голос теряет необходимую легкость, приобретает горловой оттенок и переходит в крик. В этом возрасте детские голоса лишены характерной тембровой окраски, насыщенности, которая появляется уже в более позднем возрасте, – звучание голосов и у мальчиков, и у девочек практически одинаковое, идентичное по тембру. Как правило, в начале обучения у детей старшего дошкольного возраста отсутствует дифференциация между работой мышц, дыхания и голосообразования, поэтому можно наблюдать, как при пении дети делают вдох, поднимая плечи, что может закрепиться, как вредная привычка. В процессе взросления дыхание у детей постепенно становится более глубоким и равномерным.

В качестве распевочных упражнений, направленных на развитие чистоты интонирования и четкости певческой дикции у детей старшего дошкольного возраста, лучше всего подходят небольшие детские стихотворения, озвучиваемые под поступенное движение мелодии вверх и вниз. Примером такой распевки может быть: «Скок, скок, поскок, молодой дроздок…», с нисходящей поступенной мелодией от ноты *соль* (в Ре-мажоре) или от *ля* (в Ми-мажоре) первой октавы. Держа в руках игрушку-птичку, можно образно показать ребенку движение мелодии по звукам вниз. Для задействования визуального восприятия возможно использование картинок, иллюстраций, видео-проекций или видеоряда с изображением содержания попев-

ки, песенки. Например, к такой попевке, как «Я на горку поднимусь (поступенное движение вверх от ноты ре в Ре-мажоре) и на саночках скачусь» (поступенное движение вниз от ноты ля в Ре-мажоре) для наглядности можно подобрать зимнюю картинку с изображением того, как дети катаются с горки. Это поможет старшему дошкольнику понять смысл того, что он пропевает, представляя себя в данной ситуации. Такой подход пробуждает эмоциональную реакцию, включенность ребенка в певческую деятельность на психофизиологическом уровне, а также дает возможность «зацепиться» за образное восприятие слова, улучшить интонацию и певческую дикцию за счет того, что в процессе пения он не акцентирует свое внимание на звукоизвлечении и оценки со стороны педагога.

Ребенок старшего дошкольного возраста должен себя чувствовать на занятиях вокалом также свободно, как и в обычной жизни, в игре. Для достижения плавности звучания можно сравнить мелодию с ниточкой, которая должна тянуться без узелков, ровно-ровно. Педагог пропевает звуки или отдельные фразы и показывает ребенку, как плавно тянет за невидимую ниточку, а потом ребенок повторяет это движение, пропевая песенку с музыкальным сопровождением, или без него. Для визуализации приема стаккато можно использовать небольшой мячик, который ребенок легко подкидывает и старается петь также упруго и отрывисто, имитируя при этом движение мячика.

Также для развития певческой дикции и артикуляции полезно включать в учебный процесс работу над скороговорками. При этом используются следующие игровые приемы: озвучивание скороговорки голосом героя мультфильма (например, Маша из мультфильма «Маша и медведь»), проговаривание текста с увеличением и уменьшением громкости, или проговаривание скороговорки с разной звуковысотностью – то «сидя на Луне» (высоко), то «находясь глубоко под землей» (низко), то постепенно «поднимаясь или спускаясь на лифте» (попеременно повышая и понижая высоту звуков).

Таким образом, в заключении подчеркнем, что проблема развития певческого голоса и певческой дикции у старших дошкольников является непростой задачей музыкальной педагогики. Возрастные психофизиологические особенности данного контингента требуют создания определенных условий при организации учебного процесса. Возрастает роль педагога, его умение в игровой форме найти необходимые приемы обучения и воздействия на восприимчивую психику ребенка, что значительно облегчает процесс становления и закрепления у него певческих навыков. Важно учитывать инди-

видуальные особенности каждого дошкольника (в частности, разницу в голосовых диапазонах детей) и подбирать соответствующие его голосовым возможностям попевки, с осторожностью используя крайние звуки и избегая любого напряжения, чрезмерного давления на хрупкие голосовые связки. Использование наглядного материала, игровых приемов, примеров из окружающей жизни – все это может сделать занятия вокалом увлекательными и продуктивными, а также сформировать у дошкольника устойчивую мотивацию к дальнейшему систематическому обучению вокальному искусству уже в более старшем возрасте. Следует помнить, что попытки озвучивания дошкольниками взрослых песен, содержащих слишком низкие или высокие звуки, могут привести к срыву голоса в виду недостаточной физиологической развитости голосового аппарата у детей данной возрастной категории. Необходимо как можно дольше использовать в репертуаре детские и народные песенки или попевки с доступным для детей диапазоном в поступенном движении, а переход на песни более широкого диапазона (в октаву и шире) со скачкообразным развитием мелодии лучше отложить на начальный школьный период (возраст семи лет и старше), когда у ребенка начнется формирование и закрепление мышечных ощущений и слуховых ассоциаций, и, как следствие, придет осознанная координация его мелодического слуха и голоса.

Список литературы

1. Алмазов, Е.И. О возрастных особенностях голоса у дошкольников, школьников и молодежи. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://science-education.ru/ru/article/view?id=11980 (дата обращения: 07.03.2025).
2. Ветлугина, Н.А. Музыкальный букварь. [электронный ресурс]. Режим доступа: https://pianokafe.com/music/n-vetlugina-muzykalnyy-bukvar (дата обращения: 07.03.2025).
3. Войнова, А.Д. Развитие чистоты интонации в пении дошкольников. – М., 2017. – 139 с.
4. Демченко, Д. С. Вокальные игры с детьми / Д. С. Демченко – М., 2016.
5. Кацер, О.В. Игровая методика обучения пению. СПб., Музыкальная палитра, 2018. – 248 с.
6. Леонтьев, А.Н., Запорожец, А.В. Вопросы психологии ребенка дошкольного возраста: Сб. ст./Под ред. Леонтьева А.Н., Запорожца А.В. – М.: Международный Образовательный и Психологический Колледж, 1995. – 144 с.
7. Метлов, Н.А. Музыка детям [текст] / А. Н. Метлов – М., 2018.
8. Орлова, Т.М., Бекина, Е.И. Учите детей петь. – М., Просвещение, 2016. – 142 с.
9. Орлова, Н.Д. Развитие голоса девочек. (О возрастных изменениях). – М.: Издательство АПН, 2015. – 103 с.
10. Шацкая, В.Н Детский голос: экспериментальные исследования. – М., 2014. – 229 с.

Сидоренко Юлия Александровна

Предикативная среда в коллективной джазовой импровизации: работа с учащимися детских музыкальных школ и детских школ искусств

Москва, Россия

Аннотация. *В статье рассмотрена роль джазового исполнителя в создании целостного художественного музыкального произведения, обозначены условия эффективной коллективной импровизации. Затронут ряд психологических аспектов деятельности джазового импровизатора, определена роль обучения основам композиции в становлении импровизационного стиля будущего джазового исполнителя. Сформулированы условия возникновения предикативной среды в процессе коллективной импровизации. Проводится параллель между устной и письменной речью и соответственно джазовой импровизацией и композицией. Автор обращается к трудам Л. С. Выготского, исследования которого определяются в качестве психолого-философской основы коммуникационно-импровизационной деятельности джазового музыканта. Приводятся некоторые методы обучения детей, которые способствуют развитию понятий, выделяются структурные элементы важные для создания насыщенной джазовой образовательной среды. Сделан вывод о необходимости применения в образовательном процессе методов и приемов, позволяющих формировать у будущих джазовых музыкантов навыки, необходимые для создания предикативной музыкальной среды.*

Ключевые слова: *художественная музыкальная речь, детское джазовое образование, джазовая импровизация, методы обучения.*

Sidorenko Julia Alexandrovna

A PREDICTIVE ENVIRONMENT IN COLLABORATIVE JAZZ IMPROVISATION: DEVELOPING CHILDREN'S SKILLS THROUGH ELEMENTARY EDUCATION METHODS

Moscow, Russia

Abstract. *The article reviews the role of a jazz improviser in wholesome artistic piece creating, the requirements for the productive collaborative jazz improvisation being defined. A number of psychological aspects of a jazz improviser's work is touched on, the role of teaching the basics of composition for development of individual improvisation style is specified. Prerequisites for the predictive environment during collaborative improvising are set up. Parallels between oral speech and jazz improvisation as well as written speech and jazz composition are made. Some of L. Vygotsky's works are dwelled upon, his research being a psycho-philosophical base of jazz musical communication and*

improvisation process under study. Certain teaching methods of children's notion building skills developing are suggested, key elements of a rich jazz learning environment are highlighted. The conclusion is made about the need to introduce the given methods and techniques to children's jazz education to develop kids' skills for creating the proper predictive environment during a collaborative improvisation.

Key words: *artistic music speech, jazz elementary education, jazz improvisation, teaching methods.*

Целостность произведений в джазовой музыке, в отличие от классической, зависит от умения музыкантов «коммуницировать» с коллегами по сцене в рамках определенного стиля. Процесс такого взаимодействия намного более сложный, чем может показаться на первый взгляд, в том случае, если в качестве идеала мы имеем художественную музыкальную речь.

Для разъяснения того, что означает термин «художественная музыкальная речь» и в чем мы видим ее отличие от нехудожественной, обратимся к работе Л.С. Выготского «Мышление и речь» [1]. Приведем положение ученого о том, что письменная речь как проявление наиболее высокого уровня человеческой коммуникации (после устной и внутренней речи) предполагает соответствующую ступень развития абстрактного мышления, даже в ситуации начального этапа своего становления. Применительно же к ребенку феномен письменной речи требует от него двойной степени абстрагирования – как от собеседника, так и от самого звучания речи. Важным в этом случае является и то, что письменная речь произвольнее устной: в ситуации устной речи ребенок не осуществляет целенаправленного разделения звуков, в то время как письменная речь требует от него осознания звуковой структуры слова и его произвольного воспроизведения. Исследования ученого показывают, что письменная речь более сознательна. Проводя в нашей работе параллель между композицией и письменной речью, а также импровизацией и устной речью, мы могли бы сделать вывод, что композиция по сравнению с импровизацией является более осознанным видом музыкальной речи. Однако такие выводы не могут быть столь однозначны.

Существует несколько видов импровизации, которые можно обнаружить, если обратиться к практическому опыту джазовых музыкантов и объяснить, в чем заключается основное отличие импровизаций мэтров джазового искусства от всех остальных.

В соло таких музыкантов проявляется высочайшее мастерство: структура логически выстроена, в использовании приемов чувству-

ется свобода, которая выражается в том, что все элементы композиции «работают» на передачу единой для всех участников коллектива идеи зрителю. Кроме того, каждый музыкальный элемент или группа элементов нацелены на выстраивание коммуникации как внутри бенда, так и непосредственно со слушателем.

Из интервью и публикаций в социальных сетях, из личных бесед с современными мастерами джазовой импровизации, например пианистами Майкой Томас (*Micah Thomas*), Салливаном Фортнером (*Sullivan Fortner*) [4] и другими мы узнали, что все эти музыканты обращаются к опыту академических и джазовых композиторов при работе над своим стилем импровизации, таким образом стремясь к тому, чтобы их импровизации по качеству музыкального материала не уступали заранее написанным композициям.

Исходя из этого, мы ставим художественную джазовую импровизацию на ступень выше, чем композицию, поскольку она сохраняет все качественные особенности письменной речи, но требует еще более высокого уровня осознанности и интеллектуального развития. Очевидно, что такого рода импровизация будет доступна далеко не всем, но одной из задач детского джазового образования мы ставим развитие необходимых навыков для возможности дальнейшего продвижения в данном направлении в соответствии с возможностями каждого обучаемого.

Еще одно положение Л.С. Выготского, которое интересует нас в контексте проблемы джазовой коммуникации, вводит понятия «предикативности» и «предикативной среды». Внутренняя речь полностью предикативна, поскольку подлежащее – то, о чем мы размышляем, – нам известно, соответственно, процесс протекает в максимально сокращенном и согласованном виде. В письменной речи нет эллипса ввиду того, что автор не имеет прямого контакта с читателем, а во внешней синтаксис становится предикативным, если подлежащее известно всем участникам коммуникационного процесса и существует необходимый фон сознания [1].

Ситуация спонтанной коллективной импровизации усложняется за счет того, что музыка создается в реальном времени и не одним, а несколькими музыкантами. Таким образом для того, чтобы в таких условиях передача единой художественной идеи стала возможной, необходимо создать условия предиктивной среды, которая существует в нашем сознании, и которая может функционировать в ситуации с устной речью, если психологическое подлежащее известно всем участникам коммуникационного процесса [1].

С целью формирования возможности такой музыкальной коммуникации у будущих джазовых музыкантов мы считаем особенно важным начинать системное знакомство со стилями джазовой музыки не только с исторической, но и с эстетической и теоретической точек зрения в детском возрасте, когда ребенок интенсивно впитывает в себя все элементы окружающей среды [2]. Все эти знания ближе к подростковому возрасту начинают складываться в понятия, которые в результате обеспечивают наличие единого фона сознания у коллектива за счет существования схожего понятийного аппарата у всех музыкантов и каждого музыканта в отдельности.

Джазовая коллективная импровизация является не только художественной речью-монологом бенда в целом, не требуя от слушателя активного музыкального участия в создании произведения, но и художественной речью каждого члена ритм-секции, поскольку осознанность и художественность требуются и от аккомпаниаторов, которые импровизируют линии, гармонические движения голосов, чтобы все произведение «работало» на передачу определенной идеи, и в первую очередь художественной речи солиста. Помимо этого, внутри коллектива происходит своя коммуникация, которая возможна только лишь при наличии предикативной среды.

Обращаясь к истории джаза, мы наблюдаем, что музыканты-новаторы часто «объясняли» своим соратникам, как нужно импровизировать в придуманном ими стиле, в чем заключается его идейная особенность, то есть создавали условия для «понимания без слов». Однако речь не идет о копировании друг друга: каждый имел свой самобытный стиль. Причина, вероятнее всего, в том, что в их сознании существовало понятие данного стиля, в отличие от большинства музыкантов, мышление которых является, скорее, комплексным нежели понятийным.

Наш опыт показывает, что в рамках детского джазового образования обучающихся необходимо погружать в определенную культурно-ценностную среду, которая будет способствовать развитию понятия о стиле. Для этого можно применять контекстный подход к обучению, то есть насыщать учебный процесс элементами профессиональной среды, проводить деловые игры, с опорой не только на то, что учащийся может на данный момент, но также с учетом зоны его ближайшего развития. Кроме того, важным элементом развития понятия стиля с культурной и ценностной точек зрения является традиционное изучение истории джазовых стилей – одной из разновидностей истории музыки. При выборе методики преподавания необ-

ходимо учитывать общую цель обучения, и стремиться к тому, чтобы формировать у обучающегося понятие стиля, выводя его за рамки обычной тренировки памяти.

Помимо этого, большую долю внимания необходимо уделить переосмыслению подходов к преподаванию теоретического блока предметов, таких как сольфеджио и теория музыки, от которых зависит процесс формирования музыкального мышления будущего джазового импровизатора. Обучение должно быть понятным для тех учащихся, которые регулярно и систематически выполняют домашнее задание, а также закладывать основы «живого» композиторского мышления. Все теоретические и практические предметы должны быть согласованы между собой и создавать благоприятную среду для возникновения понятия в сознании ребенка. Важно помнить, что теория – лишь помощник для более успешной практической деятельности. Согласимся с постулатом легендарного американского композитора и пианиста Чика Кореа о том, что «теория всегда должна вести к практике» [3].

Таким образом, мы видим перспективы развития системы детского джазового образования, основанной на формировании у учащихся навыков, необходимых для возникновения в процессе коллективной джазовой импровизации предикативной среды. Для достижения цели необходимо формировать у ребенка понятия, чему способствует применение контекстного и системного подходов к обучению.

Список литературы

1. Выготский, Л.С. Мышление и речь; Психология искусства; Вопросы детской психологии / Лев Выготский. – Москва : Эксмо, 2024. – 848 с.
2. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. – М.:Концептуал, 2024. – 320 с.
3. Academy Snippets: Theory and Performance URL: https://youtu.be/aP7-eh1ylsg?si=6P4DLfdjfA2vqm_f (дата обращения 02.03.2025)
4. Sullivan`s FOUR Voices URL: https://youtube.com/shorts/TvbPHi7f0fE?si=IGKDSyCIii21tRnr (дата обращения: 02.03.2025)

Можайская Галина Васильевна

Принцип линейной нотации Гвидо Аретинского и его адаптация в цифровую эпоху

Бийск, Россия

Аннотация. *Гвидо Аретинский (Гвидо д'Ареццо), живший в XI веке, внес неоценимый вклад в развитие музыкальной нотации и педагогики. Его трактат «Микролог» заложил основы принципа линейной нотации, который значительно упростил процесс обучения музыке, сделав ее более доступной для широкого круга людей. Гвидо разработал систему расположения нот на линейках и между ними, что позволило визуально зафиксировать высотное соотношение звуков и тем самым создать первую целостную систему музыкальной записи. С развитием многоголосной музыки сложность традиционной нотации возросла, что привело к трудностям в ее освоении. Сегодня, благодаря музыкально-компьютерным технологиям, стало возможным переосмысление принципов Гвидо Аретинского с учетом современных потребностей музыкального образования. Данная работа исследует, как идеи Гвидо о линейной нотации могут быть адаптированы в цифровую эпоху и применены в интерактивных методиках обучения, а именно в системе Софт Моцарт.*

Ключевые слова: *Гвидо Аретинский, Микролог, линейная нотация, музыкальная запись, симметричный нотный стан, чтение нот, музыкально-компьютерные технологии, Софт Моцарт, музыкальное образование.*

Mozhayskaya Galina Vasilievna

THE PRINCIPLE OF LINEAR NOTATION IN GUIDO OF AREZZO'S TREATISE "MICROLOGUS" AND ITS ADAPTATION IN THE DIGITAL AGE

Biysk, Russia

Abstract. *Guido of Arezzo (Guido d'Arezzo), who lived in the 11th century, made an invaluable contribution to the development of musical notation and pedagogy. His treatise "Micrologus" laid the foundations of the principle of linear notation, which significantly simplified the process of learning music, making it more accessible to a wide range of people. Guido developed a system of arranging notes on and between lines, which made it possible to visually record the pitch ratio of sounds and thereby create the first holistic system of musical notation. With the development of polyphonic music, the complexity of traditional notation increased, which led to difficulties in mastering it. Today, thanks to music and computer technologies, it has become possible to rethink the principles of Guido of Arezzo taking into account the modern needs of music*

education. This paper explores how Guido's ideas on linear notation can be adapted to the digital age and applied to interactive teaching methods, namely the Soft Mozart system.

Keywords: *Guido of Arezzo, Micrologus, linear notation, musical notation, symmetrical staff, reading music, music-computer technologies, Soft Mozart, music education.*

Возникшая в XI веке система линейной нотации Гвидо Аретинского (Гвидо д'Ареццо) во многом была основана на исследованиях Пифагора, который экспериментально доказал связь между длиной струны и высотой звука. Пифагор создал монохорд, разделив струну математически на точно выверенные части, когда «познал, что музыкальная наука заключается в отношениях и сопоставлениях чисел» [1, с. 271]. Гвидо Аретинский пошел дальше: разделив монохорд на интервалы, он разработал систему, которая объединяет звуковые вибрации струны монохорда с точным месторасположением в системе линеек и пространств, используя буквы латинского алфавита для обозначения звуков. Он первым расположил ноты на линейках и между линейками, указав на то, что ноты бинарны[1]. В работе «Микролог» Гвидо описывает это следующим образом: «Итак, закрепив вначале греческую букву Г, раздели всю струну на девять частей и на границе первой девятины положи букву A (древние считали ее основанием звукоряда). Далее, на отрезке струны от A и до конца отмерь девятину и прибавь таким же образом букву B. Затем вернись к Г и раздели всю струну на 4 части, и на границе первой четверти найдешь C. Тем же делением на 4, которым от Г было найдено C, двигаясь по порядку, найдешь D от A, E от B, F от C, G от D, A от E, b круглое от F. Все последующие буквы выводятся по порядку и легко от подобных и тех же самых букв, через середину: посредине струны, взятой от B до конца, положи иное b, точно так же C даст иную c, D даст иную d, E — иную e, F — иную f, G — иную g и так далее. Таким методом ты можешь продвигаться вверх и вниз до бесконечности, пока тебя не ограничит авторитетное правило искусства» [1, с. 227].

Таким образом, диапазон клавира был заложен великим бенедиктинцем уже в XI веке и описан им в трактате «Микролог»: «От Соль большой октавы до Ре второй и выше … сначала ставится греческая буква Г. Затем следуют семь букв алфавита для низких [звуков] и потому обозначенных большими буквами: A B C D E F G. Затем те

[1] Принцип дихотомии – раздвоенность, последовательное деление на две части, более связанные внутри, чем между собой.

же 7 букв повторяются для высоких [звуков], но описанных малыми буквами. В них, однако, между a и b ставим иное b, которое делаем круглым, другое же [из двух] — квадратным, вот так: a b b c d e f g. К ним для тетрахорда сверхвысоких [звуков] добавляем те же буквы, но в ином, [двойном] начертании, причем буквы b и b тоже удваиваем, вот так: aa bb bb cc dd. Эти [сверхвысокие] многие считают избыточными. Мы же предпочитаем излишек недостатку. Итак, в целом выходит 21 буква:

Г A B C D E F G a b b c d e f g aa bb bb cc dd» [1, с. 226].

В результате соединения линеек и пространства с отрезками монохорда (ставшими прототипом белых клавиш фортепиано[1]), т.е. с основными тонами, образовалась рамка - единый, неделимый и симметричный нотный стан – интеграционная система для записи нот и воспроизведения звуков (прототип будущих клавиш).

Нотный стан – отражение формы человеческой руки: левая рука – басовый ключ от большого пальца к мизинцу (ля–фа–ре–си–соль, правая рука – скрипичный ключ от большого пальца к мизинцу (ми–соль–си–ре–фа). Указательные пальцы обозначают расположение ключей Фа и Соль - басового и скрипичного ключей, которые являются частью единого целого. Образуется своеобразная симметричная система координат, в которой линейки ведут отсчет от ноты «до», находящейся как-бы на нулевом уровне системы.

Гвидо Аретинский создал рамку - нотный стан, как целостную систему записи многоголосия, в которой линейки и пространства стали ключом к прочтению многоголосного музыкального текста. Из трактата Гвидо д'Ареццо: «Из многоразличных делений монохорда я рассмотрел одно, поскольку нечто, сведенное из многих вариантов к одному, усваивается без всякого сомнения. Это деление тем более полезно, что его легко понять, а единожды поняв, нелегко забыть» [1, с. 227-228]. Это – главный принцип научного подхода в педагогике, согласно которому синтез, многоканальность восприятия играет ключевую роль в эффективном обучении.

Однако с развитием письменного многоголосия ноты стали фиксироваться на множестве параллельных линий, и нотный текст превратился в «шахматную доску» (с точки зрения неподготовленного музыканта). Это завело традиционную музыкальную педагогику в тупик: повысилось требование к зрительному восприятию, что в

[1] В эпоху Гвидо, еще до создания клавира, существовал также единственный прототип черной клавиши - си бемоль - во избежание тритона между фа и си («Обе ступени - b и b - в одной невме не соединяй!» [1, с. 236])

свою очередь, затруднило обучение начинающих музыкантов. Так ограничился доступ к музыкальной грамоте для широкой аудитории. Преимущество же системы Гвидо в том, что его музыкальная строка одноголосна. Из труда Гвидо Аретинского: «...как можно записать все, что говорится, так можно распеть все, что записано. Отсюда следует: все, что говорится, поется – на письме выражается буквами» [1, с. 257]. Гвидо, записывая ноты, по аналогии с языковой практикой, ориентировался на строку текста, записанного буквами, который читается и пишется построчно слева направо.

В отличие от одноголосной строки Гвидо, современный музыкальный язык многолинеен. Глаза человека физиологически не готовы считывать несколько строк одновременно, потому что зрение человека работает точечно-линейно. Этот факт подтверждают научные исследования, которые были проведены Л. В. Терещенко и др. 2017 году и опубликованы в докладе «Параметры движений глаз у пианистов при чтении музыкального текста с листа» [3, с. 342-345]. В исследованиях была проведена видеоокулография, отслеживающая движения глаз. Исследования доказали, что глаза совершают скачкообразные движения (зрительные саккады) линейно, фиксируясь на ключевых точках, а не сканируют ноты плавно. Также с использованием оригинальной методики регистрации движений глаз без фиксации головы была исследована и так наз. зрительно-моторная задержка – время от момента прочтения музыкального текста до его воспроизведения. Этот параметр зависел от специфики исполняемого произведения, обратно коррелировал с количеством ошибок и прямо коррелировал со стабильностью темпа при исполнении. Было выявлено, что зрительно-моторная задержка является объективным показателем навыка чтения с листа, связана со сложностью музыкального произведения и, предположительно, характеризует объем рабочей памяти музыкантов. Однако традиционная нотная запись не учитывает этот процесс, что создает дополнительную когнитивную нагрузку и затрудняет координацию движений. В результате у начинающих музыкантов возникают проблемы с синхронизацией зрения и моторики, что замедляет процесс обучения.

Музыкально-компьютерные технологии и научная музыкальная педагогика позволяют адаптировать систему Гвидо Аретинского к современным методам обучения и восприятия музыки. Целесообразно вернуть одну строку в начальное обучение, как это было задумано Гвидо, но не урезав нотный стан до одного ключа. Достаточно в одной строке выделить вертикаль звучащего нотного текста от

басового ключа к скрипичному, повернув нотоносец ключами вверх. Трактат «Микролог» начинается с пяти стихотворных строк, в которых Гвидо дает читателям ключ к разгадке своей системы (горизонтальное и вертикальное прочтение):

«**Г**остьями призваны вновь в гимнасий искусные музы
Ведать кормленьем умов мальчиков полуголодных.
И да затупит любовь слепые завистников стрелы,
Да возродится добро, чумой истребленное злою.
О себе написал буквами первыми песни» [1, с. 221].

В системе Софт Моцарт реализован принцип фокусной линии, где ноты читаются слева направо через вертикали, аналогично текстовой строке. Вертикальное чтение музыкального текста на начальном этапе более эффективно и продуктивно, потому что основано на подражании (копировании): линейки нотного стана и расстояния между ними являются продолжением белых клавиш инструмента. Гвидо писал: «…поскольку звуки, которые составляют первооснову музыкального искусства, мы лучше схватываем на монохорде, давайте первым делом рассмотрим, как искусство — в подражание природе — различает их [именно на этом инструменте]» [2, с. 226]

Использование интерактивного нотоносца, в котором нотный текст отображается в динамическом формате, облегчает восприятие музыкального текста, поскольку:

- упрощает ориентацию на нотном стане, выделяя основные ступени звукоряда;
- снижает зрительную нагрузку за счет четкой корреляции между нотой и клавишей;
- учитывает физиологические особенности зрительного восприятия и зрительно-моторной задержки.

Система Софт Моцарт продолжает развивать и углублять принципы и цели Гвидо Аретинского, прибавляя к ним элементы визуализации, динамики развития процесса музыкальной мысли и интеракции. Гвидо Аретинский в своем трактате «Микролог» писал: «Музыка – это движение звуков» [1, с. 256]. Известно, что музыка – это временной язык: каждая длительность имеет начало, развитие и завершение. Во времена Гвидо длительность каждой ноты передавалась через текст молитвы. Традиционная музыкальная педагогика не использовала этот метод в силу отсутствия таких возможностей. В связи с этим одним из важнейших средств передачи процессуальной природы музыкального текста является интерактивная компьютерная графика, которая передает процесс развития нотозвуков и

представляет «музыкальную ткань» в движении. Рождение, развитие и завершение каждой длительности легко передать через анимацию распускающегося цветка: от бутона к полному раскрытию лепестков. Софт Моцарт использует цветовую кодировку, чтобы подчеркнуть бинарную природу звуков, а также использует графическое выделение длительности нот, что делает восприятие музыкального текста более наглядным. Это позволяет ученикам быстрее освоить чтение нот, избегая перегрузки зрительного аппарата.

Одним из ключевых принципов музыкального образования, заложенных Гвидо, является непрерывное развитие навыков учащихся. Система Софт Моцарт обеспечивает отслеживание прогресса в развитии музыкальных навыков с использованием технологий, позволяющих измерять и анализировать параметры зрительно-моторной задержки с точностью до миллисекунды, при разных форматах представления нотного текста - от азбучного до традиционного. Указанные параметры предоставляют ученику возможность выбрать наиболее удобный для себя формат нотного текста, а педагогам - оценить текущий уровень освоения навыков чтения с листа, что способствует более целенаправленной и эффективной организации образовательного процесса.

Гвидо Аретинский подчеркивал важность структурированного подхода к обучению, основанного на многоканальном восприятии информации. Его метод позволял ученикам осваивать музыкальные ступени не только на слух, но и через визуальные ориентиры. В трактате «Микролог» он писал: «...те, кто обучен пользоваться нашими нотами с помощью монохорда, меньше, чем через месяц уверенно пели с листа - причем на всеобщем обозрении - прежде не виданные и не слыханные распевы» [1, с. 223]. С педагогической точки зрения Гвидо использовал нотацию как средство обучения. Современная технология Софт Моцарт позволяет вернуться к этой идее, используя интерактивные методы обучения и обеспечивая многоканальную подачу материала, комбинируя слуховые, зрительные и моторные стимулы для более глубокого изучения и понимания музыкального языка. Это делает процесс обучения более естественным и эффективным, особенно для детей и начинающих музыкантов.

Принцип линейной нотации, разработанный Гвидо Аретинским, остается актуальным и в XXI веке. Его идеи о визуализации высотности звуков и структуре нотного текста легли в основу современных методов музыкального обучения. Цифровые технологии позволяют адаптировать традиционные принципы записи к физиологическим

особенностям восприятия, что делает процесс обучения музыке более доступным и интуитивно понятным. Использование интерактивных методов, основанных на принципах Гвидо, открывает новые возможности для музыкального образования. Система Софт Моцарт демонстрирует, что исторические музыкальные традиции могут быть эффективно интегрированы в современные педагогические практики, обеспечивая преемственность знаний и инновационный подход к обучению.

Список литературы

1. Лебедев С.Н. Гвидо Аретинский. Микролог. // Научный вестник Московской консерватории. – История музыки в документах. Том 14. №2 (2023). – с. 216-283.
2. Терещенко Л. В. и др. Параметры движений глаз у пианистов при чтении музыкального текста с листа. – Когнитивная наука в Москве: новые исследования. // Материалы конференции 15 июня 2017 г. / под ред. Е.В. Печенковой, М.В. Фаликман. – М.: ООО «Буки Веди», ИППиП, 2017 г. 596 стр. [Электронная версия].
3. Хайнер Х. Компьютерный путь к Моцарту в книге «Как научить Сольфеджио в XXI веке». – Изд. “Классика - 21”, Россия,
4. Hainer H., Harper N. L. A Millennium, a Medieval Treatise, and a Modern Method of Music Literacy: Guido d’Arezzo, the Micrologus, the Piano and Soft Mozart™. //Piano Journal. – European Piano Teachers Association (EPTA)//, Issue 132, April 2024. P. 21-25.

Куликова Валентина Юрьевна

Педагогическое продюсирование детской одаренности

Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. *На настоящий момент педагогическое продюсирование набирает актуальность. От того, каким будет современный педагог-продюсер, а также от того, насколько подходы продюсирования будут приниматься педагогами, работающими с одаренными детьми, во многом зависит уровень образованности, интеллектуальности, воспитанности, коммуникабельности и культуры. Педагогическое продюсирование детской одаренности – это сравнительно новое, но стремительно набирающее актуальность направление в сфере образования. В условиях современной системы дополнительного образования, предоставляющей все больше возможностей для развития талантливых детей, роль педагога претерпевает существенные изменения и трансформации, подчиняясь требованиям времени. Все большее значение для успешного процесса обучения приобретает продюсерская направленность педагогической деятельности. Педагогическое продюсирование – это процесс создания и реализации образовательных проектов, которые направлены на развитие личности обучающегося через интеграцию различных педагогических методов, технологий и ресурсов. В рамках этого процесса продюсер выступает как организатор и координатор образовательного и творческого процесса, обеспечивая эффективное взаимодействие всех участников проекта, включая педагогов, учащихся и родителей.*

Ключевые слова: *педагогическое продюсирование, детская одаренность, профессиональная поддержка, талант, продвижение, педагог-продюсер, профессиональная компетентность, коммуникабельность, коммуникация.*

Kulikova Valentina Yurievna

PEDAGOGICAL PRODUCING OF CHILD GIFTEDNESS

Санкт-Петербург, Россия

Abstract. *Pedagogical producing has recently begun gaining relevance. The levels of talented children's education, intelligence, etiquette, communication skills and culture depends heavily on the qualities of the educator-producer, as well as the approaches to production they undertake while working with gifted youth. Pedagogical producing of child giftedness is a fairly new, but quickly developing concept in education. In the framework of modern education, which allows for more opportunities for talented youth's development, the educator's role becomes necessary for successful education in supplementary education. Pedagogical producing is a process of creating and realizing educational projects aimed at personal*

development of a student via integration of various pedagogical methods, technologies and resources. The producer is involved as an organizer and coordinator of the creative process, tasked with ensuring effective interaction between all the participants of the project, including educators, students and parents.

Keywords: *pedagogical producing, support for gifted children, child giftedness, talent development, educational guidance, creative potential*

Актуальность данной темы обусловлена тем, что в настоящее время, когда для одаренных и талантливых детей государством предоставляется множество возможностей, принципиально важно, чтобы эти дети могли всесторонне развивать свой потенциал. Стратегически важно готовить специалистов, способных в дальнейшем к развитию своего таланта, к применению полученных умений и знаний на практике. «Успех России заключается в раскрытии талантов молодежи» – об этом заявил президент России Владимир Путин в ежегодном Послании к Федеральному Собранию в 2016 году [4]. «Раскрытие талантов – это наша с вами задача, в этом – успех России». Путин подчеркнул, что именно молодое поколение – это надежная опора России в сложном XXI веке. «В основе всей нашей системы образования должен лежать фундаментальный принцип: каждый ребенок, подросток одарен, способен преуспеть и в науке, и в творчестве, и в спорте, и в профессии, и в жизни» – отметил глава государства [4].

Поэтому так важно педагогическое продюсирование детской одаренности, которое включает в себя разработку персональных планов развития, учитывающих особенности каждого ребенка, его интересы и потребности, создание индивидуальных творческих маршрутов продвижения и сопровождения, консультацию и поддержку экспертами и специалистами. Все эти действия позволяют достичь максимального результата, способствуют поднятию самооценки у одаренных детей, расширению их кругозора. Таким образом, одной из важных задач будет являться не только поиск одаренных детей, но и их последующая поддержка и сопровождение. Особенно важно это для одаренных детей из небольших регионов, где без продюсирования талантливые дети не смогут достичь тех вершин, которые доступны их сверстникам, проживающим в крупных городах, где выше осведомленность и ресурсные возможности по развитию одаренных детей. В Постановлении Правительства Российской Федерации от 19 октября 2023 г № 1738 [5] прописаны перечень мер для детей, показывающих выдающиеся способности, среди которых и популяризация детского таланта, и его поддержка на всех уровнях.

Актуальность педагогического продюсирования обусловлена, прежде всего, тем, что государство инвестирует значительные ресурсы в поддержку одаренных детей, предоставляя им доступ к различным образовательным программам, ресурсам и возможностям.

Профессиональная компетентность педагога-продюсера включает в себя не только глубокое знание своей предметной области и методик обучения, но и умение объективно оценить потенциал ребенка, разработать индивидуальные образовательные траектории, эффективно взаимодействовать с родителями и специалистами, организовывать и координировать образовательные проекты, а также продвигать достижения одаренных детей на различных конкурсах, олимпиадах и других мероприятиях. Понимая специфику педагогического продюсирования, мы сможем на практике внедрять конкретные способы продвижения одаренных детей, такие, как создание творческих маршрутов, подготовку специальных материалов и т.д. Все это поможет реализовать задачу педагогического продюсирования талантливых детей в системе дополнительного творческого образования - в живописи и скульптуре, в литературе, музыке и других сферах искусства.

Без грамотного руководства, индивидуального подхода и целенаправленной поддержки потенциал одаренных детей может остаться нераскрытым. Педагогическое продюсирование призвано оптимизировать этот потенциал, помогая одаренным детям достичь максимальных результатов в своей творческой жизни и внести свой вклад в развитие общества. Стратегически важно готовить будущих специалистов – педагогов-продюсеров, обладающих не только глубокими профессиональными знаниями и навыками, но и высокими личностными качествами, способностью к творческому мышлению, инновационному подходу и умением работать в команде. Только так можно обеспечить эффективное и всестороннее развитие одаренных детей и максимизировать их вклад в общественную жизнь. Развитие системы педагогического продюсирования позволит не только выявить и поддержать талантливых детей, но и создать условия для их самореализации и роста, поможет стать востребованными специалистами в будущем. Это залог прогресса нашего общества и его конкурентоспособности на глобальном уровне.

Остановимся на нескольких аспектах педагогического продюсирования детской одаренности.

- **Выявление творческого потенциала ребенка.** Совершенно очевидно, что родители и учителя в силу различных причин не все-

гда могут заметить скрытые таланты ребенка. Педагог-продюсер помогает увидеть творческий потенциал и направить его развитие в нужное русло. Это может касаться музыки, спорта, науки, искусства и других областей.

- **Индивидуальный подход**. Необходимость индивидуального подхода особенно актуальна в деятельности художественных школ и организаций дополнительного образования. В условиях групповых занятий учителя могут уделять меньше внимания каждому учащемуся, особенно если группы большие. Это приводит к тому, что индивидуальные потребности и особенности учеников остаются незамеченными. Каждый ребенок уникален, и ему требуется индивидуальный план развития. Об уникальности ребенка писал Шалва Амонашвили, советский грузинский и российский педагог, создатель «гуманной педагогики», в книге «Основы гуманной педагогики. Школа жизни» [1]. Учебные программы в художественных школах ориентированы на общие стандарты и требования, что ограничивает возможность адаптации под интересы и способности каждого ученика. А специалисты по педагогическому продюсированию детской одаренности помогают создавать такие индивидуальные планы, которые полностью учитывают особенности каждого обучающегося ребенка. Это процесс создания индивидуального творческого или образовательного маршрута, который учитывает уникальные потребности, интересы и способности конкретного ученика. Такой подход позволяет максимально эффективно использовать потенциал каждого учащегося и обеспечить ему качественное образование в зависимости от его особенностей, позволяет максимально раскрыть способности ребенка, избежать перегрузок и добиться высоких результатов. При создании индивидуального маршрута нужно обеспечить обратную связь. Это необходимо для любого вида обучения, и, в особенности творческого, при котором ученики нуждаются в конструктивной критике и практических рекомендациях преподавателей и действующих художников, направленных на личностный рост, повышение профессионального уровня и овладение необходимыми навыками.
- **Поддержка мотивации.** Без индивидуального подхода ученики могут терять интерес к обучению, так как им сложно увидеть свой личный рост и достижения. Зачастую мы наблюдаем следующую ситуацию: дети теряют энтузиазм, проявляют равно-

душие к процессу, если не видят прогресса или сталкиваются с трудностями, они начинают пропускать занятия в организациях дополнительного образования. Своевременное включение в образовательный процесс педагога-продюсера помогает поддерживать интерес, создавая условия для успеха, поощряя достижения. Данный специалист поможет затормозить процесс угасающей мотивации, вернет ребенку позитивный психологический настрой. Для решения проблемы могут быть применены различные методы. Одним из действующих и хорошо зарекомендовавших себя является метод «вырастить звезду». Это не что иное, как создание творческого портфолио: дипломы и грамоты, полученные за участие и победы в различных конкурсах и проектах, а также благодарности, впоследствии могут быть использованы в различных целях. Во-первых, это, безусловно повышение самооценки у творческого ученика, который сможет увидеть, что его работы оценены профессионалами своего дела, известными людьми. После победы в серьезных творческих конкурсах у ребенка появляется желание двигаться вперед, творить, развиваться. Во-вторых, это может быть использовано в качестве подачи на конкурсные отборы в Международный детский центр «Артек», Всероссийский детский центр «Орленок» и другие центры, которые принимают на образовательные смены одаренных детей по творческому портфолио (достижениям) и представленным работам. Одним из таких был конкурсный отбор на участие в дополнительной общеобразовательной программе «Океан талантов», реализуемой Институтом современного искусства совместно с Всероссийским детским центром «Океан». В ней принимали участие школьники в возрасте с 13 до 17 лет, а одним из условий конкурса было наличие творческого портфолио.

- **Развитие социальных навыков.** Помимо профессиональных навыков, продюсер помогает развивать социальные коммуникативные навыки, необходимые для успешной карьеры. Это включает умение работать в команде, коммуникабельность, лидерство и другие важные качества.
- **Создание условий для творческого роста.** Продюсер организует участие ребенка в конкурсах, фестивалях, выставках и других мероприятиях, где он может продемонстрировать свои способности и получить признание. Это способствует росту уверенности в себе и стремлению к новым вершинам.

- **Психологическая поддержка.** Работа с талантливыми детьми требует особого подхода. Педагог-продюсер оказывает психологическую поддержку, помогая справляться со стрессами, страхами и другими эмоциональными проблемами.
- **Формирование будущего специалиста.** Педагогическое продюсирование помогает подготовить ребенка к будущей профессиональной деятельности. Ребенок учится планировать свое время, пробует разобраться с тайм-менеджментом, учится ставить цели и достигать их, что является важными навыками для любого специалиста.

Таким образом, педагогическое продюсирование детской одаренности играет важную роль в развитии талантов и формировании успешных личностей.

Для более глубокого понимания педагогического продюсирования детской одаренности следует обратиться к специализированной литературе, в которой подробно рассматриваются ключевые функции педагогической деятельности. Акцент на этих аспектах поможет лучше осознать значимость роли педагога-продюсера и его актуальность в современных условиях. Роль педагогического продюсирования заключается в отражении личностных качеств, воспитательных взаимодействий, универсальных методов познания и гуманистических технологий в педагогической деятельности.

Гуманистический тип педагогической культуры включает в себя личностно-ориентированный аспект, который трактуется как проявление личностных качеств, профессиональной деятельности и общения педагога. В качестве показателей педагогической культуры выступают:

- гуманистическая направленность личности учителя и его способность быть наставником и воспитателем, а также необходимость глубоких личностных контактов педагога и ребенка;
- психологическая компетентность и развитое педагогическое мышление, способность решать возникающие проблемы с позиции ученика, помощь ученику не только в получении базовых знаний и понятий, но и моральная поддержка его на всех этапах обучения;
- образованность в сфере преподаваемого предмета, умение работать с содержанием и технологиями обучения, в том числе с инновациями, при этом придавая им личностную ориентацию;
- умение реализовывать собственную творческую педагогическую деятельность, методическую и дидактическую;

- культура профессионального поведения, готовность анализировать собственную деятельность, постоянное самосовершенствование.

Управленческая функция направлена на организацию педагогического процесса, обеспечивающую его эффективность. Она включает в себя ряд умений: координировать педагогические действия, организовывать развивающую среду и использовать ее в качестве средства воспитания личности ребенка, применять на практике концепцию зоны ближайшего развития, разработанную Л.С. Выготским [2], использовать и развивать новые навыки и способности через взаимодействие с окружающими.

Коммуникативная функция требует от педагога личных высоких нравственных качеств и черт характера, проявляющихся в умении быть в общении с детьми всегда надежным другом, доброжелательным, тактичным, приветливым и вежливым. Координационная функция нацелена также и на коммуникацию с родителями, участие в педагогическом просвещении, привлечение родителей к активному участию, заинтересованности в общем деле – воспитании творческой элиты.

Функция наставническая проявляется в обеспечении положительного эмоционального состояния ребенка, в обеспечении нормального психического и морального развития одаренного ребенка.

Обязательным условием оптимального построения учебно-воспитательного процесса в любом образовательном учреждении дополнительного образования является реализация всех педагогических функций в совокупности, что будет положительно влиять на развитие и становление детской одаренности.

Проблема структуры деятельности педагогического продюсирования в настоящее время актуальна в связи с необходимостью дальнейшего развития подготовки специалистов в области культуры, углубления связей процесса обучения, с требованиями, предъявляемыми практической деятельностью в современной жизни. Отвечая этому основному требованию, структура или модель специалиста – педагога-продюсера будет востребована в организациях дополнительного образования. Педагогическое продюсирование – это инновационная программа, связывающая обучение и продвижение талантливых детей, она перспективна и уже сейчас успешно себя зарекомендовала у талантливых детей в нескольких учебных заведениях. Таким образом, выявление специфики вышеуказанной деятельности должно стать одним из существенных принципов под-

хода к ее структурированию. Специфика деятельности обусловлена, с одной стороны, особенностями функционирования специалиста в сфере культуры и искусства, а с другой – спецификой педагогической деятельности. Вышеизложенное дает обобщенное представление о специфике деятельности педагогического продюсирования детской одаренности.

Список литературы

1. Амонашвили Ш.А. Основы гуманной педагогики. Школа жизни.- Донецк: Всеукраинская культурно-образовательная ассоциация Гуманной Педагогики, Артемовский Центр Гуманной Педагогики, 2013. – 129 с.
2. Выготский Л.С. Педагогическая психология. М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 536 с.
3. Лыкова, И. А. Выставка детского творчества как форма выявления и поддержки одаренности // Ребенок – исследователь, деятель, творец: опыт организации «специфически детских видов деятельности»: Материалы международной научно-практической конференции, Москва, 24–26 апреля 2018 года. – М.: Московский педагогический государственный университет, 2018. – С. 123-131.
4. Послание Президента Федеральному Собранию. // Президент России. Официальный ресурс. 2016. URL: http://www.kremlin.ru/events/president/transcripts/messages/53379
5. Постановление Правительства Российской Федерации от 19.10.2023 № 1738 «Об утверждении Правил выявления детей и молодежи, проявивших выдающиеся способности, и сопровождения их дальнейшего развития» // Официальное опубликование правовых актов. URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202310190047 (дата обращения: 10.03.2025).
6. Рахметов А. Т. Основы организации деятельности педагога-продюсера в вузах // МНКО. – 2018. – №1 (68). –С. 151-152.
7. Рендакова Е.М. Развитие системы работы с одаренными (мотивированными) детьми и талантливой молодежью: Материалы Межрегиональной научно-практической конференции. Киров, 24 апреля 2019 года. / Соловьева М.Ф., Ивкина Н.Ю. (ред). – Киров: КОГОАУ ДПО «ИРО Кировской области». – 323 с.

Горбачева Диана Александровна,
Кирсанова Анна Михайловна

Аудиофонд как дидактическое средство развития слухопроизносительных навыков у будущих руководителей любительского театра на занятиях по дисциплине «Сценическая речь» в вузе культуры

Краснодар, Россия

Аннотация. *Направленность на содержание, напряженный, а в некоторых случаях и мучительный поиск смысла является «родовой» характеристикой, имманентным признаком русской литературы, поэзии, драмы и культуры в целом. По мнению авторов статьи, дисциплина «Сценическая речь» должна находиться в русле этой духовной традиции и нацеливать обучающихся в процессе аналитической и интерпретационной работы с художественными текстами на рефлексивно-аналитическое погружение в смыслы и смыслопорождение, а уже отталкиваясь них – на поиск адекватных средств их «материализации» различными средствами речевой деятельности. Понятия «смысл», «понимание», «интерпретация» находятся в ядре категориально-терминологического аппарата театральной герменевтики. Реализация герменевтического подхода в процессе профессионального обучения будущих руководителей любительского театра позволяет существенно расширить палитру дидактических средств интенсификации их мыслительной активности и развития слухопроизносительных навыков. В статье, в частности, внимание педагогической общественности обращается на необходимость разработки и интеграции в учебный процесс специального аудиофонда как дидактической основы для организации тренингов, направленных на формирование речевого (фонематического) и эмоционального (интонационного) видов слуха будущих руководителей любительского театра.*

Ключевые слова: *театральная герменевтика, компетенция понимания текста, компетенция интерпретации текста, коммуникативная компетенция, речевой (фонематический) слух, эмоциональный (интонационный) слух, аудиофонд, аудиотренинг.*

Gorbacheva Diana Alexandrovna, Kirsanova Anna Mikhailovna

AUDIO FUND AS A METHODOLOGICAL MEANS OF DEVELOPING AUDITORY PRONUNCIATION SKILLS AMONG FUTURE LEADERS OF AMATEUR THEATER DURING THE “STAGE SPEECH” COURSE AT A CULTURAL UNIVERSITY

Krasnodar, Russia

Abstract. *Focus on meaning, an intense, and in some cases painful search for meaning is a “tribal” characteristic, an immanent feature of Russian*

literature, poetry, drama and culture in general. According to the authors of the article, the subject "Stage Speech" should be in line with this spiritual tradition and aim students in the process of analytical and interpretative work with literary texts at a reflexive-analytical immersion in meanings and meaning generation, and starting from them, at finding adequate means of their "materialization" by various means of speech activity. The concepts of "meaning", "understanding", "interpretation" are at the core of the categorical-terminological apparatus of theatrical hermeneutics. The implementation of the hermeneutic approach in the process of professional training of future leaders of amateur theater allows us to significantly expand the palette of methodological means for intensifying their mental activity and developing auditory-pronunciation skills. In the article, in particular, the attention of the pedagogical community is drawn to the need to develop and integrate into the educational process a special audio fund as a methodological basis for organizing training aimed at developing speech (phonemic) and emotional (intonation) types of hearing of future leaders of amateur theater.

Key words: *theatrical hermeneutics, competence of understanding the text, competence of interpreting the text, communicative competence, speech (phonemic) hearing, emotional (intonation) hearing, audio fund, audio training.*

В современном понимании термин «текст» относится не только к зафиксированной на бумаге (или другом носителе) речи, но и ко всякой последовательности знаковых единиц, объединенной некоторым смыслом, то есть постигаемым разумом и эмоционально окрашенным значением. С точки зрения нашей темы, интерес представляет текст, понимаемый как результат смысло-рече-мыслительной активности автора, восприятие и интерпретация которого оказывает определенное воздействие на смысловую систему взаимодействующих с ним субъектов, а также на направленность и динамику их психической и физической активности.

Современные исследования в области театральной герменевтики оперируют рядом понятий, относящихся к смысловым системам текста и личности (персонажа): смысл, интенция, контекст, подтекст, концепт, эксплицитный смысл, имплицитный смысл и др. В практике театрального образования эти понятия системно раскрываются в рамках герменевтического подхода, суть которого заключается в алгоритмизации и упорядочивании смыслопоисковой и смыслопорождающей активности сознания обучающихся, а также в целенаправленном приращении фонда актуальных речевых средств, использующихся как в пространстве театрального действа, так и в профессиональных коммуникациях с другими участниками театрального процесса по поводу воплощаемых в сценическом действии смыслов и способов их «материализации» в сценической

речи. Г.И. Богин, Т.М. Дридзе, И.В. Салосина, И.В. Цунский и ряд других исследователей справедливо, на наш взгляд, отмечали, что для того, чтобы любые (литературные, поэтические, драматургические и т.д.) тексты культуры полноценно функционировали как средство сохранения, трансляции и порождения (генерирования) смыслов, их получатели должны обладать текстовой компетентностью, в структуру которой входят:

- компетенция понимания, то есть способность к познанию смыслов текста в опоре на воспринимаемые органами чувств знаки, символы, сигналы и т.п. Это предполагает наличие у взаимодействующих с текстом субъектов определенных знаний и опыта в сферах семантики, семиотики, стилистики текста, а также их включенность в социальные и лингвистические процессы, характерные для той или иной языковой общности;
- компетенция интерпретации или способность к порождению в сознании «встречных», оформленных в речевой или образной форме, дискурсов, в которых авторские смыслы опосредуются смыслами воспринимающих субъектов;
- коммуникативная компетенция, которая обеспечивает адекватность использования различных языковых средств в речевых взаимодействиях по поводу текста [5; 8; 12].

Выдающийся отечественный психолингвист Н.И. Жинкин справедливо заметил: «Думать, что можно сначала поставить голос, то есть выработать необходимый комплекс двигательных рефлексов и тонких дифференцировок движений в отрыве от исполнительских задач, а потом уже заниматься исполнительством, является ошибкой с физиологической точки зрения» [6]. В основе развиваемой нами темы лежит мысль, что дисциплина «Сценическая речь» способна оказать существенное влияние на формирование текстовой компетентности будущих руководителей любительского театра и на результаты их смыслопоисковой деятельности, если в него будут интегрированы три вида практик:

- рефлексивно-аналитическая практика по поводу смыслов различных художественных текстов;
- практика речевых социоигровых действий и взаимодействий по поводу смысла;
- слуховой тренинг.

В данной статье мы остановимся на вопросах организации слухового тренинга на занятиях по дисциплине «Сценическая речь».

Б.М. Теплов в фундаментальном исследовании середины 40-х годов XX века, посвященном исследованию сущности и процесса фор-

мирования музыкальности, сделал вывод, что одной из важнейших способностей, определяющей успешность всякой музыкальной деятельности, является способность к внутреннему слуховому представлению [10]. Позднее, в начале XXI века И.А. Фролова на основе ряда экспериментов пришла к выводу, имеющему принципиальное значение для театрального образования: дефекты произношения и голосообразования чаще всего «объясняются не тем, что человек по-другому артикулирует, а тем, что он иначе слышит» [11]. Вот почему в «ядро» целеполагания дисциплины «Сценическая речь» для будущих руководителей любительского театра должна быть выдвинута задача развития профессионального слуха и слухопроизносительных навыков [2]. Слово, фраза, предложение и речь в целом перед тем, как обрести свое воплощение в звуке и интонации, должны иметь во внутреннеслуховой сфере свой идеальный прообраз. При освоении содержания курса необходимо создать условия для развития у будущих руководителей любительского театрального коллектива способности к произвольным внутренним представлениям речи, благодаря которым отыскиваются наиболее точные голосо-речевые репрезентанты персонажей и смыслов художественных текстов.

В структуре профессионального слуха руководителя любительского театра могут быть выделены:

- речевой (фонематический – от греч. *phōnēma* – голос, звук, речь) и
- эмоциональный (интонационный) виды слуха (термин введен В.П. Морозовым [7]).

Речевой (фонематический) вид представляет собой сложную способность восприятия, звукоразличения и воспроизведения фонем, слов, смысловых синтагм (устойчивых цепочек слов), предложений, а также других смысловых элементов речи: пауз, акцентов и др. Важную роль здесь играет фиксация сознательных или неосознанных нарушений говорящим узуса употребления речевых средств: например, использование фамильярностей, просторечий и молодежного сленга в деловых контактах, канцеляризмов – в обыденной речи, пафосности – в межличностном общении и др. Речевой слух позволяет не только адекватно понимать речь других участников общения, но и осуществлять контроль за собственной речевой деятельностью.

Второй – эмоциональный слух – обеспечивает тонкую дифференциацию тембродинамики и темпоритмики, интонационных, экстра- и паралингвистических характеристик речи, в совокупности интерпретируемых воспринимающим субъектом как индикаторы

эксплицитных намерений и имплицитных интенций, эмоциональных переживаний и психологических состояний участников речевого взаимодействия [3]. В повседневных коммуникациях эти экспрессивные элементы голоса и речи часто не фиксируются сознанием, но, «откликаясь» в бессознательном, нередко порождают более интенсивные, чем на вербальную часть сообщения, реакции. Более того, в коммуникациях, когда, например, семантический состав вступает в противоречия с интонационным строем речи, смысловая система партнеров реагирует прежде всего именно на интонацию, а не на словарные значения слов.

Опыт работы с будущими руководителями любительского театра позволил нам сделать вывод, что начальный этап профессионального обучения по дисциплине «Сценическая речь» должен быть направлен на формирование у студентов в ходе слуховых наблюдательных практик и тренингов аудирования способности к профессиональной работе с внутреннеслуховыми образами сценической речи. Под термином «аудирование» (чаще всего применяемом в методической литературе, адресованной к обучению иностранным языкам) понимается форма внутренней деятельности психики, связанной с восприятием (пониманием), интеллектуальной обработкой, фиксацией в структурах памяти и воспроизведением различных речевых форм. В обучении языкам аудирование применяется достаточно давно и эффективно, но его систематическое использование в режиссерском образовании, как справедливо отмечает И.А. Автушенко, до сих пор является скорее исключением, чем правилом [1]. В то же время, современные цифровые средства записи, хранения, воспроизведения, пересылки аудиоинформации открывают в этом плане весьма яркие перспективы.

Цифровая техника и серверы хостинг-провайдеров, в круглосуточном режиме обеспечивающие доступ к актуальной информации, сегодня стали фактом повседневности и могут активно использоваться в аудиторной и самостоятельной работе студентов. В плане дидактического обеспечения дисциплины «Сценическая речь» для будущих руководителей любительского театра мы создали фонд аудиозаписей, позволяющий студентам не только ознакомиться с яркими примерами речевого творчества мастеров звучащего слова, но и в процессе аудирования непосредственно пережить и переосмыслить этот позитивный профессиональный опыт сквозь призму собственной жизни и субъектности. «Речевые маркеры» персонажей исследуются студентами в совокупности их эмоционально-экспрес-

сивных, тембродинамических, темпоритмических, интонационных, фонетических и орфоэпических особенностей. В этом случае примеры речевого творчества мастеров звучащего слова выступают для обучающихся режиссуре как «строительный материал» в кристаллизации «речевого почерка», опосредованного их собственными психофизиологическими, индивидуально-психологическими особенностями и уникальными голосо-речевыми ресурсами.

В нашем аудиофонде представлены примеры различных по «масштабам времени» литературных форм – от отдельных междометий, слов и фраз до развернутых диалогов, а также стихов, притч, басен, коротких рассказов, одноактных пьес и т.п., записанных мастерами звучащего слова:

- профессиональными дикторами радио и телевидения, чтецами и актерами, речь которых полностью соответствует требованиям эталонных языковых норм (В.И. Балашов, Н.В. Бодрова, А.М. Вовк, И.Л. Кириллов, В.М. Леонтьева, С.М. Моргунова, Е.Я. Суслов, В.И. Ухин, А.Н. Шилова и др.);
- актерами в сценическом образе, в речевой практике которых использованы характерные социокультурные, профессиональные, демографические и другие речевые «маркеры», а также экстра- и паралингвистические признаки воплощаемых образов;
- выдающимися авторами литературных текстов (писателями, поэтами, эссеистами, блогерами и др.), то есть носителями узнаваемой «авторской интонации», отражающей своеобразие их личности и миропонимания – например, В.А. Аксеновым, Б.А. Ахмадуллиной, А.А. Ахматовой, И.А. Бродским, А.А. Вознесенским, С.Д. Довлатовым, Е.А. Евтушенко, Р.Ф. Казаковой, Р.И. Рождественским и др.;
- носителями определенных территориально-демографических, социальных, профессиональных и др. диалектизмов, отраженных, например, в литературном творчестве В.П. Астафьева, П.П. Бажова, В.Г. Распутина, М.А. Шолохова, Б.В. Шергина и др.

Важным компонентом аудиофонда являются записи (не только соответствующие эталонам, но и дефектные) примеров сценической и диалогической речи самих студентов. Они могут стать важным в методическом отношении средством активизации процесса развития профессионального слуха.

Руководитель любительского театра должен обладать коммуникативными умениями, чтобы в диалогическом речевом взаимодей-

ствии донести, доступно объяснить, конкретизировать свои интенции, представления и переживания другим участникам сценического действия. А.А. Тарковский подчеркивал, что создание собственной концепции текста при отсутствии у режиссера умения разъяснить свой замысел членам творческого коллектива «стоит» немного [9]. М.М. Бахтин, в противовес широко распространенному пониманию диалога как обмена репликами, говорил о нем как о всеобщей форме бытия культуры и речевом взаимодействии, направленном на порождение, приращение и переосмысление смыслов [4]. Запись и сохранение речевой деятельности студентов на разных этапах их творческого становления образуют аудиоархивы, фиксирующие этапы их персональной профессиональной «истории». Это дает возможность студентам «заглянуть» в свое профессиональное «прошлое», сопоставить его с профессиональным «настоящим» и определить пути дальнейшей врастания в профессию.

Кроме того, часть аудиофонда была сформирована с помощью современных программных средств синтезирования речи, в частности, платформы *TexttoSpeechRobot,* позволяющую прослушивать текстовые документы (в формате MP3) и варьировать при этом тембр, темп речи и некоторые экспрессивные характеристики голоса.

Большое внимание мы уделяли сопоставительному анализу, предъявляя студентам примеры озвучивания одного и того же литературного текста разными исполнителями, что создавало условия для активизации рационально-логической и эмоционально-оценочной практик студентов. Например, студенты сравнивали речевые интерпретации басен И.А. Крылова А.Н. Грибовым, И.В. Ильинским, М.М. Козаковым, А.Д. Папановым, А.В. Петренко; стихотворений А.С. Пушкина в исполнении С.В. Безрукова, О.И. Даля, В.Б. Смехова, И.М. Смоктуновского, В.Н. Яхонтова; и др. Другими примерами для анализа являлись исполнительские интерпретации одного образа различными актерами (в частности, речевые «маркеры» роли Гамлета в исполнении И.М. Смоктуновского, В.Э. Рецептера, В.С. Высоцкого, Г.Р. Месхи и др. Особый интерес представляли аудиозаписи фрагментов из разных частей крупных драматургических текстов, что давало возможность через анализ используемых голосо-речевых средств зафиксировать смысловую динамику персонажа.

В завершение статьи заметим: наш педагогический опыт убеждает, что аудиофонд для дисциплины «Сценическая речь» является действенным дидактическим средством, интенсифицирующим развитие у будущих руководителей любительского театра речевого

(фонематического), эмоционального (интонационного) видов слуха и слухопроизносительных навыков, а вместе с этим – и обогащение актуальной «палитры» речевых выразительных средств для разработки звуковых «портретов» персонажей и образов художественной литературы, поэзии и драмы.

Список литературы

1. Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 070301 "Актерское искусство" и другим кинематографическим специальностям / И. А. Автушенко. – М.: Ред.-изд. отдел ВГИК, 2012. – 122 с.
2. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). – М. : Изд-во ИКАР, 2009. – С. 280.
3. Александров Е.П. Интенциональный диалог в социокультурной среде вуза [Текст] : монография / Е. П. Александров; М-во образования и науки Российской Федерации, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Российский гос. социальный ун-т", Фил. в г. Таганроге. - Таганрог : Изд-во Ступина А. Н., 2011. – С. 150.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
5. Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. URL: http://www.yurii.ru/ref3/bogin_g_i__obretenie_sposobnosti_ponimat%27__vvedenie_v_germenevtiku__tver%27__2001__731_s.php?ysclid=lmu9hvk1ez61916297 (дата обращения 20.09.2024).
6. Жинкин Н.И. Механизмы речи / Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т психологии. – М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1958. – 370 с.
7. Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / В. П. Морозов; Под общ. ред. В. И. Медведева ; РАН. Ин-т психологии, Центр "Искусство и наука". – М. : Ин-т психологии РАН, 1998. – 164 с.
8. Салосина И.В. Текстовая компетентность: от восприятия к интерпретации // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2007. -№10 (73). – С. 55-59.
9. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. URL: http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html (дата обращения 20.09.2024).
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды : В 2 т. Т.I. М. : Педагогика, 1985. – 169 с.
11. Фролова И.А. Речевой слух – основа правильного произношения // Актуальные проблемы обучения русскому языку как иностранному и дисциплинам специализации / Под ред. В.Д. Виноградова. Н. Новгород, 1999. – 55 с.
12. Цунский И.В. Театральная герменевтика и проблема минимальной единицы анализа театрального текста. URL: https://portalus.ru/modules/culture/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1160466500&archive=1480160916&start_from=&ucat=&&ysclid=l8x1hj8l8p39867312 (дата обращения 20.09.2024).

Смирнова Елена Анатольевна

Формирование общекультурных компетенций в условиях социального партнерства

Москва, Россия

Аннотация: *статья посвящена проблеме формирования общекультурных компетенций обучающихся творческих вузов. Отмечается, что основными тенденциями развития образования сегодня является усиление гуманистической направленности, духовной и общекультурной составляющих образования; воспитание профессиональной мобильности, конкурентоспособности. Большое внимание уделяется воспитанию духовности, патриотизма, умению творчески мыслить, а также привитию навыков самоорганизации и самообразования. Общекультурные компетенции рассматриваются как неотъемлемая часть компетенций, необходимых выпускнику ВУЗа, как гражданину и профессионалу. Важное место в формировании данных компетенций, автор отводит социальному партнерству, представляя различные формы сотрудничества.*

Ключевые слова: *социальное партнерство, общекультурные компетенции, образование.*

Smirnova Elena Anatolyevna

FORMATION OF GENERAL CULTURAL COMPETENCIES IN THE CONTEXT OF SOCIAL PARTNERSHIP

Moscow, Russia

Annotation: *he article is dedicated to the consideration of common cultural expertise organization of students. It has been noted that the main trends in the education development today are strengthening of humanistic orientation, mental and common cultural components of education; education of professional mobility, competitiveness . Much attention is paid to civic spirit, patriotic education, the ability to think creatively, and also transfer of skills of self-organization and self-education. The article presents the definitions of the basic definitions "competence", "general cultural competence", and "social partnership". General cultural competencies are considered as an integral part of the competencies which are necessary for a graduate to carry out his further professional activities. The formation of these competencies is considered in the conditions of social partnership. In the article various forms of cooperation are offered, such as common organization and execution of events with partner organizations, round tables, etc.*

Key words: *Social partnership, common cultural expertise, education.*

Модернизация системы российского образования определяет интенсивные процессы становления новой образовательной политики. Одним из ведущих направлений модернизации является гуманизация образования, которая предусматривает развитие культурной, активной, самостоятельной и творчески развитой личности.

Важно отметить, что на сегодняшний момент уделяется большое внимание культуробразующей роли образования. Так основной целью приоритетного национального проекта «Образования» является воспитание гармонично развитой личности на основе духовно-нравственных ценностей народов РФ исторических и культурных событий[1]. В связи с этим неотъемлемой характеристикой профессиональной компетентности выпускника вуза должен стать высокий уровень общей культуры. Так, например, выпускник освоивший программу специалитета по специальности «Артист драматического театра и кино» должен обладать следующими компетенциями[2]:

- способен анализировать и учитывать разнообразие культур в процессе межкультурного взаимодействия;
- способен определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и способы ее совершенствования на основе самооценки и образования в течение всей жизни;
- способен осуществлять критический анализ проблемных ситуаций на основе системного подхода, вырабатывать стратегию действий;
- способен ориентироваться в проблематике современной государственной культурной политики Российской Федерации;
- способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода.

Все это говорит о том, что современное образование исходит из того, что выпускник высшей школы, на ряду с профессиональными знаниями, должен иметь высокий уровень общей культуры.

Сформировать данные компетенции возможно при сочетании теории и практики, используя различные формы интерактивного

[1] Указ Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204 "О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года"

[2] Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по специальности 52.05.01 Актерское искусство (уровень специалитета), утвержденный Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации № 1146 от 7.09.2016 г. (Зарегистрировано в Минюсте РФ 21.09.2016 № 43746);

обучения с «погружением» обучающихся в конкретную деятельность. Одним из условий качественной подготовки специалистов является не просто взаимодействие, а тесное сотрудничество с организациями различного уровня, в условиях социального партнерства. Интеграция сферы образования и внешней среды позволяет обеспечить повышение качества образования и становится важным фактором формирования у студентов необходимых личностных качеств.

Социальное партнерство в сфере образования

Вопросами социального партнерства занимались многие ученые, среди них: И.П. Смирнов [22], А.Т. Глазунов [12], О.В Еремеев [15], В.Г. Борисов [9], Л.Г. Гуслякова [13], Е.Г. Калинкина [23], А.В. Корсунов [17], И.М. Реморенко [3], В.А. Михеев [18], Н.В. Тюкалова, О.Н. Олейникова [19], Е.А. Шанц [7] и др.

Рассмотрим понятие - социальное партнерство. По мнению Т.М. Глушанок, социальное партнерство в образовании представляет собой «особый тип взаимодействия образовательных учреждений с субъектами и институтами рынка труда, государственными и местными органами власти, общественными организациями, нацеленный на максимальное согласование и учет интересов всех участников этого процесса» [1].

Г.П Зинченко говорит о том, что социальное партнерство необходимо представлять, как «форму взаимодействия многообразных субъектов социума (государственных институтов, корпораций, некоммерческих организаций, социальных групп и др.), позволяющее им свободно выражать свои интересы и находить цивилизованные способы их реализации» [2, с. 8].

Необходимо отметить, что социальное партнерство — это процесс, так как здесь может меняться цели, задачи и содержание, исходя из ситуации, в которой находится государство, общество, индивидуум.

Так Н.В. Тюкалова предлагает следующие определение социального партнерства в сфере профессиональной подготовки: «Социальное партнерство в профессиональном образовании - это особый тип взаимодействия образовательных учреждений с субъектами и институтами рынка труда, государственными и местными органами власти, общественными организациями, нацеленный на максимальное согласование и реализацию интересов всех участников этого процесса»[1].

[1] «Социальное партнерство в образовательной практике как фактор повышения качества начального профессионального образования».

Наиболее емкой формулировкой социального партнерства, с точки зрения деятельностного подхода, мы считаем, рассмотрение социального партнерства как «совместной коллективной деятельности различных социальных групп, которая приводит к позитивным и разделяемым всеми участниками образовательного взаимодействия эффектам…»[1].

Таким образом, к социальному партнерству в системе образования можно подходить как к процессу открытого взаимодействия со всеми заинтересованными сторонами, направленному на достижение общих целей. Однако в анализируемой литературе и научных трудах мало внимания уделяется социальному партнерству как условию формирования общекультурной компетенции. Между тем, в современных социокультурных условиях социальное партнерство становится одним из ресурсов формирования общекультурной компетенции обучающихся.

Общекультурная компетенция: к определению термина

Обучение в современных условиях должно обеспечить формирование у обучающихся новых знаний и умений, необходимых компетенций, способов деятельности, которые им потребуются в быстро меняющем мире. Именно поэтому ведущим направлением модернизации системы отечественного образования становится компетентностный подход. Компетентностный подход - это ориентация на результат, на формирование компетенций общекультурных и профессиональных, а также на самоопределение и развитие индивидуальности.

В основе компетентностного подхода лежат понятия «компетентность» и «компетенция». «Компетенция – особый результат образования, выражающийся в готовности человека к мобилизации внутренних и внешних ресурсов для эффективной деятельности в ситуации неопределенности» [3, с. 123–124]. Компетентность включает не только когнитивную и операционально-технологическую составляющие, но также мотивационную, этическую, социальную, поведенческую, а также результаты обучения (т.е. знания и умения), систему ценностных ориентаций и привычки [4, с. 14].

Современная педагогическая наука определяет общекультурную компетенцию, как ключевую. Согласно классификации А. В. Хуторского, общекультурная компетенция включает в себя метопредмет-

[1] Национальная доктрина образования в Российской Федерации (одобрена постановлением Правительства РФ от 4 октября 2000 г. - № 751). https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=40758

ный уровень содержания образования [5], следовательно, формирование общекультурных компетенций должно происходить при изучения каждой дисциплины в процессе творческого образования.

Л.С. Троянская определяет общекультурную компетентность как «интегративную способность личности обучаемого», которая обусловлена «опытом освоения культурного пространства, уровнем обученности, воспитанности и развития, ориентация на использование культурных эталонов как критериев оценки при решении проблем познавательного, мировоззренческого, жизненного характера» [6]

Исходя вышесказанного, можно представить следующие составляющие общекультурной компетенции:

- способность ориентироваться в национальной и общечеловеческой культуре;
- способность ориентироваться в произведениях художественной литературы, музыкального искусства, театрального искусства и т.д.;
- культура речи;
- способность самостоятельно и эффективно принимать решения;
- способность творчески мыслить;
- способностью использовать общеправовые знания в различных сферах деятельности.

Развитие партнерских связей позволяет сформировать образовательное пространство, обеспечить сопровождение индивидуальных образовательных программ.

Основными функциями социального партнерства при формировании общекультурных компетенций являются:

- разработка индивидуальных образовательных программ, направленных на повышение знаний в области культуры;
- разработка и реализация совместных проектов;
- организация практик студентов;
- обмен ресурсами и кооперация ресурсов;

Важное место в формировании и развитии общекультурных компетенций у студентов творческих вузов отводится выбору социального партнера. Основными категориями социальных партнеров для творческих вузов могут быть:

- образовательные организации различного уровня;
- Министерство просвещения Российской Федерации, региональные Министерства просвещения:
- Министерство науки и высшего образования Российской Фе-

дерации, региональные Министерства науки и высшего образования;
- работодатели, профессиональные сообщества;
- театры;
- библиотеки;
- музеи.

«Высшая ступень партнерства взаимодействие или сотрудничество. Особенностью отношений этого уровня является то, что они постепенно переходят в совместную творческую деятельность. Это обеспечивает как повышение эффективности отношений, так и развитие, и совершенствование субъектов, находящихся во взаимодействии». [8]

Для формирования общекультурных компетенций в условиях социального партнерства возможны различные формы сотрудничества, с учетом потребностей каждого участника. Совместная организация и проведение различных мероприятий в условиях социального партнерства, таких как: конференции, вебинары, семинары, выставки, олимпиады, мастер-классы ведущих педагогов, актеров, режиссеров, творческие вечера с известными людьми, способствует формированию у обучающих творческих вузов способность ориентироваться в общечеловеческой культуре, самостоятельно и эффективно принимать решения на основе использования достижений культуры.

Одним из наиболее продуктивных видов совместной деятельности, где могут быть представлены все участники социального партнерства, является фестиваль творческих профессий, проходящий в интерактивной форме - форме-квеста. Цель квеста это прокачка обучающимися творческих вузов общекультурных компетенций и профессиональных навыков. Квест состоит из блоков, которые разработаны вузом совместно с социальными партнерами, представителями различных сфер культуры и искусств. Квест включает в себя различные мастер-классы с представителями работодателей и ведущими педагогами вуза, творческие мастерские и студии, тренинги, семинары. Данный формат общения способствует развитию мотивационно-потребностной сферы обучающихся, позволяет им быть активными участниками действия, творчески взаимодействовать друг с другом и представителями партнерских организаций, развивать такие общекультурные компетенции, как способность определять и реализовывать приоритеты собственной деятельности и направления ее совершенствования на основе адекватной самооценки. Кроме того, важно отметить, что такие мероприятия способствуют формированию важных личностных, необходимых будущим профессионалам, а именно:

Таблица. Показатели и критерии оценивания общекультурных компетенций обучающихся творческих вузов в условиях социального партнерства.

Наименование компетенции	***Показатель сформированности***	***Критерии оценки***	***Способ оценивания***
способен осуществлять критический анализ проблемных ситуаций на основе системного подхода, вырабатывать стратегию действий.	*знает основные законы мышления и способы убеждения;*	*Уровень знания основных законов мышления и способов убеждения; Уровень умения логически мыслить и аргументировать свою позицию; Уровень умения анализировать и систематизировать данные и делать соответствующие выводы;*	*опросники, анкеты, темы эссе, интервью;*
	умеет логически мыслить и аргументировать свою позицию;		
	владеет навыками в области философии и смежных дисциплин.		
готовностью к саморазвитию, самореализации, использованию творческого потенциала	*знает принципы планирования личного времени, способы и методы саморазвития и самообразования*	*Уровень знания принципов планирования личного времени, способов и методов саморазвития и самообразования, уровень умения самостоятельно овладевать знаниями и навыками их применения в профессиональной деятельности; давать правильную самооценку, намечать пути и выбирать средства развития достоинств и устранения недостатков; Уровень владения навыками самостоятельной, творческой работы, способность к самоанализу и самоконтролю, самообразованию и самосовершенствованию*	*метод наблюдения, беседа, анкеты, тест-опросник для определения уровня самооценки; тренинги, мастер-классы, творческие мастерские, студии; волонтерское движение.*
	умеет самостоятельно овладевать знаниями и навыками их применения в профессиональной деятельности;		
	владеет навыками самостоятельной, творческой работы, способностью к самоанализу и самоконтролю, к самообразованию и самосовершенствованию		

Наименование компетенции	Показатель сформированности	Критерии оценки	Способ оценивания
способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода	знает закономерности профессионально-творческого и культурно-нравственного развития; знает главные этапы художественного освоения мира человеком; специфические средства выразительности, присущие видам искусства. знает основные философские категории и проблемы человеческого бытия; процесс историко-культурного развития человека и человечества; всемирную и отечественную историю и культуру; движущие силы и закономерности исторического процесса	Уровень знания закономерности профессионально-творческого и культурно-нравственного развития; Уровень знаний этапов художественного освоения мира человеком; специфические средства выразительности, присущие видам искусства. Уровень умения анализировать культурную, профессиональную и личностную информацию и использовать ее для повышения своей квалификации и личностных качеств. Уровень умения анализировать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте определять ценность того или иного исторического или культурного факта, или явления Уровень владения терминологией и понятийным аппаратом философских, этических и культурологических знаний в профессиональной деятельности.	Анкетирование, опрос, написание рефератов, подготовка докладов, творческих выступлений, различные виды практик
	умеет анализировать культурную, профессиональную и личностную информацию и использовать ее для повышения своей квалификации и личностных качеств.		

Наименование компетенции	*Показатель сформированности*	*Критерии оценки*	*Способ оценивания*
	умеет постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте, определять ценность того или иного исторического или культурного факта, или явления;		
	умеет соотносить факты и явления с исторической эпохой и принадлежностью к культурной традиции; проявлять и транслировать уважительное и бережное отношение к историческому наследию и культурным традициям;		
	владеет терминологией и понятийным аппаратом с навыками дальнейшего использования; навыками использования философских, этических и культурологических знаний при осуществлении профессиональной деятельности; навыками анализа культуры		

способность быстро принимать решения, действовать в условиях неопределенности, находить креативные решения поставленных задач, развивать критическое мышление и многое другое.

Таким образом, отличительная черта процесса формирования общекультурных компетенций в рамках социального партнерства рассматривается через сферу предметно-пространственной деятельности, через живое освоение культурного пространства и действие в нем в условиях активного взаимодействия образовательных учреждений, учреждений культуры и представителей профессионального сообщества.

В таблице представлены виды отдельных общекультурных компетенций, разработанные нами показатели сформированности и критерии оценки, получаемые обучающимися творческих вузов в условиях социального партнерства.

Список литературы

1. Глушанок Т. М. Социальное партнерство как средство повышения качества профессионального образования // Современные проблемы науки и образования, 2008. № 6. С. 80 – 83.
2. Зинченко Г. П. Социальное партнерство: Учебник / Г. П. Зинченко, И. И. Рогов. М.: Издательско - торговая корпорация «Дашков и К°»; Академцентр, 2009. 224 с.
3. Реморенко И.М. «Социальное партнерство» в образовании: понятие и Реморенко. - М.; СПб.: Югорск,2003.
4. Хуторской А.В. Определение общепредметного содержания и ключевых компетенций как характеристика нового подхода к конструированию образовательных стандартов. Компетенции в образовании: опыт проектирования: сб. науч. тр. /под ред. А.В.Хуторского – М.: Научно-внедренческое предприятие «ИНЭК», 2007. с. 12-20.
5. Хуторской А. Ключевые компетенции как компонент личностноориентированного образования // Народное образование. – 2003. – №2. – С.58-64.
6. Троянская С. Л. Развитие общекультурной компетентности студентов средствами музейной педагогики: Автореферат дис. кпн– Ижевск, 2004 -23 с.
7. Шанц Е. А. Проблемы социального партнерства в профессиональном образовании // Концепт. – 2013. – Спецвыпуск № 06. – ART 13560. – 0,5 п. л. – URL: http://e-koncept.ru/2013/13560.htm. – Гос. рег. Эл № ФС 7749965. – ISSN 2304-120X
8. Байденко В. И. Компетенции в профессиональном образовании (к освоению компетентностного подхода) // Высшее образовании в России. – 2004. № 11. С. 3 – 13.
9. Борисов В.Г. Есть ли в России социальное партнерство? // Человек и труд 2009, №10
10. Гаврилова И. Н. Социальное партнерство и образование// Непрерывное образование в политическом и экономическом контекстах / Отв. ред. Г.А. Ключарев. М.: ИС РАН, 2008. С. 226 – 247.
11. Гладилина И. П., Королева Г. М. Формирование общекультурных компетенций студенческой молодежи: концептуальные основы: монография. – М. : Моск. гор. ун-т управления Правительства Москвы, 2012. – 136 с.

12. Глазунов, А. Т. Образовательный менеджмент в учреждениях начального профессионального образования Текст. / А. Т. Глазунов, И. В. Зиновьева, В. Г. Казаков; под науч. ред. профессора А. Т. Глазунова. М. : Изд. центр АПО, 1998. - 96 с.
13. Гуслякова, А.К. Мишин, В.В. Ткаченко ; М-во образования Р Ф [и др.]. - Барнаул, 2003- 106 с.
14. Денисова, Г.В. Интертекстуальная компетенция личности: вектор культурной эволюции / Г.В. Денисова // Вестник МГЛУ. – 2018. – № 9 (801).– С. 184-193.
15. Еремеев, О.В. Новые подходы к социальному партнерству / О.В. Еремеев // Профессиональное образование. -М., 2004. -№ 5. -С. 30.
16. Кожурова, О.Ю. Социальное партнерство школы и семьи как фактор повышения их воспитательного потенциала: диссетация канд. пед. наук / О.Ю. Кожурова. - М., 2011 – 227 с.
17. Корсунов А.В. Социальное партнерство в образовании взрослых / А.В. Корсунов, Н.П.Литвинова, З.Н. Сафина; Министерство образования РФ. Татарский институт содействия бизнесу. - Великий Новгород и др. : ТИСБИ, 2002 - 188 с.
18. Михеев В. А. Основы социального партнерства: теория и политика: Учеб. для вузов. М.: Экзамен, 2001. 448 с. 44
19. Олейникова О.Н. Социальное партнерство в профессиональном образовании. – М., 2005. – 82 с.
20. Олейникова О.Н. Социальное партнерство в сфере профессионального образования/Национальная Обсерватория профессионального образования Российской Федерации. -М.: Центр изучения проблем профессионального образования,2001.-85с.
21. Сергеев И. С., Блинов В. И. Как реализовать компетентностный подход на уроке и во внеурочной деятельности. – М.: АРКТИ, 2007. – 132 с.
22. Смирнов И.П. Формирование механизма социального партнерства// Профессиональное образование.-2003.-№2.-С.30-31.
23. Троянская С.Л. Общекультурная компетентность: опыт определения иструктурирования / С.Л. Троянская // Культурно-историческая психология. –2008. – No2. – С. 20.
24. Школа социального партнерства/ под ред. Е.Г. Калинкиной.-Н.Новгород,2004.-40с. Гуслякова Л.Г. Социальное партнерство : проблемы, реалии, перспективы / Л.Г.
25. Штыркина, А.И. Социальное партнерство: виды и уровни // Социальное партнерство и сотрудничество как условие развития образовательного учреждения: научно-практич. конф. [Э/р]. – Р/д: ttp://www.uraledu.ru/node/14423
26. Флиер, А.Я. Культурная компетентность личности: между проблемами образования и национальной политики / А.Я. Флиер // Общественные науки и современность, 2000. – № 2. – С. 151–165.

Деренчук Ольга Андреевна, Позднышев Кирилл Евгеньевич, Хоршикян Татьяна Робертовна

Искусство на службе формирования духовно-нравственных ценностей

Москва, Россия

Аннотация: *Особое внимание уделено духовно-нравственным ценностям, искусству, исторической памяти и русскому языку. Согласно указу президента Российской Федерации раскрывается понятие этих ценностей. Рассматривается негативное влияние на страну западных либеральных установок и их последствий: вседозволенности и безнравственности в культуре, способствующих подмене традиционных основ воспитания и образования. Также выяснены особенности развития виртуальности, искусственного интеллекта и цифровизации, и к каким изменениям они приводят человека. Особое внимание уделено значению русского языка как культурного кода нации и целесообразности повсеместного использования заимствований. Выдвигаются способы формирования духовно-нравственных ценностей в вузах.*

Ключевые слова: *духовно-нравственные ценности, искусство, русский язык.*

Derenchuk Olga Andreevna, Pozdnyshev Kirill Evgenievich, Khorshikyan Tatiana Robertovna

ART IN THE SERVICE OF THE FORMATION OF SPIRITUAL AND MORAL VALUES

Moscow, Russia

Annotation: *Special attention is paid to spiritual and moral values, art, historical memory and the Russian language. According to the decree of the President of the Russian Federation, the concept of these values is revealed. The negative impact of Western liberal attitudes on the country and their consequences are considered. How permissiveness and immorality in culture contribute to the substitution of the traditional foundations of upbringing and education. The features of the development of virtuality, artificial intelligence and digitalization, and what changes they lead to, have also been clarified. Special attention is paid to the importance of the Russian language as the cultural code of the nation and the expediency of widespread use of borrowings. Ways of forming spiritual and moral values in universities are put forward.*

Keywords: *spiritual and moral values, art, Russian language.*

Согласно указу Президента Российской Федерации №809 от 09.11.2022 года об утверждении Основ государственной политики по

сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей пункт 4 раскрывает понятие традиционных ценностей, к которым относятся жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России.

Значение таких пунктов как жизнь, достоинство, свободы человека и крепкая семья, объяснять не приходится. Но что обозначают понятия «высокие нравственные идеалы, приоритет духовного над материальным, ответственность за судьбу Отечества и защита русского языка»? Почему появилась необходимость официального утверждения этих позиций и как, а главное, для чего их формировать? Ответ кажется очевидным, но не простым – чтобы стране выжить и сохранить свою идентичность, быть нравственным ориентиром в мире, а в масштабах страны – ковчегом Ноя.

Появление множества врагов духовно-нравственных ценностей коренится в глубоком психологическом и идеологическом воздействии извне, в котором присутствуют противоположные, противоестественные и чуждые нам ценности. Эта система отрицает такие идеалы, как служение Отечеству, патриотизм, создание семьи, духовное обогащение, сострадание, уважение.

Происходит распространение деструктивной идеологии. Западные либеральные ценности заменяют христианские добродетели и приводят к потере осознания цели, смысла и сущности человеческого бытия. Общество теряет смысл и ищет новые ориентиры. В условиях, где материальные ценности доминируют над духовными, человек легко теряет смысл жизни, ощущая внутреннюю пустоту. Эта пустота заполняется потребительством, погоней за удовольствиями, виртуальной реальностью. Но истинное удовлетворение приходит только через служение чему-то большему, чем собственные интересы: семье, обществу, высоким духовным идеалам.

Современный мир, проповедующий культ индивидуальности и успеха, зачастую сталкивается с парадоксальной ситуацией - чем больше мы фокусируемся на себе, тем меньше понимаем, что значит быть человеком. Стремление к самореализации, самовыражению и материальному благополучию, безусловно, важные аспекты жизни,

но без крепкого нравственного фундамента они превращаются в разрушительную силу, подтачивающую основы общества.

Ценности находятся в опасности из-за глобализации и трансформации картины мира. Их можно похоронить, но и возродить тоже, но заменить их ничем нельзя.

Причина вседозволенности заключается в идеологическом и психологическом воздействии. «Нет массовой культуры. Есть массовое бескультурье». Юрий Грымов [1].

Мы копируем ценности западной массовой культуры, которая ведет к насаждению чуждой российскому народу системы идей и ценностей. Среди них — культ эгоизма, вседозволенности, безнравственности, отрицание идеалов патриотизма, служения Отечеству, продолжения рода, созидательного труда. Вседозволенность - это цепная реакция, и в этом ее опасность: голая вечеринка, танцы на кресте, сериалы 18+ на ТНТ и так далее. Решает проблему вседозволенности совесть каждого человека, в том числе культурной элиты.

Историк В. О. Ключевский сказал: «Без знания истории мы должны признать себя случайностями, не знающими, как и зачем мы пришли в мир, как и для чего в нем живем, как и к чему должны стремиться» [2]. Современные студенты часто задают вопрос: зачем нам прошлое, если у нас технологический прогресс и эра искусственного интеллекта? Или прошлое было настолько плохим, что о нем лучше забыть и никогда не вспоминать? История, как предмет – рудимент? Без прошлого не может быть будущего, потому что прошлое – это урок всемирного масштаба. Часто молодежь равнодушна к этому аргументу: «Моя хата с краю». Итак, историческая память и преемственность поколений, а также единство народов России, является ценностью, которая, на наш взгляд, до сих пор не является авторитетной для многих студентов. Мы, как люди, увлеченные искусством и занимающиеся им, намерены в пику насаждаемому «чужебесию» открыть свой исторический театр, и ставить в нем пьесы, написанные на исторические темы, подобные «Павлу I», который сейчас с блеском идет в театре Вахтангова, или даже на библейские сюжеты! Только бы нашелся свой Савва Морозов. Только никакой видеопроекции и мэппинга! Это иллюзия, а не искусство.

Почему эта ценность важна, или к чему приводит пренебрежение ею: каждый из нас, студентов, отдельная вселенная, со своей 20-летней историей, своим смартфоном и домашним питомцем. Какой-то студент читает Библию. «Странный, зачем он ее читает?» Таким образом, формируется во главе угла антиценность – интеллектуальный

эгоизм, культурная инфантильность. В конечном итоге все будут зависеть от того, какую информацию люди получат. Уже сейчас надо готовиться к новому миру, формировать у людей способность жить в нем и не потерять человечность.

Искусство находится на службе формирования духовно-нравственных ценностей, помогает нам осмыслить состояние современной культуры, отношение художника и произведения в эпоху бесформенного и всепроникающего кризиса современности.

Парадигма настоящего зиждется на цифровых технологиях, невиданных прежде объемах информации и ее доступности. Сегодня наблюдается рефлексия о стыке эпох под аккомпанемент смены культурно–технической формы мира, смены отношения, забвения первичных свойств искусства. Произведения искусства начинают утрачивать свою душу, завораживающую ауру, которая некогда притягивала и погружала зрителя, аура – это ничто иное, как содержание сакральности и чистоты. В свою очередь, развитие виртуальности, искусственного интеллекта и цифровизация приводят человека к метаморфозам не только духовным, но и физическим, техническая форма действительности напрямую влияет на жизнедеятельность, привычки и ценности.

Так выдающийся советский анатом, палеонтолог Алексей Быстров в 1957 году предположил гипотетический облик человека будущего. Он будет иметь: огромный мозг, крайне слабый и лишенный зубов челюстной аппарат, сближенные плечевой пояс и таз и вследствие этого значительно укороченный желудочно-кишечный тракт. У него уменьшится число ребер, а руки станут трехпалыми, лишенными безымянных пальцев и мизинцев [3].

Мы живем в эпоху иллюзорного мира, где кисть и присутствие автора стали явлением второстепенным, похороненным под каменной плитой прогресса. Да, искусство становится тиражируемым, воспроизводимым, повсеместным, но так ли плоха массовость искусства? Многократное копирование уничтожает ауру, мы перестаем восхищаться гениальностью и величием его творца и той временной точкой, которая пролегает между адресантом и адресатом. Таким образом, массовый характер культуры породил на свет нейтральность. Массовость – это лишь манипуляционный и психологический рычаг, на который с успехом давят политические деятели. Искусство при этом политизируется, оно утрачивает свою эстетизацию и становится лишь инструментом воздействия.

Сегодня все мы погружены в состояние не просто потери ауры, а постепенного исчезновения «тела», как потери физико-эмоциональ-

ной связи человека и произведения. «Тело» можно определить как некогда привычное свойство произведения искусства – быть, иметь физическое воплощение, доступное физическому восприятию. Кинопленки, фотокарточки, книги, журналы, кассеты, виниловые пластинки и другие носители – это аналоговые медиумы, это объекты чувств, эмоций и психологической привязанности. Постепенно исчезающие условия для возможности держать в руках эмоцию, «уносить ее с собой», приводят к дисфункции духовного опыта. Потеря физической связи между художником и произведением становится частью культурной «шизофазии», раздробленности выражения чувств в современную эпоху.

Аналоговые технологии XX века, создавали человеку условия церемониальности и ритуальности, некого таинства, выражение «вкладывать душу» здесь имеет едва ли фигуральное значение. Что это означает? Потеря «тела» заключается не только в исчезновении контакта с кистью художника, но и контакта с самим произведением.

Модель современного капитализма форсирует цифровую зависимость человека. Финансы, искусство, документы и утилитарные инструменты коммуникации перестают быть собственностью человека, иллюзия доступности всего, в конце концов приводит человека к конфискации его цифровой собственности по щелчку. У человека отнимают свободу и право на физический контроль ситуации, теперь человек не может полагаться только на свое совершенство в реальном мире, не может прикасаться к действительности, человек уничтожает волю физической реальности к порождению судьбоносных случайностей.

Тенденции XXI века постепенно создавали стеклянную стену между смотрящим и объектом созерцания, мы уткнулись в витрину современной культуры. Тело искусства потеряло свои первичные и вторичные характеристики, у цифровых книг больше нет запаха и фактуры, у музыки больше нет кристаллизации, иллюзорность цифрового совершенства–это медленно ползущий туман, вводящий в загробную тревогу и ощущение отчужденности. Я здесь, но где-то там, в ином, бестелесное произведение, где-то, где я никогда его не достану, не прикоснусь, оно везде и оно нигде. Даже если принять все специфики виртуальности, и предположить, что искусство и в цифровом виде несет в себе все те же функции, что и прежде, будет ли это честно отражать действительность? Возможно, искусство, отделенное от нас витриной, не окончательно потеряло способность бередить душу, но мне это напоминает изъятие символа веры. Почему христиане не отказываются от традиционных икон,

если и в религиозных вопросах ключевым понятием является именно духовная вера, духовное познание, а не материальные объекты? Человеку необходимо физико-психологическое единство с источником опыта, как ребенку необходима близость с родителем, участие и присутствие. Также, музеи и дома культуры, которые теперь обезличенно и рафинированно стали называть арт-пространствами, выполняют роль храмов искусства, объединяют людей в одном месте, в одно время, позволяя получать физико-психологический духовный обмен и опыт. Дух присутствия, единения с людьми и физическим воплощением интеллектуального труда не должен быть вытеснен из человека нашего поколения, человека, выброшенного на рубеж эпох. Экзистенциальная потребность в телесности объекта искусства может существовать с новой моделью мира в борьбе за внимание и собственную необходимость, но никогда не будет у нас полностью украдена. Человек цифры, при всей сложности цифровых приборов и виртуальных сетей, парадоксальным образом оказывается гораздо более убогим и беспомощным, нежели Человек слова.

Говоря о формировании духовно-нравственных ценностей, нельзя обойти стороной и значимость русского языка. Размышляя об этой проблеме, не стоит воспринимать все в штыки, к таким вопросам необходимо подходить объективно и справедливо. Наша задача не закрыться от всего мира, но сохранять собственную языковую картину мира! Заимствуя слова и выражения, мы должны быть уверены в целесообразности, а не делать акцент на современную моду, такое зыбкое явление, ведь сегодня мода одна, а завтра будет другая, при этом язык остается навсегда и в себе он будет нести отражение истории нашего народа и культуры, в котором всеобщее безразличие оставляет такие слова как: треш, хейтить, троллить и др. Это отражение – в новом значении слова «цифра», и эта «цифра» наступает на слово под прикрытием «удобства» и «разнообразия». Стоит признать, что для достойного диалога культур необходимо уважение и любовь к собственной культуре, а именно язык является прямым, первородным отпечатком, лицом культуры.

В мировом сообществе существуют примеры внимательного отношения к языку, например, французы очень консервативны в данном вопросе, и даже общемировое слово «компьютер» они адаптировали под родную речевую систему, у них он называется «ordinateur». Это воодушевляющий факт, полезный пример, который дает нам другая культура. Даже в сложные времена, в периоды сложных отношений, всем нам стоит искать друг в друге добро и светлые, созидательные качества.

Нам не следует торопиться встраивать чужую речь в русскую языковую картину мира, а тем более не следует совершать подмену существующих понятий на синонимичные варваризмы, заменять русское слово «речь» на «спич», «игрок» на «геймер», или «прибор» на «гаджет», ведь язык – это та духовная призма, сквозь которую мы постигаем окружающий мир, благодаря которой человек и становится человеком, и мы не должны допускать интервенцию в национальное мышление и родной культурный код.

Будет уместно поставить точку цитатой Алексея Михайловича Жемчужникова, которая звучит так: «По-русски говорите, ради Бога! Введите в моду эту новизну» [4].

В современном мире, насыщенном информацией и потребительскими ценностями, вопрос духовной нравственности становится особенно актуальным. Как создать среду, способствующую развитию нравственных устоев, и как каждому из нас внести свой вклад в это общее дело? Давайте рассмотрим несколько способов организации этой работы:

1. **Создание среды, способствующей развитию духовной нравственности.** Образовательные учреждения, культурные и религиозные организации играют важную роль в формировании нравственных ценностей. Важно уделять внимание не только академическим знаниям, но и моральному воспитанию и духовным аспектам жизни.

2. **Приоритет духовного над материальным.** Культ потребления, эгоизма и вседозволенности, который доминирует в современном обществе, часто заменяет нам истинные источники счастья. Популяризация духовных ценностей может стать альтернативой этому подходу. Важно показать, что счастье заключается не в накоплении материальных благ, а в гармоничном развитии личности, в отношениях с окружающими и в служении обществу.

3. **Воспитание сострадания, эмоционального интеллекта и социальной ответственности.** Воспитание способности понимать и разделять чувства других людей может значительно изменить наше общество. Программы, направленные на развитие эмоционального интеллекта, могут помочь студентам научиться уважать права других, понимать их переживания и брать на себя ответственность за свои действия. Через волонтерство или участие в социальных проектах можно практиковать эти качества личности.

4. **Личный пример.** «Стяжи дух мирен – и вокруг тебя спасутся тысячи» – известные слова Серафима Саровского. Личный пример – один из самых мощных инструментов влияния на окружающих. Проявляя уважение, сострадание и ответственность в своей повседневной

жизни, мы можем вдохновить других следовать нашим идеалам. Это может проявляться в мелочах: вежливое обращение с незнакомцами, помощь тем, кто в ней нуждается, или простое проявление доброты.

Развитие духовной нравственности – это задача, требующая совместных усилий. Создание среды, способствующей нравственному воспитанию, воспитание эмпатии, социальной ответственности и личный пример – это шаги, которые могут привести к более гармоничному обществу.

Институт современного искусства под чутким руководством бессменного ректора Сухолет Ирины Наумовны1 и слаженный, инициативный, обладающий большим опытом коллектив преподавателей занимаются не только образовательными процессами профессиональной деятельности студентов, но и формируют их духовно-нравственные ориентиры в том числе и своим высоконравственным примером. Регулярно проводится курс лекций по изучению Библии, приглашается настоятель храма Святителя Спиридона Тримифунтского отец Илия для ознакомления с библейским повествованием, также студенты принимают участие в приходской жизни храма.

Что же касается искусства, то оно стремится к идеалу, т.е. к идеальному человеку, а идеальный человек – это средоточие ценностей, а в современных условиях – это еще и борец с антиценностями. Несмотря на то, что мы свидетели кризиса мы верим в победу ценностей силами великого искусства, а искусство – это всегда диалог с миром и мы, как представители института современного искусства в этом уверены.

Список литературы

1. "Вероника решает" по роману Паоло Коэльо в театре "Модерн". Постановка Юрия Грымова. // Ревизор URL: https://rewizor.ru/theatre/reviews/veronika-reshaet-po-romanu-paolo-koelo-v-teatre-modern-postanovka-uriya-grymova/ (дата обращения: 10.12.2024).
2. Из записной книжки // az.lib.ru URL: http://az.lib.ru/k/kljuchewskij_w_o/text_1910_iz_zapisnoy_knizhki.shtml (дата обращения: 07.12.2024).
3. Медведев Ю. "Лучшее, что можно им предложить, - это наркотики и компьютерные игры". Мир стоит на пороге рождения "бесполезных людей" // Российская газета . - 2024.
4. По-русски говорите, ради бога // Культура.РФ URL: https://www.culture.ru/poems/7373/po-russki-govorite-radi-boga?ysclid=m56jjh0t3p363824055 (дата обращения: 09.12.2024).

МЕДИАКОНТЕНТ В ПРАКТИКЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙН-ИНДУСТРИИ

Серов Сергей Иванович

Современное искусство и современный плакат

Москва, Россия

Аннотация. *В статье вводится понятие «современного плаката» по аналогии с термином «современное искусство», проводится функциональный анализ этого художественно-дизайнерского феномена, рассматриваются его пластические особенности и примеры взаимодействия с современным искусством*

Ключевые слова: *современный плакат, функционалы плаката, визуальный язык, многослойность, светоносность, тактильность, диджитальность, художественное сотрудничество*

Serov Sergey Ivanovich

CONTEMPORARY ART AND CONTEMPORARY POSTER

Moscow, Russia

Abstract. *The article introduces the term "contemporary poster", by analogy with "contemporary art", provides a functional analysis of this radically new artistic and design phenomenon, examines its plastic features and examples of collaboration with contemporary art*

Key words: *contemporary poster, poster functions, visual language, layering, luminosity, tactility, digitality, artistic collaboration*

История плаката как самостоятельного вида творчества началась в конце XIX века, то есть примерно в то же время, когда зарождалось искусство модернистского XX века. В 1906 году Корней Чуковский восторженно писал о плакате: «Изо всех созданий современного искусства я особенно люблю афиши. Их идеал – яркость, их художественный принцип: бей по голове! Они не знают шепота, они вечно должны кричать… Они для тысяч и тысяч людей, а не только для избранных. Для них каждый забор – галерея и каждая улица – музей!» [4, с. 65–66].

На протяжении почти всего минувшего века плакат целиком и полностью соответствовал этому эстетическому идеалу. Реклама ярко и броско рекламировала. Пропаганда била по головам тысяч и тысяч людей. Качество «плакатности» означало простоту формы и ясность содержания. Информация должна быть наглядной, доходчивой, быстрой, считываться вся и сразу. Плакаты изъяснялись лозунгами, говорили «шершавым языком» и форсированным командным голосом. Понятно, четко, громко, переходя порой на крик.

В конце XX века мир вступил в новую эру, называемую по-разному: «цифровой», «компьютерной», «информационной», «постиндустриальной», «постмодернистской». При этом роль плаката как средства коммуникации, трактуемой как быстрая и однозначная передача информации, фактически бесповоротно перешла к электронным СМИ.

Плакат умер?

Но оказалось, что плакат почему-то не исчез с улиц. Конечно, его присутствие там резко сократилось. Но не везде, и не в разы. В Цюрихе, Варшаве или в маленьких европейских городках плакат продолжает украшать улицы почти так же, как и прежде.

А что касается музеев, галерей и выставок, то в 1990-е годы в мире начался настоящий плакатный бум. Каждый год появляется новый международный конкурс, и не один. Биеннале, триеннале, квадриеннале плаката. И этот фестивально-выставочный вал и не думает утихать, более того – нарастает с каждым годом.

В 1992 году была учреждена Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела» (Golden Bee Global Biennale of Graphic Design), которая, быстро став самым крупным мировым смотром плаката, вот уже более тридцати лет собирает и экспонирует лучшие образцы графического дизайна со всего света, осуществляя, вместе с другими фестивалями, непрерывный мониторинг его состояния.

Мониторинг показывает: плакат не умер, он просто изменился. Стал другим по функционалу, эстетическим принципам, визуальному языку и вектору развития по сравнению с плакатом всего XX века. И называть его имеет смысл иначе, не «плакатом», а «современным плакатом» – по аналогии с «современным искусством», которое отчетливо отстроилось от предшествующего модернистского периода терминологически – «совриск», «contemporary art», антагонистичное «modern art».

Главная функция плаката как средства визуальной коммуникации действительно перешла на экраны компьютеров и смартфонов. В то же время вспомогательные функции, обслуживавшие прежде этот главный функционал, начали обретать самостоятельное значение. Такие сопутствующие задачи, как привлечение внимания, интонирование сообщения, придание ему эмоциональности и суггестивности, двинулись из-за кулис на авансцену.

С коммуникативно-функциональной точки зрения плакат в городской среде стал играть роль, скорее, «мнемоническую», напоми-

нательную – об уже где-то полученной информации. Деактуализация необходимости передачи «быстрой информации» привела к культивированию «медленного чтения» и «медленного смотрения», ведущих к углублению понимания смысла плаката.

С другой стороны, сама коммуникация стала трактоваться иначе – глубже, сложнее, как двусторонний процесс общения, интерактивного взаимодействия со зрителем.

Однако общение может иногда обходиться и вовсе без информации. «Шепотом, потом полушепотом, потом уже молча». Просто как пребывание «в контакте», в одном пространстве и времени, как совместное проживание событий и переживание состояний. Понятно, что такое взаимодействие предполагает обращение уже не к тысячам и тысячам, а только к своему зрителю. Плакат стратифицирует толпу, выискивает в общей массе своего избранника, устанавливает с ним коннект и доверительно делится сокровенным…

Еще одну функцию плаката, которая напрямую не зависит от информационной, можно назвать «свидетельской». Плакат сам по себе, всем своим строем, профессионализмом, стилевой, образной, пластической актуальностью (или неактуальностью) молча свидетельствует о социально-культурном статусе и эстетической развитости (или недоразвитости) предмета, которому он посвящен. Например, спектакль может претендовать на сколь угодно высокий стиль, но его афиша предательски выдает реальный культурный уровень.

Для музейных, театральных, концертных, фестивальных событий и учреждений особую важность приобретает также топографическая функция. С помощью своих афиш театр или иная культурная институция как бы размечает пространство вокруг себя как «территорию искусства», водружая плакат как знамя.

Во внутреннем пространстве, в интерьере театра, например, экспонируемые старые афиши размечают уже не пространство, а время, превращая его в историю, выполняя музейно-мемориальную функцию.

С авторской стороны современный плакат приобрел особую значимость как личная, собственная мастерская художника, как лаборатория визуального языка. Как уникальное пространство для экспериментов, в том числе и над самим собой, как место силы, точка отсчета профессионального и личностного роста. Плакат нужен самим дизайнерам как такая форма, которая помогает понять и раскрыть творческий потенциал. Это волшебное зеркало, позволяющее ощутить себя творческим деятелем.

В этом залоге плакаты делаются для самопродвижения, для коллективных плакатных акций, для выставок, конкурсов, биеннале. «Биеннальные плакаты», критикуемые за отсутствие логотипов заказчика, на самом деле выполняют существенную смыслообразующую, культуротворческую и стилеобразующую функцию. Они формируют новые или актуализируют старые ценности, жизненные, эстетические, профессиональные. Наполняют ноосферу образами, которые меняют мир независимо от того, каким тиражом они напечатаны. Как и рукописи, они не горят, и, увидев их один раз, бывает трудно потом «развидеть». «Эстетика целесообразности» меняется в современном плакате на «эстетику смыслосообразности» [3, с.67-70].

Еще одна неочевидная функция сегодняшнего плаката – гедонистическая. Пластические и колористические ценности почти ушли из современного искусства, стремящегося к концептуализации своих произведений. Совриск как правило видит мир как проблему, которую искусство выявляет или, если не решает, выставляет напоказ.

Современный плакат реагирует не на нехватку чего-либо, не «решает проблему», а глаголет «от избытка сердца», от способности удивляться и радоваться жизни. И зритель в результате получает уже почти забытое удовольствие от тонкости или роскоши колорита, от захватывающих пространственных решений и форм, от богатства пластики, наслаждается бескорыстной игрой творческих сил.

В связи с этим можно увидеть и такую функцию современного плаката, которую можно назвать «жизнеутверждение», преумножение витальности существования в городской среде. Особенно наглядно она проявляет себя «от противного». Там, где город излишне жестко регулирует, ограничивает или вообще лишает себя информационно-образного слоя, в формировании которого наряду с вывесками, рекламой, стрит-артом и прочей уличной графикой принимают участие и плакаты, пространство выглядит «чистеньким, но бедненьким», сухим, депрессивным, бесчеловечным. Плакат делает среду более гуманной, живой.

На плакат можно посмотреть и как на своего рода современный эпос, городское народное искусство, имеющее дело с мифологическим творчеством, обращенного к коллективному бессознательному. В этой мифодизайнерской функции современный плакат принимает участие в формировании картины мира, противостоящей его «расколдовыванию», к которому так упорно стремился, и небезуспешно, век двадцатый.

Если взглянуть на современный плакат не с прагматически-функциональной, а с формально-композиционной стороны, то первым бросается в глаза то, что плакат стал каким-то странным. Не соответствующим правильным образцам, привычным ожиданиям, традиционным представлениям о плакате. И чем дальше, тем все более необычным и непредсказуемым становится его облик.

Другая заметная его черта – пластическая сложность. Недавно плакат стремился к противоположному – к предельной простоте, знаковости формы. Сегодня плакат стал многослойным, многозначным, симфоничным.

Еще одно формальное свойство современного плаката можно передать названием рассказа Виктора Драгунского – «Он живой и светится». Плакат выглядит так, как будто он является источником света, цвета и самой жизни. Этот свет, похожий на свет мобильных телефонов и экранов компьютеров, не падает на плакат снаружи, «отсюда туда», а как будто излучается изнутри, «оттуда сюда».

Следующая характеристика – тактильность, «хай-тач». Это качество противопоставлено технической эстетике «хай-тека», оно придает первостепенную значимость тактильной «фактуре» плакатного листа, прежде подчинявшегося умозрительной «структуре» модульной сетки.

Свойство тактильности можно увидеть также и как имеющее отношение к живописности, если обратиться к идее Павла Флоренского о том, что живописная оптика по своей природе тактильна. Это «близкозрение», которое как бы «ощупывает» пространство, противоположно графическому «дальнозрению» [1, с.16-18].

Еще одну черту современной плакатной формы можно назвать «диджитальностью». Она напрямую связана с цифровыми инструментами, которыми пользуется дизайнер, и которые, в свою очередь, оказывают влияние на дизайнерское мышление. В результате в плакате появляются совершенно удивительные, невиданные формы, которые невозможно было себе представить раньше.

Современный плакат все больше и больше наполняется свойствами произведений искусства. В соединении с возможностями компьютерных технологий это делает перспективы его развития все более захватывающими и непредсказуемыми. В Институте современного искусства эта черта современности – «езда в незнаемое» – является одним из главных интересов в магистерской программе со странным названием «Арт-диджитал дизайн».

Способность современного плаката выходить за свой формат, пересекать границы искусства, становиться частью более сложного

целого – события, концерта, шоу, – входить в прямую коллаборацию с современным искусством или самому становиться произведением современного искусства – инсталляцией, хеппенингом, перформансом – напрямую связана с проблемой авторства. Известный французский плакатист Кассандр вместе со всем XX веком считал, что роль дизайнера подобна роли почтальона, мнением которого никто не интересуется: «Дизайнер-график не создает сообщение, он просто передает его. Никто не спрашивает его мнения. Плакат – что-то вроде телеграфа. Плакат заставляет художника отказаться от своего "Я"». Голландский дизайнер Ян ван Торн настаивал на противоположном: «Дизайнер – личность, у нас должна быть четкая позиция, и наша задача выразить ее как можно точнее» [2, с.56-58].

Примеры успешной коллаборации дизайна с современным искусством дают работы американца Стефана Загмайстера, превращающего свои плакаты в участников художественные акций, масштабных инсталляций и перформансов.

В России подобная тема постоянно поднимается дизайн-педагогом Николаем Штоком, который начинал осваивать ее в Высшей академической школе графического дизайна ВАШГД, а затем продолжил в Школе дизайна РАНХиГС и Институте современного искусства. На протяжении многих лет его студенты создают плакаты для концертов и фестивалей в Культурном центре «Дом», который стал открытой площадкой для дизайнерских экспериментов.

Например, серия плакатов для фестиваля «Диверсии в… » создавались студентами в Мастерской «ШТАБ» Николая Штока в РАНХиГС в коллаборации с известной российской арт-группой «Синие носы». Творческий процесс продолжился затем в Культурном центре «Дом» прямо во время концертов программы «Расцвет и падение города М…», посвященной Бертольду Брехту, и стал частью единого музыкально-дизайнерского перформанса.

Плакаты студентов передают содержание своими собственными средствами, не столько изобразительными, сколько архитектоническими, композиционными, не всегда, как и музыка, переводимыми на язык слов. Важную роль играет сам строй, сложная структура зрительного пространства, воспринимаемого как «визуальная музыка».

Интересно наблюдать и за дерзкими творческими экспериментами, соединяющими экранный дизайн и музыку в Институте современного искусства, где известный кинокомпозитор Антон Силаев уже второй год ведет занятия с магистрантами программы «Арт-диджитал дизайн» на кафедре графического дизайна имени Владимира Чайки.

Эстетика современного плаката вышла далеко за пределы печатного формата и насыщает своей образностью как городскую световую рекламу огромного размера, так и маленькие интернет-баннеры и обложки на экранах айфонов, растворяясь в визуальной среде повседневности.

Освобождая мир от рутинных технических обязанностей, компьютеры стимулируют развитие креативных технологий, креативной экономики, креативной педагогики, раскрытие творческого потенциала человека. И плакат сегодня – место встречи «гутенберговской эпохи» с «постгутенберговской».

Список литературы

1. Генисаретский О.И. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П.А. Соч. в 4-х т. – Москва : Мысль, 2000.
2. Паялина И. Глобальный плакат и 13 трендов / Интервью с С.И. Серовым // Publish. – 2024 – №4.
3. Сидоренко В.Ф. Три эстетики // Greatis. – 1992. – №2.
4. Чуковский К.И. Собр. соч. в 15 т. – Т. 7. – Москва : Терра–Книжный клуб, 2003.

Имамов Азизхон Авазханович

Актуальные вопросы изучения особенностей формирования портретного жанра в живописи Узбекистана

Ташкент, Узбекистан

Аннотация. *В данной научной статье рассмотрены актуальные вопросы, связанные с изучением особенностей формирования портретного жанра в живописи Узбекистана 1920-х-1930-х годов. В ней проанализированы основные научные труды по изучению портретного жанра этого периода, их динамика развития, выявлены основные проблемы, существующие в этом процессе. В результате исследования определен ряд важных задач по изучению становления портретного жанра в живописи Узбекистана в современном искусствоведении, в частности, проведение новой классификации портретных произведений, ориентированной на декоративные портреты, отражающие «образы новой эпохи», и на ретроспективные портреты, а также отдельное исследование развития жанра автопортрета.*

Ключевые слова: *жанр, портрет, тенденция, стиль, методология, традиция, авангард, декоративизм, формализм, постколониализм.*

Imamov Azizkhon Avazkhanovich

FEATURES OF THE FORMATION OF THE PORTRAIT GENRE IN THE PAINTING OF UZBEKISTAN. CURRENT ISSUES

Tashkent Uzbekistan

Abstract. *This scientific article deals with topical issues related to the study of the peculiarities of portrait genre formation in the painting of Uzbekistan in the 1920s-1930s. It analyzes the main scientific works on the study of portrait genre of this period, their dynamics of development, reveals the main problems existing in this process. As a result of the study, a number of important tasks for the study of the formation of the portrait genre in the painting of Uzbekistan in modern art history have been identified, in particular, a new classification of portrait works, focused on decorative portraits, reflecting the "images of the new era", and on retrospective portraits, as well as a separate study of the development of the genre of self-portrait.*

Key words: *genre, portrait, trend, style, methodology, tradition, avant-garde, decorativism, formalism, postcolonialism.*

Современное искусствоведение актуализирует изучение региональных и локальных художественных школ, с присущей им исто-

рико-культурной спецификой. В данной научной парадигме вопросы формирования жанровой системы национальных школ, роль портретного жанра в этом процессе требуют более глубокого рассмотрения и типологизации. Вышесказанное указывает на необходимость углубленного изучения в узбекском искусствоведении портрета как одного из ведущих жанров в живописи, имеющего историко-социальное, гуманистическое значение.

В отличие от европейских художественных школ, имеющих исторически последовательный путь развития, живопись Узбекистана в XX веке прошла период стремительного становления, в котором проявлялись общие и специфические черты, присущие молодому национальному искусству. Кардинальные изменения, происходившие в сложной общественно-политической и исторической обстановке, положили начало процессу модернизации, который привел к формированию в обществе нового художественного сознания. Это можно увидеть на примере разнообразных творческих поисков в живописи Узбекистана в 1920–1930-х годах. Именно в этот период сформировалась новая портретная типология, связанная как с классическими традициями восточного и западного искусства, так и современными авангардными течениями. Процесс изучения этих творческих опытов искусствоведами был сложным и выявил определенные проблемы, что свидетельствует о необходимости пересмотра основных научных исследований по данной теме и актуальных вопросов, поднимаемых в них.

Одним из первых исследователей, изучавших искусство региона в 1930-е годы, был В. Чепелев, который выделил важные моменты в формировании жанра портрета. Анализируя традиции восточного искусства, ученый отметил сложность сочетания реалистического отражения человеческого образа с соблюдением художественных критериев, основанных на исламской художественной эстетике. Он сделал вывод, что «новый идейно-насыщенный декоративный стиль — главная магистраль развития искусства Узбекистана» [22, с. 39], – должен был решить эту проблему. Однако ко второй половине 1930-х годов в результате идеологического давления, особенно усилившегося в сферах художественного творчества, проблема национальных традиций утратила свою актуальность. Портретная живопись 1920–1930-х годов подверглась критике, а процесс ее формирования условно был разделен на две части. В соответствии с этим делением, 1920-е годы определялись как период творческой разобщенности, когда в портретной живописи преобладал формализм, а 1930-е годы стали периодом, когда начал формироваться социалистический реализм (М. Мюнц, С. Круковская [10]).

Подход к искусству данного периода начал меняться в 1960-е гг. Этому способствовало смягчение требований идеологии, атмосфера «оттепели», а также появление в стране национальных искусствоведческих кадров и исследований, посвященных вопросам развития и становления различных жанров в живописи. В 1960-е гг. А. Умаров впервые обращается к теме становления и развития портретного жанра в живописи Узбекистана как к самостоятельной научной проблеме. Исследователь обобщил и предложил общую историческую картину пути развития портрета. Период 1920-х–1930-х гг. исследован в его монографии достаточно бегло, к сожалению, многие имена не попали в поле зрения исследователя. Тем не менее, А.Умаров обозначил основные тенденции этого периода, выделяя главным образом, реалистические, внутри которых он отметил также специфическую роль жанра автопортрета. А.Умаров впервые среди искусствоведов республики очертил новую научную тему, связанную с изучением проблемы жанров, особенностей их формирования в контексте живописи Узбекистана.

Критическое отношение А. Умарова к периоду 1920–1930 годов сочеталось с признанием того факта, что обращение к традициям стало чрезвычайно актуально для развития портретного жанра. Исследователь отметил, что такие художники как А. Волков, А. Николаев, О. Татевосян, пытаясь найти уникальную национальную форму, широко опирались на традиции восточного искусства. Однако, по мнению А. Умарова, «при поисках национальной формы эти художники, совершенно различные по своим творческим поискам, допускали некоторые ошибки, в результате которых их труды оказывались далекими от действительно актуальных и современных задач искусства» [20, с. 20-21].

Во второй половине 1960-х годов в Музее искусств народов Востока в Москве были организованы две крупные выставки - работ художника А. Волкова, а также произведений живописи и графики из коллекции Каракалпакского музея (ныне Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого), которые повысили интерес к живописи 1920–1930-х годов. В. Ракитин, увидевший в творчестве узбекских художников признаки «единой художественной школы», вернулся к вопросу о декоративизме. По его мнению, художники в этот период «пытались в своих поисках опереться на различные традиции, как им казалось, более близкие внутренней сути жизни Востока» [17, с. 33]. Исследователь утверждал, что ориентализм в жанре портрета, появившийся в 1920-е годы, сменился стилем декоративной трактовки социальной реальности 1930-х годов.

Л. Зингер, один из ведущих специалистов, исследовавших жанр портрета в советской живописи, также акцентировал внимание на вопросе следования традициям. Исследователь установил, что форма «портрета-типа», характерная для 1920–1930-х годов, доминировала и в творчестве узбекских художников, и что эти творческие поиски были связаны с общими тенденциями в советском портрете [9, с. 102]. «Тем не менее Л. Зингер не учитывал существенных различий между портретами А. Волкова, стремившегося создать монументальный образ “человека новой эпохи”, и А. Николаева, который опирался в своем творчестве на традиции классического искусства» [12, с. 15].

В 70-х и 80-х годах XX века круг научных исследований, связанных с жанром портрета, расширился. К данной тематике обращались Р. Такташ [19] и Т. Махмудов [16]. В монографических исследованиях С. Круковской [13], М. Земской [8], Л. Шостко [23] и Р. Еремян [21], посвященных творчеству отдельных художников, портретный жанр также исследуется в контексте индивидуального творческого опыта. Среди специальных исследований, посвященных портретной живописи, следует отметить труды Л. Ремпеля. Ученому, впервые рассмотревшему историческую эволюцию понятия портрета и личности в среднеазиатском искусстве с древнейших времен до наших дней, удалось вывести понимание темы на новый уровень. Л. Ремпель классифицировал особенности формирования портретного жанра с точки зрения формально-стилистических тенденций, которые ранее оценивались как «формализм», обосновал неразрывную связь декоративности с традициями восточного искусства [18].

Несмотря на многочисленность вышеупомянутых исследований, в них недостаточно отражены объем и характер творческих поисков в жанре портрета. Исследователи часто ограничивались оценкой узкого круга работ. Помимо идеологических факторов это было связано с тем, что портреты, созданные в 1920–1930-е годы, были разбросаны по разным фондам, и большая их часть осталась в музейных собраниях неизученной.

В годы независимости вопрос изучения данной проблемы стал более актуальным. Опираясь на современные научно-методологические подходы, Н.Ахмедова [3] на основе междисциплинарного научного подхода раскрывает особенности формирования национальных школ в центральноазиатском регионе, выявляет роль историко-культурных факторов, повлиявших и на генезис портретного жанра, а также роль авангардных течений. Попытки Н. Абдуллаева обобщить пути развития национального портрета [24], исследования З. Алие-

вой, анализировавшей проблему типологии портрета [2], и работы Н. Култашевой [14, с. 18–22], исследовавшей место жанра портрета в авангардной живописи, также расширили рамки исследования данной проблемы. Среди исследований последних лет следует отметить диссертацию автора данной статьи на тему «Особенности формирования портретного жанра в живописи Узбекистана 1920-х–1930-х гг.» [20]. Впервые исследуемая проблематика была рассмотрена в широком диапазоне как отдельная научная проблема.

В последние годы в исследованиях, посвященных искусству XX в., наметилось обновление взглядов на особенности художественных процессов, их диверсификация. В частности, актуализируются вопросы адаптации постколониальной теории к искусству Центральной Азии. Эта проблема впервые была обозначена Н.Ахмедовой [4], отметившей гибридный характер процессов, предложившей рассматривать формирование национальной живописи как результат модернизации. В зарубежных публикациях Л.Адамс [1], С.Голубкиной [5], М.Тлостановой [25] Центральная Азия рассматривается главным образом в постколониальном дискурсе, без учета специфики развития отдельных регионов. Также стоит учитывать позиции Е.Деготь [7], Б.Гройса [6], Ж.К.Маркаде [15], предлагающих изучить данную проблему в контексте модернизма.

По мере роста числа научных исследований, посвященных живописи 1920–1930-х годов, выясняется, что остается еще ряд неисследованных аспектов специфики формирования портретного жанра. Растущий международный интерес к коллекциям авангарда, хранящимся в музеях Узбекистана, особенно в Государственном музее искусств им. И. В. Савицкого, позволяет вводить в область научных исследований новые материалы по данной теме. Ряд спорных вопросов требуют серьезного анализа. Например, известны случаи, когда работы портретистов в ретроспективной, импрессионистической и реалистической манере включались в состав «туркестанского авангарда». Подобные ненаучные подходы создают дезинформацию и вносят путаницу в изучение данного вопроса.

С учетом вышеуказанных факторов представляется важным внести поправки в общепринятую схему классификации особенностей становления жанра портрета в живописи Узбекистана 1920-1930-х годов. Необходимо сосредоточить внимание на двух основных направлениях - декоративных портретах, отражающих «образы новой эпохи», и на ретроспективных портретах, являющихся синтезом декоративных и классических традиций. Такая классификация

связана с тем, что именно в этих направлениях сложилась новая типология портрета, в которой нашли отражение основные тенденции развития портретного жанра. Следует также выделить творческие поиски, связанные с «проблемой самосознания» в жанре автопортрета, как отдельного направления. Это расширит существующие научные представления о национальном портрете и поможет понять роль этого жанра в процессе развития узбекской живописи. Исследование портрета как социально-художественного явления, отразившего кардинальные трансформации общества и личности, анализ концепции личности в жанре портрета, проведение сравнительного изучения портретной типологии имеет актуальное значение для будущих научных поисков.

Список литературы

1. Адамс Л. Применима ли колониальная теория к Центральной Евразии? // Неприкосновенный запас. – 2009. – № 4. – С. 25-36.
2. Алиева З. Проблема типологии портретного образа в живописи Узбекистана XX века. – Рук. НИИ искусствознания АХ РУз. Инв № 1556.
3. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. – Ташкент: SCD, 2004. – 224 с.
4. Ахмедова Н. Методологические вопросы и музееведческие аспекты изучения живописи Узбекистана 1920-х-1930-х годов // Музей в эпоху гиперкоммуникации: новые подходы: Тез. докл. науч. конф. – Алматы, 2018. – С. 18-23.;
5. Голубкина С. О некоторых тенденциях развития постколониальных исследований // Вестник Мининского университета. –2016. – № 1-2. – С. 20-28.
6. Гройс Б. Смутный объект европоцентричного желания // Искусствознание. – 2016. – № 3. – С. 28-39.
7. Деготь Е. Проблема модернизма в русском и советском искусстве: Автореф. дис. канд. искусств. – М.: РИК МК РФ, 2004.– 28 с.
8. Земская М.И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». – М.: Советский художник, 1975. – 159 с.
9. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930-х годов. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 296 с.
10. Изобразительное искусство Советского Узбекистана / Н.М. Абрамова, В.Н. Кедрин, С.М. Круковская, М.В. Мюнц, Г.А. Пугаченкова; Под. общ. ред. М.И. Шевердина. – Ташкент: Гослитиздат, 1957. – 250 с.
11. Имамов А.А. 1920–1930-йиллар Ўзбекистон рангтасвирида портрет жанрининг шаклланиш хусусиятлари. Санъат. фан. бўй. фал. док. (PhD) дис. автореф. – Тошкент, 2022. – 55 в.
12. Имамов А. Проблемы изучения формирования портретного жанра. – 2022. – № 1.– С. 35-37.
13. Круковская С.М. Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев). – Ташкент: Изд-во. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1973. 132 с.
14. Култашева Н.Д. Ўзбекистон музейларида миллий рангтасвир коллекцияларининг шаклланиши. Санъат. фан. бўй. фал. док. (PhD) дис. автореф. – Тошкент, 2020.– 51 в.;

15. Маркаде Ж.К. «Русский» или «российский» авангард? // Память как объект и инструмент искусствознания /. Сб. ст. Государственного института искусствознания. – М., 2016. – С. 338-344.
16. Махмудов Т.М. Эстетика живописи Узбекистана. – Ташкент: Изд-во. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1983. – 224 с.;
17. Ракитин В. Уроки одной художественной школы. Живопись Узбекистана 20-х–30-х годов // Искусство. – 1970. – № 1. – С. 32-38.
18. Рempель Л.И. Портрет и личность в искусстве Средней Азии. – Рук. НИИ искусствознания АН РУз. Инв. № 1324. – 277 л.
19. Такташ Р.Х. Изобразительное искусство Узбекистана (Вторая половина XIX в. – шестидесятқе годы XX в.). – Ташкент: Фан, 1972. – 280 с.
20. Умаров А.Р. Портретная живопись Узбекистана. – Ташкент: Фан, 1968. – 135 с.
21. Усто Мумин (А.Николаев): Альбом / авт. вст. ст. и сост. Р.В. Еремян. – Ташкент: Изд-во. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – 136 с.
22. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. – Л.: изд-во Ленингр. обл. союза сов. худ., 1935. – 127 с.
23. Шостко Л. Оганес Татевосян. – М.: Советский художник, 1977. 118 с.
24. Ўзбекистон миллий портрет санъати: Альбом / кир. Мақ. Н. Абдуллаев. – Тошкент: Ғ.Ғулом номидаги нашриет-матбаа ижодий уйи, 2011. – 160 б.
25. Tlostanova M. What Does It Mean To Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire. – Durham: Duke University Press, 2018. – 160 p.

Елизаров Виктор Жоржевич

Нейросетевые технологии в архитектурном творчестве

Москва, Россия

Аннотация. *Статья посвящена активному внедрению нейросетевых технологий в архитектурное творчество и дизайн. В последние годы искусственный интеллект (ИИ) стал не просто инструментом, а полноценным партнером архитекторов и дизайнеров, ускоряя процессы создания концепций, визуализации и проектирования. Особое внимание уделяется генеративным моделям, таким как GAN, Midjourney, Stable Diffusion и Prome AI, которые позволяют генерировать изображения, улучшать эскизы и создавать 3D-модели на основе текстовых описаний. Нейросети сокращают время разработки, повышают эффективность и открывают новые возможности для творчества. В статье также приводятся примеры использования ИИ в архитектурных бюро и обсуждаются перспективы интеграции нейросетей с профессиональными программами проектирования.*

Ключевые слова: *искусственный интеллект, нейросети, архитектурное проектирование, дизайн, прототип, промпт.*

Elizarov Viktor Zhorzhevich

NEURAL NETWORK TECHNOLOGIES IN ARCHITECTURAL CREATIVITY

Moscow, Russia

Abstract. *The article is devoted to the active implementation of neural network technologies in architectural creativity and design. In recent years, artificial intelligence (AI) has become not just a tool, but a full-fledged partner of architects and designers, speeding up the processes of creating concepts, visualization and design. Special attention is paid to generative models such as Midjourney, Stable Diffusion, and Prome AI, which allow you to generate images, enhance sketches, and create 3D models based on text descriptions. Neural networks reduce development time, increase efficiency, and open up new opportunities for creativity. The article also provides examples of the use of AI in architectural firms and discusses the prospects for integrating neural networks with professional design programs.*

Keywords: *artificial intelligence, neural networks, architectural design, design, prototype, industrial.*

Минувший год продемонстрировал взрывной рост использования искусственного интеллекта буквально во всех областях совре-

менного искусства. Особенно ярко это проявилось в архитектуре и дизайне, где нейросети стали не просто инструментом, а полноценным творческим партнером. Архитекторы начали активно использовать технологии искусственного интеллекта для разработки градостроительных планировок, создания концепций зданий и генерации их визуального образа. Дизайнеры интерьера обратились к алгоритмам для создания уникальных стилевых решений и подбора оптимальных цветовых сочетаний.

Искусственный интеллект (Artificial intelligence – сокращенно AI или ИИ) – обобщенное название различных систем, программ и сервисов, построенных на моделях и алгоритмах машинного обучения. По большому счету это не интеллект в понимании его человеческого происхождения, а лишь аналогия с мозгом, некая логически организованная по тем или иным принципам сеть или система сетей алгоритмов и вычислений, то есть своего рода компьютерное мегаприложение генеративного моделирования с элементами эвристики. Сети, организованные по принципам нервных клеток живых организмов или биологических нейронных сетей, стали называть соответственно искусственными нейросетями. В отличие от компьютерных приложений, алгоритмы нейросетей не программируются, а обучаются на неких прецедентах или на множестве примеров. Но кроме формального перебора вариантов по заданным условиям, творческие задачи требуют создания нового контента, нового архитектурного проектного решения, поэтому сегодня наибольшей популярностью у архитекторов пользуются генеративные модели нейросетей GAN (англ. Generative Adversarial Nets - порождающие состязательные сети). «GAN – это тип нейронной сети, состоящей из двух моделей: генератора и дискриминатора. Генератор создает изображения на основе случайного шума, а дискриминатор оценивает созданные изображения и предоставляет обратную связь генератору. Генератор изменяет свой вывод на основе обратной связи от дискриминатора, и процесс повторяется, пока генератор не создаст изображения, которые неотличимы от реальных» [1, с.307].

Уже немало практикующих архитектурных бюро пользуются нейросетями на самых первых стадиях проектирования, то есть на стадиях, предваряющих разработку концепции, так называемых предконцептах, входящих в состав предпроектного исследования. Примеры или образцы, которыми вдохновляется архитектор, его первые эскизы или первообразы продукта можно назвать прототипами. Понятие прототипа является одной из системных категорий проект-

ной деятельности [2]. Прототипирование является самым важным этапом творческой разработки, поскольку на этой поисковой стадии для архитектора, как художника, очень важно найти визуальный образ, модель внешнего вида. В архитектурном проектировании обычно это делают с помощью графических эскизов разной степени детализированности, черновых или презентационных макетов. Кроме ручного изготовления макетов, существуют различные автоматизированные технологии создания трехмерных прототипов, например, 3D-печать, но для этого надо создать цифровую 3D-модель.

Модель внешнего вида или визуальный прототип естественно проще и быстрее сделать в графическом виде и сегодня нейросети, генерирующие изображения и позволяющие вести вариативный поиск визуального образа объекта в заданном окружении, значительно ускоряют этот творческий процесс, позволяют находить вдохновение и необычные идеи для разработки концепции, сокращают время и уменьшают объем рутинной работы по созданию визуализаций.

Немного статистики, которая стремительно устаревает: "41% британских архитекторов используют искусственный интеллект в своих проектах; 43% считают, что ИИ повысил эффективность процесса проектирования; 54% архитекторов ожидают, что их студии будут использовать ИИ в будущем; 57% считают, что ИИ повысит эффективность их работы", – говорится в отчете Королевского института британских архитекторов (RIBA) [6].

Некоторые российские архитектурные бюро и студии тоже уже опробовали с помощью нейросетей увеличить производительность своего труда. Руководитель студии дизайна и архитектуры «Art Gluck» Роман Моргач приводит простые факты из жизни студии: «Раньше на разработку концепции уходило 2-3 недели, сейчас – 2-3 дня с учетом правок. Сроки проекта сократились минимум на 30-40%. Рутинные и ручные процессы снизились на 50%. Выручка студии выросла на 15-20% только за счет нейросетевых услуг. Без нейросетей конкурировать скоро будет невозможно. Те, кто продолжает делать все "по старинке ", уже начинают проигрывать по срокам, цене и качеству подачи» [4].

Проектировщики используют нейросети для решения самых разных задач: от уровня урбанизированных образований -- до дизайна интерьеров.

Специалисты ИТМО разработали инновационное приложение Ant Road Planner для анализа и оптимизации пешеходных маршрутов [5]. Программа использует технологию искусственного интеллекта,

имитирующую реальное движение людей по территории. Благодаря этому инструменту можно заранее просчитать наиболее вероятные траектории перемещения пешеходов и создать оптимальную схему дорожек. Это не только помогает избежать типичных ошибок проектирования, но и позволяет предотвратить образование стихийных тропинок, которые часто портят внешний вид территорий.

За счет использования алгоритмов на основе искусственного интеллекта программное обеспечение PlanFinder значительно ускоряет создание планов квартир [9]. На основе заданных параметров (внешних границ и количества комнат) PlanFinder позволяет создавать, изменять и обставлять поэтажные планы всего в режиме реального времени. PlanFinder имеет обширную библиотеку существующих планировок из разных стран, функцию для быстрой меблировки помещений, а также интеграцию с популярными программами Revit, Rhino и Grasshopper.

Наибольшей востребованностью среди дизайнеров и архитекторов пользуются нейросети для генерации визуальных прототипов будущего проекта (основные – Midjourney, DALL-E 3, Stable Diffusion, Prome AI). Эти нейросети генерируют изображения по принципу text-to-image, то есть по текстовому описанию – промту. Также используются антипромты (negative prompt) – описание того, что не должно присутствовать на генерируемом изображении. Часто, получив простой промт, нейросеть может создать не то, что ожидалось. В таких случаях необходимо доработать запрос: добавить больше деталей и точно указать, что именно должно быть сгенерировано.

Поэтому важно создавать правильные и точные промты, появляется даже новая профессия промпт-инженер. Создание новых смыслов, облеченных в точные промпты, конечно же отражает образовательный уровень автора, его интеллект, интуицию, профессиональный опыт, насмотренность и кругозор. Нейросети, при возможных эвристических свойствах при создании вариативных итераций, все-таки не обладают синергетикой человеческого мышления.

Наиболее популярная на сегодня нейросеть, которая умеет создавать изображения по предложенному ей тексту – Midjourney. С платной подпиской и полным доступом ко всем инструментам она работает на платформе Discord, кроме этого существуют многочисленные боты от Midjourney, доступные в сети Телеграм (но они обычно с урезанными настройками управления).

Кроме текстовых промптов (по принципу «text-to-image»), команды Midjourney могут включать ссылки на изображения (принцип

«image-to-image»), которыми можно задать стиль создаваемой генерации, а также параметры. Если в промпт включить ссылки на два изображения, то Midjourney может их смешать и объединить в одно.

Нейросеть Midjourney непрерывно обновляется, в самой новой версия 6.0 появился более тонкий и интеллектуальный модератор V2 AI, всесторонне изучающий промпты автора, входные изображения, маски рисования и выходные изображения, появилась возможность загружать изображения с компьютера, а также ретекстурировать, перекрашивать, расширять, обрезать, добавлять или изменять элементы полученной сцены [8].

Stable Diffusion – популярная нейросеть для генерации изображений с открытым исходным кодом, которая разработана компанией Stability AI [11]. Stable Diffusion скачивается и запускается как обычная программа на компьютере. Есть и онлайн-сервис, но с ограниченным функционалом [7]. Для комфортной работы со Stable Diffusion требуется достаточно мощный компьютер с видеокартой не менее 6 Гб. Stable Diffusion – это достаточно серьезный инструмент, имеющий множество функций: генерация изображений по тексту; возможность доработки существующих изображений: изменение стиля, добавление или удаление элементов, улучшение качества; inpainting – заполнение недостающих частей изображения или добавление новых объектов; outpainting – расширение изображения за пределы его исходных границ, создание новых деталей вокруг основного изображения; возможность генерировать изображения в различных художественных стилях.

Производить тонкую настройку результата в Stable Diffusion позволяет инструмент управляемой генерации ControlNet, который позволяет пользователю более точно контролировать процесс создания изображений. Например, пользователь может нарисовать эскиз здания, а ControlNet преобразует его в детализированную архитектурную визуализацию.

Нейроплатформу Prome AI отличает интуитивно понятный интерфейс, доступный даже для новичков и может быть полезна для простых и быстрых проектов [10]. Кроме создания 3D-изображений на основе текстовых описаний, Prome AI позволяет пользователям преобразовывать свои архитектурные наброски в реалистичные изображения, а благодаря предустановленной и настраиваемой библиотеке моделей становится удобным онлайн инструментом для архитекторов и дизайнеров интерьеров.

Нейросети позволяют расширять возможности привычных программ. Плагин Veras для профессиональной программы архитектур-

ного проектирования Revit позволяет, имея любой ракурс 3D-модели, получить фотореалистичную визуализацию буквально за пару секунд [3]. Veras доступен для интеграции и с другими популярными программами для проектирования, такими как SketchUp, Rhinoceros и Vectorworks. Тенденция интеграции приложений визуализации на основе ИИ с 3D-программами является наиболее перспективным направлением в развитии архитектурных проектных технологий.

Анализ современных тенденций внедрения искусственного интеллекта в проектирование показывает, что нейросетевые технологии становятся необходимым инструментом в архитектурно-дизайнерском творчестве, открывая новые возможности для создания инновационных, нестандартных и визуально привлекательных проектов. Нейросети – это мощные помощники, которые ускоряют процессы, генерируют неожиданные решения, но именно человек придает проекту смысл, эмоции и уникальность. При этом он перестает быть просто исполнителями, становясь лидером творческих коллективов нового типа, где окончательный результат зависит от креативности авторского замысла и точности формулировок запроса. Роль архитектора при взаимодействии с нейросетевыми инструментами заключается в том, чтобы направлять, интерпретировать и оценивать работу ИИ. Архитектор остается главным творцом, который использует технологии для расширения своих возможностей и создания инновационной, функциональной и эстетически значимой архитектуры. Будущее архитектурного творчества – это симбиоз человеческого гения и технологических возможностей, дополняющих друг друга.

Список литературы

1. Акшов, Э.А. Использование вычислительного проектирования и искусственного интеллекта при моделировании архитектурных объектов // Architecture and Modern Information Technologies. 2023. №2(63). С. 298-315. URL: https://marhi.ru/AMIT/2023/2kvart23/PDF/19_akshov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2023-2- 298-315
2. Генисаретский, О.И. Проект и прототип: повторение пройденного после 1975 года. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ole-gen.ru/olegen/publications/copy_of_45/ (дата обращения: 10.03.2025).
3. Куценко, М. Искусственный интеллект в Revit и SketchUp. Плагин Veras. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://artgluck.ru/blog/iskusstvennyij-intellekt-v-revit-i-sketchup-plagin-veras/ (дата обращения: 10.03.2025).
4. Моргач, Р. Простые факты из жизни нашей студии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://t.me/delayneuro/729 (дата обращения: 10.03.2025).
5. Создайте комфортную среду. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://antroadplanner.ru/ (дата обращения: 10.03.2025).
6. Crook, L. "Forty-one per cent of architects now using AI" says RIBA report. [Элек-

тронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.dezeen.com/2024/03/01/riba-ai-report-news/ (дата обращения: 10.03.2025).
7. Effortless image generation for creators with big dreams. DreamStudio by Stability.ai [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://dreamstudio.ai/ (дата обращения: 10.03.2025).
8. Midjourney: Latest Updates. External image editor. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.midjourney.com/updates (дата обращения: 10.03.2025).
9. PlanFinder. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.planfinder.xyz/ (дата обращения: 10.03.2025).
10. Prome AI. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.promeai.pro/ai-tools (дата обращения: 10.03.2025).
11. Stable Diffusion. Самая впечатляющая нейросеть. Как пользоваться новым инструментом ИИ? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://vc.ru/future/506283-stable-diffusion-samayavpechatlyayushchaya-neyroset-kak-polzovatsya-novym-instrumentom-ii (дата обращения: 10.03.2025).

Оспанов Талгат Маратович

Слияние искусственного интеллекта и креативности: нейросети в компьютерном дизайне

Шымкент, Казахстан

Аннотация. *Развитие искусственного интеллекта (ИИ) и нейросетей в последние годы значительно изменило многие отрасли, включая компьютерный дизайн. Нейросети, как мощные инструменты обработки данных, открывают новые возможности для создания визуальных решений, автоматизации рутинных задач и персонализации контента. В данной статье рассматривается влияние нейросетей на процессы креативного дизайна, анализируются возможности и ограничения использования ИИ в данной области, а также исследуются текущие технологии, такие как генеративные состязательные сети (GAN), автокодировщики и трансформеры. Особое внимание уделяется вопросу взаимодействия человека и машины в творческом процессе, а также последствиям внедрения ИИ в дизайн с точки зрения авторства, оригинальности и этических аспектов. Статья содержит обзор методик и инструментов, применяемых в компьютерном дизайне, а также примеры успешных проектов, созданных с использованием нейросетей. В заключении делается вывод о том, что нейросети не только служат помощниками для дизайнеров, но и становятся важным катализатором новых креативных идей, способных преобразить индустрию. Тем не менее, несмотря на все возможности, ИИ не способен полностью заменить человеческую интуицию и глубину восприятия, что делает сотрудничество человека и машины основой успешного творческого процесса.*

Ключевые слова: *нейросеть, дизайн, креативное начало, цифровое искусство, инновации в дизайне, творческие технологии, эстетика и технологии.*

Ospanov Talgat Maratovich

MERGING ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND CREATIVITY: NEURAL NETWORKS IN COMPUTER DESIGN

Shymkent, Kazakhstan

Abstract. *The development of artificial intelligence (AI) and neural networks in recent years has significantly changed many industries, including computer design. Neural networks, as powerful data processing tools, open up new opportunities for creating visual solutions, automating routine tasks, and personalizing content. This article examines the impact of neural networks on creative design processes, analyzes the possibilities and limitations of using AI in this area, and explores current technologies such as generative adversarial networks (GANS), autoencoders, and*

transformers. Special attention is paid to the issue of human-machine interaction in the creative process, as well as the consequences of introducing AI into design in terms of authorship, originality, and ethical aspects. The article also provides an overview of techniques and tools used in computer design, as well as examples of successful projects created using neural networks. In conclusion, it is concluded that neural networks not only serve as assistants for designers, but also become an important catalyst for new creative ideas that can transform the industry. Nevertheless, despite all the possibilities, AI is not able to completely replace human intuition and depth of perception, which makes human-machine cooperation the basis for a successful creative process.

Key words: *neural network, design, creativity, digital art, design innovations, creative technologies, aesthetics and technologies.*

Компьютерный дизайн, являясь неотъемлемой частью множества творческих и технических отраслей, охватывает такие области, как графический дизайн, веб-дизайн, 3D-моделирование, анимация, и многие другие. Современные дизайнеры сталкиваются с необходимостью быстрого создания визуальных концептов, что требует не только высокой квалификации, но и значительных временных и ресурсных затрат. В последние десятилетия с развитием технологий искусственного интеллекта (ИИ), особенно нейросетей, открылись новые горизонты для оптимизации и автоматизации процессов дизайна.

Нейросети – это алгоритмы машинного обучения, которые способны обрабатывать и анализировать большие объемы данных, извлекая из них скрытые закономерности. В контексте компьютерного дизайна нейросети начали использоваться для различных задач, включая генерацию изображений, улучшение качества визуальных материалов, а также создание индивидуализированных решений на основе анализа предпочтений пользователей. Одна из самых впечатляющих технологий, основанных на нейросетях, — генеративные состязательные сети (GAN), которые могут создавать изображения, практически не отличимые от реальных, по заданным текстовым или визуальным описаниям.

Слияние искусственного интеллекта и креативного начала представляет собой важный и одновременно спорный процесс. На одном уровне ИИ является инструментом, который облегчает дизайнеру выполнение рутинных задач, таких как выбор цветов, создание макетов или оптимизация изображений. На другом уровне ИИ открывает новые творческие возможности, генерируя уникальные и неожиданные идеи, что существенно расширяет границы того, что раньше считалось возможным в дизайне.

Однако на фоне всех достижений возникает ряд вопросов. Одним из наиболее актуальных является вопрос о роли человека в процессе творчества, когда ИИ способен создавать визуальные решения, которые трудно отличить от работ, выполненных человеком. Вдобавок, возникает этическая дилемма: если нейросеть генерирует визуальное произведение, кто считается его автором — разработчик алгоритма или сама система? Кроме того, не всегда можно гарантировать, что результаты работы нейросетей будут учитывать все тонкости контекста, который важен для полного восприятия произведения.

Цель работы — исследовать, как нейросети влияют на процесс создания компьютерного дизайна, и оценить возможности их применения в креативных индустриях. В статье рассматриваются как положительные, так и негативные аспекты внедрения ИИ в дизайн, с акцентом на технологические достижения и новые методики, которые открываются перед дизайнерами. Особое внимание уделено взаимодействию между человеком и машиной в процессе творчества, а также перспективам дальнейшего развития нейросетевых технологий в дизайне.

Использование нейросетей в компьютерном дизайне стало важной вехой в развитии креативных индустрий, предлагая как уникальные возможности, так и определенные вызовы. Для более глубокого понимания влияния нейросетей на процесс дизайна необходимо рассмотреть несколько ключевых аспектов, таких как инструменты и технологии, а также преимущества и ограничения их применения.

Одной из наиболее популярных и эффективных технологий в области генерации визуального контента являются генеративные состязательные сети (GAN). GAN состоят из двух нейросетей: генератора, который создает изображения, и дискриминатора, который оценивает их качество. Эти сети обучаются на большом объеме данных и могут генерировать изображения, которые визуально неотличимы от произведений искусства, фотографий или других визуальных материалов. Применение GAN в дизайне позволяет создавать уникальные изображения, которые могут быть использованы как в графическом дизайне, так и в области искусства, анимации или даже моды.

Другим важным инструментом являются автокодировщики (autoencoders) и трансформеры (transformers). Автокодировщики, например, используются для сжатия и восстановления изображений, улучшения качества существующих визуальных материалов и удаления шума. Эти технологии позволяют автоматизировать задачи, которые ранее требовали значительных усилий и времени. Транс-

формеры — это модели, которые идеально подходят для обработки последовательных данных, таких как текст и изображение, что делает их мощными инструментами для создания дизайна на основе текстовых запросов (например, DALL·E, MidJourney).

Обучение нейросетей на больших объемах данных — ключевая особенность этих технологий. Алгоритмы нейросетей могут быть обучены на огромных массивах изображений, чтобы выявлять шаблоны, стили и тенденции, что позволяет им создавать новые, уникальные визуальные концепты. Однако стоит отметить, что такие модели всегда будут зависеть от качества и разнообразия исходных данных, на которых они обучаются.

Одним из главных преимуществ использования ИИ в компьютерном дизайне является автоматизация рутинных задач, которые занимают значительную часть времени дизайнеров. Например, нейросети могут автоматически генерировать разнообразные макеты, подбирать цветовые палитры, шрифты и изображения, соответствующие заданной теме. Это позволяет значительно ускорить процесс разработки и сосредоточиться на более креативных аспектах работы.

Нейросети обладают способностью генерировать инновационные и уникальные визуальные решения, что открывает новые горизонты для креативных индустрий. С помощью алгоритмов, таких как GAN, можно создавать изображения, которые нельзя было бы получить традиционными методами. Это помогает дизайнерам выйти за рамки стандартных решений и экспериментировать с новыми стилями, формами и концепциями.

С помощью нейросетей возможно создание персонализированных дизайнов, ориентированных на предпочтения отдельных пользователей. Например, в области веб-дизайна ИИ может анализировать поведение пользователя, чтобы предложить ему наиболее подходящие визуальные решения, что увеличивает эффективность дизайна и улучшает пользовательский опыт.

Нейросети способны не только генерировать изображения, но и служить вдохновением для дизайнеров, предлагая идеи, которые могут быть использованы для дальнейшей доработки. Таким образом, ИИ становится не просто инструментом для выполнения задач, а полноправным партнером в креативном процессе.

Несмотря на впечатляющие достижения нейросетей, технологии ИИ все же ограничены в сравнении с креативным мышлением человека. Нейросети могут создавать визуальные решения, основываясь

на уже существующих данных и шаблонах, но они не способны полностью понимать контекст, глубину или эмоциональный отклик, которые присущи произведениям, созданным человеком. Алгоритмы могут генерировать интересные изображения, но они не обладают интуицией и уникальным творческим видением, которые свойственны человеческой личности.

Еще одним важным вопросом является проблема оригинальности и авторства. Когда нейросеть генерирует новый визуальный контент, возникает вопрос: кто является автором этого произведения? Создатель алгоритма, который обучил нейросеть, или сама система, которая создала изображение? Этот вопрос становится особенно актуальным в условиях, когда ИИ способен генерировать уникальные работы, которые трудно отличить от произведений, созданных человеком.

Использование нейросетей также вызывает вопросы, касающиеся этики и интеллектуальной собственности. Например, если нейросеть обучалась на изображениях, защищенных авторским правом, возникает вопрос, кто несет ответственность за использование такого контента. В некоторых случаях ИИ может непреднамеренно создавать работы, которые являются копиями или имеют слишком большое сходство с уже существующими произведениями, что приводит к юридическим последствиям.

Нейросети, несмотря на свою мощь, все же не могут полностью заменить человека в творческом процессе. ИИ может быть полезным инструментом, но в конечном итоге решения о концептуальном направлении, стиле и эмоциональной нагрузке остаются за человеком. Важно понимать, что ИИ не должен восприниматься как замена, а, скорее, как дополнение к творчеству человеческой личности.

В будущем можно ожидать, что роль нейросетей в дизайне продолжит расти. Ожидается, что ИИ станет не только инструментом для ускорения рутинных задач, но и активным участником креативного процесса. В дальнейшем могут развиваться новые модели и подходы, позволяющие улучшить взаимодействие между человеком и машиной, обеспечивая более интуитивно понятные и персонализированные решения.

Тем не менее, важно, чтобы разработчики нейросетей продолжали учитывать вопросы этики, авторства и оригинальности, чтобы технологии использовались на благо креативных индустрий, а не подрывали их основы.

В своей работе для изучения влияния нейросетей на процессы компьютерного дизайна мы использовали комплексную методику,

включающую несколько подходов для оценки современных технологий, их применения и практической ценности.

На первом этапе был проведен тщательный обзор текущих нейросетевых технологий, которые активно применяются в области компьютерного дизайна. В частности, внимание было уделено следующим ключевым алгоритмам:

1. Генеративные состязательные сети (GAN) — один из самых популярных инструментов в области генерации изображений. Изучались различные реализации GAN, такие как StyleGAN, BigGAN и другие, а также их возможности для создания уникальных визуальных материалов. Эти сети применяются для создания фотореалистичных изображений, а также для генерации абстрактных и художественных картин.

2.Автокодировщики — модели, которые обучаются восстанавливать изображение из его сжатого представления. Применение автокодировщиков в дизайне позволяет улучшать качество изображений, восстанавливать утраченные данные и улучшать визуальные характеристики объектов, что важно для работы с высококачественными изображениями.

3. Трансформеры и модели на основе внимания — такие как DALL·E и MidJourney, которые используют текстовые подсказки для генерации изображений. Это открывает новые горизонты в креативном дизайне, позволяя дизайнерам быстро получать визуальные концепты, соответствующие их идеям, только на основе текстового описания.

Изучение этих технологий позволило понять, как они могут быть интегрированы в процессы дизайна и какие результаты они дают в реальной практике. Также были проанализированы различные версии и модификации этих технологий, используемые в индустрии, включая их возможности по адаптации к конкретным задачам и требованиям.

Для более глубокого понимания того, как нейросети влияют на компьютерный дизайн, было проведено исследование нескольких реальных проектов, созданных с использованием нейросетевых алгоритмов. В этом контексте рассматривались следующие типы проектов:

1. Графический дизайн — проекты, связанные с созданием логотипов, рекламных материалов и фирменного стиля. Примеры включают использование нейросетей для генерации логотипов, на основе текстовых описаний брендов или создания графических элементов, таких как иконки, шрифты и изображения для рекламных кампаний.

2. Веб-дизайн — исследования включали проекты, где нейросети применялись для разработки макетов веб-страниц и интерфейсов, а также для персонализации контента. В данном случае оценивалась способность ИИ адаптировать дизайн в зависимости от потребностей пользователей.

3. Создание цифрового искусства и анимации — рассматривались проекты, в которых нейросети использовались для создания уникальных произведений искусства, абстрактных картин и анимаций. Примеры таких работ показывают, как ИИ может служить как инструмент для креативных экспериментов и вдохновения.

Для анализа использовались конкретные примеры из практики таких инструментов, как DeepArt, Artbreeder, RunwayML, и других сервисов, активно применяющих ИИ для создания визуального контента.

На третьем этапе была проведена серия интервью с профессиональными дизайнерами, работающими в различных областях, таких как графический дизайн, веб-дизайн и цифровое искусство. Целью было выявить, как нейросети используются в реальной практике, насколько они помогают улучшить рабочие процессы и какие возможности открывают перед дизайнерами. В ходе опроса рассматривались следующие вопросы:

- как ИИ влияет на скорость работы и качество создаваемых материалов;
- в чем заключаются основные преимущества и ограничения использования нейросетей в дизайне;
- как часто дизайнеры используют нейросетевые инструменты в своей повседневной практике;
- в каких областях дизайна ИИ оказался наиболее эффективным, а где его применение все еще ограничено?

Результаты этих интервью позволили оценить, насколько интеграция нейросетей в рабочие процессы дизайнеров может повысить производительность и способствовать творческому развитию.

В дополнение к практическому анализу технологий и примеров проектов, был проведен теоретический обзор литературы, связанной с креативностью и искусственным интеллектом. Рассматривались работы, исследующие влияние ИИ на творческий процесс, такие как исследования в области искусственного творчества, машинного обучения и автономных систем, которые могут выступать в роли творческих партнеров человека. Исследование этих теорий позволило выявить важные аспекты взаимодействия человека и машины в процессе креативного дизайна, а также осветить возможные ограниче-

ния и проблемы, возникающие при использовании ИИ в творчестве.

Последний этап включал количественную и качественную оценку эффективности нейросетевых инструментов в создании визуальных решений. Это было осуществлено с использованием следующих критериев:

- качество изображений – анализ фотореалистичности и визуальной привлекательности изображений, созданных нейросетями, с использованием различных метрик, таких как четкость, яркость, контрастность и соответствие оригинальным запросам;
- время разработки – сравнение времени, затрачиваемого на создание дизайна вручную и с использованием нейросетей;
- оценка пользовательского опыта — исследование того, как пользователи воспринимают дизайны, созданные с помощью ИИ, и как они взаимодействуют с интерфейсами, сгенерированными нейросетями.

Эти данные позволили оценить, насколько эффективно использование ИИ в различных аспектах компьютерного дизайна и насколько эти технологии могут заменить или дополнить традиционные методы работы.

Примененная методика позволила всесторонне исследовать роль нейросетей в современном компьютерном дизайне, выявить как их преимущества, так и ограничения, а также понять, какие возможности они открывают для дизайнеров. В ходе исследования были проанализированы как существующие технологии, так и практическое их использование в реальных проектах, что дает полное представление о текущем положении дел в области применения ИИ в дизайне.

В результате работы нам удалось прийти к следующим выводам:

Инновации в дизайне. Использование нейросетей в дизайне позволяет создавать оригинальные и неожиданные визуальные концепты. Применение GAN-сетей, таких как StyleGAN, позволяет генерировать изображения, которые выглядят как произведения искусства, выполненные различными художниками, но без участия человека.

Автоматизация рутинных задач. Нейросети могут оптимизировать работу дизайнеров, ускоряя процесс создания элементов дизайна, таких как выбор шрифтов, палитры и композиций. Это позволяет значительно сэкономить время на этапе разработки и сосредоточиться на более сложных и креативных аспектах работы.

Персонализация. Алгоритмы машинного обучения могут анализировать пользовательские предпочтения, что дает возможность

создавать персонализированные визуальные решения, соответствующие запросам целевой аудитории.

Креативное сотрудничество. Нейросети не заменяют, а дополняют креативные способности человека. Дизайнеры могут использовать ИИ как инструмент для генерации идей и расширения границ творчества, что в итоге приводит к созданию более разнообразных и уникальных работ.

Таким образом, внедрение нейросетей в процесс компьютерного дизайна представляет собой важный шаг вперед в развитии креативных индустрий. ИИ позволяет дизайнерам не только ускорить процесс работы, но и существенно расширить возможности для создания уникальных и оригинальных визуальных решений. Однако, несмотря на потенциал технологии, важно помнить о роли человека в этом процессе, так как нейросети, хотя и могут быть весьма полезными, не способны полностью заменить творческое видение и интуицию дизайнера. В будущем возможно дальнейшее развитие этих технологий, что приведет к появлению новых форм сотрудничества между человеком и машиной в области дизайна.

Список литературы

1. Goodfellow, I. J., Pouget-Abadie, J., Mirza, M., Xu, B., Warde-Farley, D., Ozair, S., … & Bengio, Y. (2014). Generative adversarial nets. In Advances in Neural Information Processing Systems (pp. 2672–2680).
2. Radford, A., Metz, L., & Chintala, S. (2016). Unsupervised Representation Learning with Deep Convolutional Generative Adversarial Networks. arXiv preprint arXiv:1511.06434.
3. Kingma, D. P., & Welling, M. (2013). Auto-Encoding Variational Bayes. In Proceedings of the International Conference on Learning Representations (ICLR).
4. Vaswani, A., Shazeer, N., Parmar, N., Uszkoreit, J., Jones, L., Gomez, A. A., Kaiser, Ł., & Polosukhin, I. (2017). Attention is all you need. In Advances in Neural Information Processing Systems (pp. 5998–6008).
5. Ramesh, A., Pavlov, M., Goh, G., Gray, S., Voss, C., Chen, M., … & Sutskever, I. (2021). Zero-shot Text-to-Image Generation. In Proceedings of the International Conference on Machine Learning (ICML).
6. McCormack, J., Hutchings, P., & Hutchings, P. (2019). Creativity and Artificial Intelligence: The Emergence of Collaborative Machines. Springer.
7. Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks, Generating" The Art of AI". arXiv preprint arXiv:1706.07068.
8. McCormack, J., Hutchings, P., & Hutchings, P. (2021). The Ethics of Artificial Creativity: The Creative Machine and the Future of Art. Springer.
9. Choi, J. Y., & Yoon, S. (2020). Neural Style Transfer for Digital Art Generation: Methods and Applications. In Proceedings of the International Conference on Computer Vision (ICCV).
10. Luo, J., & Chang, W. (2018). The Use of AI in Graphic Design: Advancements and Challenges. Journal of Graphic Design and Interactive Media, 12(2), 134–148.

Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна

Ковры, навеянные росписью Дворца Шекинских ханов

Баку, Азербайджан

Аннотация. *Азербайджанские ковры имеют древние традиции, уходящие в далекое прошлое. Они передаются из поколения в поколение вот уже несколько веков. Ковры хранят память народных умельцев, узоры и орнаменты различных регионов Азербайджана. Они воплощают сложные художественные идеи своих создателей, а также содержат систему кодов для передачи будущим поколениям. Современное декоративно-прикладное искусство Азербайджана черпает вдохновение в древних народных традициях, интерпретируя их через новые идеи, дополняя новым видением и мировоззрением, а также добавляя новые символы и орнаментику. К числу представителей современного декоративно-прикладного искусства Азербайджана принадлежит народный художник Азербайджана Лятиф Керимов, чьи работы внесли большой вклад в сокровищницу азербайджанского ковра. Его преемником и учеником по праву можно назвать народного художника Азербайджана Эльдара Микаилзаде, который продолжает традиции азербайджанского ковра, обогащая их новым художественным мировоззрением, символической орнаментацией и своеобразной метафоричностью. Созданные им серии ковров, которые украшают выставочные залы Центра Гейдара Алиева с 2018 года по сегодняшний день, снискали немало восторженных откликов искусствоведов и любителей декоративно-прикладного искусства Азербайджана. Созданные им серии ковров, посвященные и вдохновленные росписями Дворца Шекинских ханов, поражают своей масштабностью, изысканностью и грандиозностью замысла. Сюжет каждого ковра находится в полной гармонии с цветовой гаммой, отличающейся разнообразием оттенков. В рисунках ковров не встречается ни одного повторения - ни в центральном поле, ни в кайме ковра. Все это обусловило неподдельную оригинальность и неповторимость работ Эльдара Микаилзаде, заслуживших высокую оценку как отечественных, так и зарубежных специалистов (в частности, ковры экспонировались на Каннском фестивале во Франции в 2022 году).*

Ключевые слова: *шелковый ковер, шерстяные нити, композиция ковра, сюжетная линия, узелки, плотность, центральное поле, кайма ковра, серии ковров, замысел.*

Mir-Bagirzade Farida Altaevna

MODERN AZERBAIJANI CARPETS INSPIRED BY ANCIENT PAINTINGS OF THE SHEKI KHANS' PALACE

Baku, Azerbaijan

Abstract. *Azerbaijani carpets have their ancient origins and traditions. They have been passed down from generation to generation for*

centuries. Carpets preserve the memory of folk craftsmen, patterns and ornaments of various regions of Azerbaijan, intricate ideas and coding for future generations. Modern decorative and applied art of Azerbaijan draws inspiration from old traditions, interpreting them in new ideas, complementing them with a new vision and worldview, adding its own new symbols and ornamentation. Among the representatives of modern decorative and applied art of Azerbaijan is the People's Artist of Azerbaijan Latif Kerimov, whose works and carpets have made a great contribution to the treasury of the development of the Azerbaijani carpet. His successor and student can rightfully be called the People's Artist of Azerbaijan Eldar Mikailzade, who continues the traditions of the Azerbaijani carpet with a new worldview, symbolic ornamentation and interesting metaphors. The carpet series he created, which decorate the exhibition halls of the Heydar Aliyev Center from 2018 to the present day, have received many responses and admiration from art critics and lovers of decorative and applied arts of Azerbaijan. The carpet series he created, dedicated to and inspired by the paintings of the Palace of Sheki Khans, amaze with their scale, sophistication and grandeur. Each carpet plot is in complete harmony with the plot and the abundance of color shades. There is no repetition of the patterns in the carpets in the central field or in the border of the carpet, and this is the originality and uniqueness of the carpet. These carpets were exhibited in France at the Cannes Film Festival in 2022.

Key words: *silk carpet, wool threads, carpet composition, plot line, knots, density, central field, carpet border, carpet series, concept*

Ковер является символом Азербайджана. Ковры сопровождают человека от рождения до смерти, играя важнейшую роль в повседневной жизни и формируя эстетическое восприятие мира. В азербайджанской культуре ковры — это не просто элемент домашнего убранства или часть праздников и церемоний: они отражают самобытность менталитета и художественного вкуса азербайджанского народа. Национальное искусство ковра впитало в себя множество культурных пластов, став своеобразной летописью, сохранившей память о каждой исторической эпохе и стиле.

В Азербайджане нет ни одного региона, где бы не было распространено ковроткачество. С древних времен и по сей день это одно из основных ремесел народа. Ковроткачество играет важную роль в экономике страны, и таким образом, оно остается неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, обычаев и традиций.

Ковры были тесно связаны не только с народной культурой, но и отражали аристократический вкус и высокий дворцовый стиль определенных эпох правления выдающихся династий. Талантливые художники работали над созданием роскошных дворцовых ковров, сотканных из тончайших шелковых и шерстяных нитей, с золотыми и серебряными нитями в раппорте. Сегодня профессио-

Рис.1. Роспись Дворца Шекинских ханов, XVIII век

Рис.2. Ковер «Сцена охоты»

нальные школы азербайджанских ковров продолжают лучшие традиции этого вида искусства.

Эльдар Микаилзаде – выдающийся художник по коврам, который продолжает дело своего великого учителя Лятифа Каримова. Он - новатор, который, опираясь в своем творчестве на традиционный канон, создает необыкновенные современные произведения искусства. Мастер орнаментики, он обладает безупречным чувством композиционной гармонии и палитрой настоящего художника. Разработанные им и усовершенствованные методы в технологии ткачества открыли художнику возможности для создания им подлинных шедевров.

Эльдар Микаилзаде несколько лет работал над серией ковров *«Шеки»*, источником вдохновения для которой явилась утонченная культура Шеки с ее великолепным Дворцом Шекинских ханов (Рис.1), домом Шекихановых, резными шебеке, а также, ювелирными изделиями, украшенными растительным орнаментом. Тщательно изучив росписи Дворца Шекинских ханов, мастер создал уникальные композиции ковров, основанных на орнаментальных и живописных мотивах фресок, трансформируя их и подчиняя новой динамике и современному ритму.

Так возникает композиция *«Сцена охоты»*, в которой оживает один из самых известных на Востоке орнаментов– *ислими*. У Эль-

Рис.3. Ковер «Ханская охота»

Рис.4. Ковер «Война и мир»

дара.Микаилзаде он принимает причудливые формы, становясь то зооморфным, то антропоморфным. Художник искусно использует мотивы, орнаменты и целые композиции монументальных Шекинских росписей на полях ковров *«Арочный», «Лячяк-Турундж», «Банди-Руми», «Сад» и «Шебеке»*. Он создает новые формы большой и средней каймы, дополняя их цветом и характерными стилистическими особенностями архитектурного декора, делая эти ковры новаторскими (неожиданно непривычно выглядят расписные сталактитовые потолочные украшения, окаймляющие среднее поле на ковре *«Шебеке»*) и в то же время полностью традиционными. В ковре *«Банди-Руми»* Эльдар Микаилзаде использует орнаментальный мотив *тирме*', для создания ритмичной окантовки, заполняя поле ковра изображениями флоры и фауны, заимствованных с фресок дворца. Каждый элемент ковра является отражением определенных мотивов, взятых с живописных стен и потолков, карнизов и дверей, окон и ниш фресок Дворца Шекинских ханов. Таким образом, монументальные фрески дворца послужили неисчерпаемым архивом, который вдохновил художника на сложные по своей композиции ковры, достойные дворцового убранства.

Реализация этого масштабного проекта была бы невозможна без помощи Фонда Гейдара Алиева, который на протяжении многих

Рис.5. Ковер «Банди-Руми

Рис.6. Ковер «Шебеке»

лет поддерживает культурные проекты, направленные на развитие и сохранение нашей национальной культуры. В 2016 году Фонд Гейдара Алиева инициировал этот проект, а Эльдар Микаилзаде в качестве руководителя группы (состоящей из шести художников и четырнадцати ткачей) реализовал его посредством интенсивной работы, которая велась в его мастерской. Тринадцать оригинальных и уникальных по дизайну ковров были сотканы в течение двух лет (ковры датированы 2018 годом) с использованием как местного, так и кумского шелка и шерсти, окрашенных натуральными красителями. Палитра ковров завораживает своим блеском и насыщенностью. Здесь представлено около 170 цветов и оттенков. Для создания различных оттенков ткачи раскручивали тонкие шелковые нити и ткали новую нить из нескольких цветов с помощью сложного и трудоемкого процесса, требующего особой концентрации и мастерства.

Художник следил за каждым узелком, корректировал эскизы, менял узоры каймы и пропорции работ. Результат превзошел все ожидания: ковры Микаилзаде оживили образы Дворца Шекинских ханов, внеся изящество и совершенство в использованные им композиционные мотивы их фресковых прототипов. Ведь художники, расписывавшие дворец, были простыми мастерами из народа, поэтому их фрески имели особое непосредственное очарование. В интерпретации же такого прекрасно знающего законы коврового искусства,

Рис.7. Ковер «Шекинские Адам и Ева»

профессионального художника, каким является Эльдар Микаилзаде, народные мотивы обрели новое, изысканное воплощение и зазвучали с еще большей художественной силой.

Идея создания серии новых оригинальных композиций на основе фресок Дворца Шекинских ханов возникла у Эльдара Микаилзаде в период работы над ковром *«Сцена охоты»* (Рис.2). Росписи дворца стали неисчерпаемым источником вдохновения для художника, который варьирует, комбинирует, трансформирует и соединяет элементы, получая новые композиционные мотивы. Случается и наоборот - он разделяет орнаменты, разбирает их на составляющие, создавая оригинальные композиции, в то время как цветовые соотношения имитируют оттенки декора дворца.

Ковер *«Сцена охоты»* посвящен шекинским художникам. Здесь впервые в истории орнамента оживает растительный декор, называемый «ислими» (лист), превращаясь в образы фантастических и реальных животных, сочетаясь со сценами охоты, фигурой молящегося человека или сценами, навеянными Ахеменидскими рельефами, изображающими борьбу шаха с хищником. Бесконечное количество вариаций элементов узоров проявляется в невероятной фантазии художника, блестяще владеющего линией и законами орнаментального искусства. Художник очень органичен в своих изобретениях, он искусно использует приемы декоративно-прикладного искусства,

Рис.8. Ковер «Сад»

Рис.9. Ковер «Гранатовое дерево»

следуя правилам симметрии и ритма, подчиняя им повествования своих неоднозначных «притчевых» ковров. В этом ковре, как и в других коврах этой серии, традиционное содержание центрального медальона построено на богатом сюжете, повествующем о бытовавших в далеком прошлом разнообразных способах охоты. В то время как динамика среднего поля обусловлена изображением разнообразных фантастических животных в сложных ракурсах, широкая кайма основана на изображении реальных животных, объединенных в одно целое. Детали орнамента поражают воображение: внимательно вглядевшись, можно найти черепаху в середине листа или павлина с распущенным хвостом внутри дивного цветка. В каждом сантиметре ковра мы находим какое-либо живое существо или растительный орнамент. Тем не менее такое обилие подробных красочных деталей не создает ощущения перегруженности. Умелое распределение художником мотивов и их подчинение единому ритму и цветовому балансу делает изображение весьма гармоничным. Цвета здесь спокойные и нежные, ковер скомпонован в жемчужно-серо-сиреневой гамме с вкраплениями желтого, темно-синего и фиолетового.

Особое место в убранстве Дворца Шекинских ханов занимают сюжетные композиции, опоясывающие залы узким фризом. Это - сюжетные диптихи *«Ханская охота»* (Рис.3) и *«Война и мир»* (Рис.4). Фре-

Рис.10. Ковер «Медальон»

Рис.11.Ковер «Лячяк-Турундж»

ски, воссоздающие различные сцены из жизни дворца, повествуют о славных страницах истории правителей ханства. Сюжетные ковры — любимый жанр Эльдара Микаилзаде. Он искусно использует декоративный язык миниатюрной живописи, подробно и красноречиво развивая сюжет в мельчайших деталях, сочетая объемные идеи с бытовыми подробностями и аллегориями. В диптихе мы встречаем около двухсот персонажей, связанных общей сюжетной линией.

На ковер *«Ханская охота»* художник поместил фреску с изображением правителей и его охотничьей свиты, украшающую мужские покои дворца. Эта композиция по своей структуре напоминает страницу из книги живописных миниатюр, с подробным описанием множества новых деталей. Так, центральная сцена изображает хана, который метким выстрелом убивает леопарда, нападающего на оленя. Сосредоточившись на этой детали, художник рисует справедливого, благородного, мудрого и сильного правителя, который карает зло и защищает слабых. Кайму ковра украшает орнамент, заимствованный со сталактитовых сводов дворца.

Содержание ковра *«Война и мир»* также основано на настенных росписях дворца, его сюжет отображает исторический момент заключения мирного договора шекинским ханом со своим врагом. Вертикальная и строго симметричная композиция среднего поля,

Рис.12. Ковер «Четыре сезона времени»

Рис.13.Ковер «Арочный»

разделенная на правую и левую стороны, иллюстрирует события, происходящие на поле боя (в то время пока правители заключают соглашение). На самом верху видны расступающиеся облака, сквозь которые проглядывает солнце, как аллегория долгожданного мира.

Ковер *«Банди-Руми»* (Рис.5), подобно изысканному ювелирному изделию, переливается всеми цветами радуги. Традиционная восточная композиция, построенная на делении центрального поля на множество ромбовидных медальонов, выполнена с высочайшим художественным вкусом. Роскошный глубокий синий цвет уравновешивается обилием ярких золотых оттенков, а пульсация цветовой гаммы создает общий гармоничный ритм композиции. Мастер поместил внутрь медальонов изображения всех сказочных и реальных животных, населяющих стены и потолки Дворца Шекинских ханов. Великолепный орнамент, покрывающий нижнюю внутреннюю поверхность потолка главного фасада дворца, перекликается с узором, искусно расположенным художником по диагонали внутри широкой каймы ковра.

Основу композиции ковра *«Шебеке»* (Рис.6) составляет классическая композиция *«Лячяк-турундж»*, центральный медальон которой представляет собой большую геометрическую фигуру – звезду. Каждый из ее лучей состоит из элементов росписей дворца, а мотив

Рис.15. Ковер «Райские птицы»

Рис.14. Ковер «Дикая природа» («Мир животных»)

остроконечной звезды, разделенной на четыре части, повторяется в углах центрального поля. Фон ковра составляет сетка «шебеке», заимствованная из многоцветных витражей в резных деревянных переплетах. В действительности цветные стеклянные оконные стекла шебеке не имеют росписей. Однако на этом ковре присутствует более мелкий орнамент, навеянный мотивами настенной живописи, который вписан в геометрические фигуры той же формы, что и цветные стекла в окнах дворца. В окантовке ковра имеется узор, напоминающий рисунок потолочных сталактитов. Таким образом, черпая вдохновение в классической ковровой композиции, художник синтезирует художественные особенности трех видов искусства, объединенных во Дворце Шекинских ханов: архитектуры, монументальной живописи и витражного стекла (шебеке).

Симметричная композиция сюжетного ковра *«Шекинские Адам и Ева»* (Рис.7) восходит к росписям Дворца Шекихановых, которые изображают мужчину и женщину, и украшают парные ниши в приемном зале. Элегантная, роскошная одежда характеризует их как представителей привилегированного сословия. Эльдар Микаилзаде дополнил их образы древом жизни, помещенным между ними в виде цветочного горшка, из которого поднимаются ростки (орнаменты пейсли-бута как парные символы любви), дающие начало обильно цветущему

Рис.16. Ковер «Райский сад»

дереву — символу плодотворной любви. Классическая трехчастная композиция – обрамляющие древо изображения лани и оленя, которые символизируют любовный союз, и обращены к влюбленным. Как и на фреске Дворца Шекинских ханов, в руку мужчины вложено яблоко, вызывающее ассоциацию с библейским сюжетом. Однако здесь любовь благословенна и гармонична. В окантовке ковра использованы элементы живописного фриза дворца.

Традиционное название следующей работы - ковер *«Сад»* (Рис.8) - отражает присутствие растительных мотивов, на которых она основана. Это - изображение роз (цветок, символизирующий Шекинское ханство) и кипарисов (символ веры, честности и порядочности, который нередко сравнивали с минаретом). Композиция этого ковра состоит из четырех сегментов, отражающих четыре направления света. Это аллегория высшей духовной любви, описанная Низами Гянджеви в поэме «Лейла и Меджнун»: любовь разрушает все физические и психические преграды и превращает влюбленных в единое целое, и они видят свои отражения друг в друге [4].

Композиция ковра *«Гранатовое дерево»* (Рис.9) вдохновлена одним из самых известных мотивов росписи женских покоев Дворца Шекинских ханов – изображением гранатового дерева под стрельчатой аркой. В росписи дворца оно символизирует райское дерево, в то время как арка традиционно ассоциируется с вратами рая. Художники по ковру добавили к этой творчески преобразованной композиции изображения нескольких птиц, занятых истреблением насекомых, что символизирует очищение дерева жизни от мирской грязи. Фриз под аркой украшен цветочными мотивами со сталактитами Дворца. Большая кайма стилистически напоминает традиционную тамбурную вышивку Шеки, выполненную цветными шелковыми и хлопчатобумажными нитями на черном полотне, что придает ковру особое очарование. Вышивки представляют собой цветочные орна-

менты, ажурным узором покрывающие поверхность ткани. В данном случае все цветочные мотивы заимствованы со стен Дворца, но дух тамбурной вышивки напоминает об уникальном стиле Шеки.

Композиция ковра *«Медальон»* (Рис.10) отличается необычным художественным построением. Фон состоит из витиеватых цветущих ветвей, закрученных в спирали, плотно опоясывающих центральный медальон. Он состоит из «Балалы бута» (узор Бута-пейсли) на внешней части медальона и стилизованных изображений мужчин и женщин, исполняющих традиционный танец «Яллы» в сердцевине медальона. Композицию центрального поля венчает изображение богини-матери, богини плодородия: она плетет узор вечно движущейся жизни, в центре которого находится человеческая фигура. Средний край ковра собран из удлиненных ажурных медальонов. Их цвета контрастируют, а орнаментальный ритм напоминает традиционные ювелирные изделия этого региона, в частности, его красочные эмали.

В исполнении ковра *«Лячяк-Турундж»* (Рис.11) Эльдар Микаилзаде опирается на классическую медальонную композицию ковров Тебриза, с гармонично сбалансированным многообразием цветов и бесконечными вариациями растительного орнамента. Здесь, в оригинальном медальоне, также, как и в других коврах этой серии, мы видим образ любимой художниками богини-матери. Ажур медальона, так напоминающий тамбурную вышивку, состоит из восьми фигур, соединенных в хоровод, символизирующий восемь ханств и их единство и равенство в прекрасной Вселенной. Главным орнаментом широкой каймы является орнамент *«ислими»*, заимствованный художником из настенных росписей дворца.

Ковер *«Четыре сезона времени»* (Рис.12) переосмысливает одну из классических композиций Тебриза. Как это принято в классических коврах, художник разделил поле ковра на четыре равные части, поместив в каждую из них атрибуты четырех сезонов, и раскрасив их в соответствующих цветовых тонах. Кроме того, композиция делит поле ковра вертикально на две половины, завершаясь сверху ажурной аркой, характерной для архитектурного стиля дворца. Художник раскрывает философскую концепцию цикличности жизни, переходящей в разные духовные и материальные состояния через идею дуализма мужественности и женственности. Ветви деревьев, которые растут из роскошных цветочных горшков, переплетают все среднее поле: это - пространство жизни, где человек переходит из одного состояния в другое. Жизненный цикл начинается с весны, олицетворяе-

мой богиней плодородия, в то время как лето художник связывает с мужественностью. На смену осени приходит зима, когда жизнь засыпает, а с приходом весны начинается новый виток спирали. Каждый сезон представлен характерным натюрмортом из цветов, фруктов и овощей, а изображения птиц, символизирующих каждое время года, оживляют этот идеальный райский сад, привнося в него импульс жизни.

Центральное поле ковра *«Арочный»* (Рис.13) наиболее точно имитирует декор стен и ниш Дворца. Верхняя часть с множеством птиц и цветущих ветвей, вписанных в контур стрельчатой арки, полностью повторяет декор ниш женской половины Дворца. Фрагмент фриза со сценой охоты взят из росписей мужской половины. Оригинальные узоры каймы, крупные и разнообразные по форме, динамично обрамляют композицию и подчеркивают их контраст с тонкостью и изяществом узоров среднего поля.

Удивительно красивый и глубоко насыщенный по цвету и композиции ковер *«Дикая природа» («Мир животных»)* (Рис.14) объединяет в одно целое изображения животных и птиц, населяющих стены Дворца. Арочная композиция, характерная для декора ниш Дворца, определяет центральное поле, создавая ощущение пребывания в восхитительном райском саду Эдема. В центре этой сложной композиции находится многоуровневое Древо жизни, состоящее из цветущих растений с витиеватыми стеблями, с сидящими на них птицами в великолепных оперениях, и разнообразными реальными и фантастическими животными. Охраняемое с обеих сторон драконами, Древо жизни вырастает из двух узоров *пейсли-бута*, которые превращаются в богато украшенную вазу с двумя львами, поддерживающими богиню плодородия – любимый образ художника, присутствующий в коврах всей серии. Богиня, в свою очередь, держит в руках эмблему империи Каджаров в виде крылатого льва с коронованным человеческим лицом и поднятым мечом. Солнце, восходящее сзади, является олицетворением божественной энергии - образ, апеллирующий к сефевидским эмблемам. Здесь он дополнен изображением рыбы, на которой стоит лев (рыба была одним из символов Шеки). В целом, такие изображения носили символический, амулетный характер, являясь по своему назначению защитными оберегами. Кайма ковра, как и других образцов данной серии, имитирует сталактиты Дворца, искусно расположенные в определенной последовательности.

Ковер *«Райские птицы»* (Рис.15) и «Райский сад» (Рис.16) завершает серию ковров, опирающихся на мотивы росписей Дворца Ше-

кинских ханов. В них художник стремится показать Рай во всей своей своей красоте, чего он и достигает, используя всю многообразную палитру своего выдающегося таланта.

Список литературы

1. Алиев, З.А. Эльдар Микаилзаде. Мудрость петель. Баку, 2013. 254 стр.
2. Айтен Эфендиева. Разносторонность творчества Эльдара Микаилзаде.// Журнал «ART», «Colloquium-journal», № 2 (125), 2022. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://cyberleninka.ru/article/n/raznostoronnost-tvorchestva-eldara-mikailzade (дата обращения: 2022)
3. Валентина Резникова. Новая летопись Карабахского ковра. // Эльдар Микаилзаде: «Мечтаю создать Школу современного Карабахского коврового искусства в освобожденной Шуше. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://regionplus.az/ru/articles/view/7251 (дата обращения: 01.12.2020).
4. Низами Г. Лейла и Меджнун. Москва: Художественная литература, 1935. – 112 с.
5. Состоялась презентация новой коллекции ковров «Азербайджанский ковер – танец узоров». [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://report.az/ru/kulturnaya-politika/prezentovana-novaya-kollekciya-kovrov-pod-nazvaniem azerbajdzhanskij-kover-tanec-petel/ (дата обращения: 04.06.2022).
6. Эльдар Гусейнов. Посвящение гениям. Выставка с таким названием открылась в залах Государственного музея ковра. // Газета «Азербайджанские известия». – 2010. – 14 мая. – С. 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:https://anl.az/down/meqale/azerizv/2010/may/120321.htm (дата обращения: 14.05.2010).

Иванова Юлия Николаевна

3D-скульптура как форма цифрового искусства

Москва, Россия

Аннотация. *3D-скульптура – цифровое искусство, синтезирующее традиции скульптуры с технологиями. Используя специализированные программы, художники создают абстрактные и гиперреалистичные формы, преодолевая физические ограничения. Результат может стать VR-объектом, AR-иллюзией или материальным артефактом через 3D-печать. Однако свобода творчества сталкивается в этом случае с техническими барьерами, рисками плагиата, критикой «бездушности» цифровых работ и экологическими затратами на рендеринг. Несмотря на это, 3D-скульптура сохраняет суть искусства: требует чувства композиции, света, умения рассказывать истории. Она бросает вызов эпохе, превращая код в эмоции, а полигоны — в новые формы эстетики, где важен не инструмент, а способность заставить зрителя задержать дыхание.*

Ключевые слова: *3D-скульптура, цифровое искусство, технологии, традиции, творческий процесс, вызовы и философские вопросы.*

Ivanova Julia Nikolaevna

3D-SCULPTURE AS A FORM OF DIGITAL ART

Moscow, Russia

Abstract. *3D-sculpture is a digital art that combines sculpture traditions with technology. Using specialized programs, artists create abstract and hyper-realistic forms overcoming physical limitations. The result can become a VR object, an AR illusion, or a tangible artifact through 3D printing. However, creative freedom faces technical barriers, risks of plagiarism, criticism of the "soullessness" of digital works, and environmental costs of rendering. Despite this, 3D sculpture retains the essence of art: it requires a sense of composition, light, and the ability to tell stories. It challenges the era, turning code into emotion and polygons into new forms of aesthetics, where it is not the tool that matters, but the ability to make the viewer hold their breath.*

Keywords: *3D sculpture, digital art, technology, tradition, creative process, challenges and philosophical issues.*

Попробуйте представить, что в одной руке у вас резец скульптора, в другой — графический планшет. Так работает 3D-скульптор — соединяя многовековые традиции с алгоритмами, которые еще вчера казались фантастикой. Это не просто «искусство для гиков». Здесь мрамор заменяют полигоны, но цель та же — превратить идею в форму, которая зацепит душу.

Раньше скульптор зависел от камня, бронзы или глины. Не получилось – начинай заново. Сейчас материалом стал цифровой вакуум, где можно вылепить хоть облако с лицом человека или замок из воды. Художник больше не боится ошибок: Ctrl+Z отменяет любой шаг, а слои, как страницы черновика, хранят все версии работы. Это как мастерская, где законы физики – просто опция. Хотите статую высотой с Эйфелеву башню, которая парит в воздухе? Легко.

Готовая скульптура может остаться в цифре: ее «поселят» в VR-галерее, где зрители ходят вокруг нее в очках, или встроят в мобильное приложение через AR – например, дракон будет сидеть у вас на ладони. А можно отправить файл на 3D-принтер — и через день держать в руках физический объект, точный до микрон. Это как телепортация: идея рождается в голове, материализуется в компьютере, после чего прыгает в реальность.

Но почему это все еще искусство? Потому что за каждой кнопкой в Blender стоит человек. Программы – лишь кисти. Гиперреалистичный портрет с морщинами, в которых видна жизнь, или абстракция, похожая на сон математика, — все это требует того же, что и классическая скульптура: чувства пропорции, понимания света, умения рассказать историю через форму. Даже если ваш «мрамор» – это 10 000 полигонов.

Когда видите 3D-скульптуру, спросите: что она заставляет чувствовать? Вот робот с трещиной на груди – кажется, он пережил войну. А вот вздымающаяся волна из проводов – как будто техника сама стала живой.

Мы живем в мире, где дети рисуют пальцем на экране, а нейросети генерируют картинки по запросу. 3D-скульптура — естественный шаг для искусства, которое всегда отражало свою эпоху. Это не смерть классики, а ее эволюция. Ведь когда-то и масляные краски считали «ересью» против фресок.

Возможно, через 50 лет в Лувре рядом с Венерой Милосской будет стоять голограмма – изящная 3D-статуя, меняющая форму под взглядом зрителя. И никто не спросит: «Это вообще искусство?». Потому что ответ будет в глазах тех, кто застынет перед ней, забыв дышать.

Главный секрет 3D-скульптуры? Она не о технологиях. Она о том, как человек, даже окруженный кодами и рендерами, все еще хочет лепить миры – будь то из глины или из пикселей.

Допустим, что вы лепите статую, но вместо глины у вас бесконечная вселенная из пикселей и алгоритмов. Современные 3D-худож-

ники — это волшебники, которые превращают абстрактные идеи в осязаемые миры. Выбор инструментов здесь – как выбор кисти для живописца. Кто-то берет Blender, потому что это бесплатный «швейцарский нож» с открытым кодом, где можно и смоделировать дракона, и сделать анимацию его полета. Другие предпочитают Maya – эта программа десятилетиями используется в Голливуде, чтобы создавать взрывы космических кораблей или оживлять цифровых актеров. А если нужно что-то по-настоящему нереальное — например, город, который сам складывается из облаков, – в ход идет Houdini. Здесь даже законы физики можно переписать: заставить воду течь вверх, а камень – плавится, как воск.

Все начинается с идеи. Художник решает: будет ли это персонаж, настолько реалистичный, что видны капилляры в глазах, или абстрактная форма, напоминающая сон робота. Например, чтобы создать лицо человека, мало знать анатомию — нужно понять, как свет играет на неровностях кожи, как мимические мышцы меняют выражение. А вот дракон с чешуей, которая переливается, как крыло жука, требует другого подхода. Сначала лепится базовая форма — грубый «каркас», будто набросок карандашом. Потом начинается магия деталей: кисти с эффектом Alpha в ZBrush добавляют текстуру кожи, Displacement Maps превращают гладкую поверхность в рельефный камень, а PBR-материалы заставляют металл бликовать, как настоящий.

Но даже самая детализированная модель без света — просто набор полигонов. Освещение в 3D — это как душа скульптуры. Мягкий рассеянный свет, имитирующий облачный день, может сделать монстра трогательным, а резкие тени от направленного источника добавят ему жути. А еще 3D — это движение. Представьте плащ героя, который развевается на ветру: каждая складка просчитывается через симуляцию ткани в Marvelous Designer. Или дракона, чьи крылья покрыты тысячами чешуек, каждая из которых отражает свет под своим углом благодаря Procedural Shaders. Художники добавляют даже то, что зритель никогда не увидит: например, как здание разрушается в замедленной съемке — это делается через динамику твердых тел в Houdini, где каждый кирпич имеет свой вес и траекторию.

Секрет цепляющей работы – в балансе. Даже идеально смоделированный робот с гидравлическими мышцами будет выглядеть нелепо, если у него крошечные ноги и гигантская голова. А цвет может полностью изменить восприятие: представьте, что вы красите того же робота в кислотно-розовый – и вот он уже не машина, а арт-объект из будущего. В абстрактных скульптурах все сложнее: пересекаю-

щиеся линии могут вызывать тревогу, как скрипка в диссонансном аккорде, а плавные спирали — убаюкивать, словно колыбельная.

Современные технологии стирают границы между вымыслом и реальностью. Наденьте VR-шлем – и вы внутри виртуальной галереи, где десятиметровый ангел из светящихся нитей парит под куполом. Или через AR-приложение поселите на своем столе миниатюрного голема, который «оживает», когда вы подносите к нему телефон. А еще можно дать зрителю власть над скульптурой: ткните в экран — и бронзовый шар рассыплется на сотни частиц, каждая из которых подчиняется законам физики. Это уже не монолог художника, а диалог.

Но главное в 3D-скульптуре – истории. Шрам на щеке воина может рассказать о битве, которой никогда не было, а потрескавшаяся краска на роботе-пожарном — о годах службы в аду пламени. Даже абстрактный клубок проводов может стать метафорой хаоса мегаполиса, где каждый провод — это чья-то жизнь. Художники вкладывают в работы не только навыки, но и смыслы: одни через скульптуры критикуют потребительское общество, другие – воспевают красоту математических формул.

Этот вид искусства – мост между лабораторией и мастерской. Здесь код становится глиной, а алгоритмы – резцом. Кто-то создает фантастических существ для «Аватара» или «Игры престолов», кто-то проектирует здания, которые невозможно построить в реальности, а кто-то лепит сюрреалистичные миры для VR-выставок. Но все они делают одно — превращают холодные нули и единицы в то, что трогает сердце.

3D-скульптура, безусловно, открывает перед художниками невероятные возможности, которые раньше были недостижимы. Однако, как и любая технология, она сталкивается с рядом проблем, которые затрагивают не только техническую сторону, но и более глубокие философские вопросы. Эти вызовы не просто ограничивают творческий процесс, но и заставляют задуматься о том, как будет развиваться цифровое искусство в будущем.

Начнем с технических ограничений. Высокополигональные модели — это как попытка протащить слона через игольное ушко. Компьютер, даже если он топовый, превращается в раскаленный реактор, а рендеринг сцен с эффектами вроде подповерхностного рассеивания (то самое, что делает кожу человека «живой») – это как ждать, пока вручную пересчитают каждый фотон света. Художники со слабым оборудованием вынуждены идти на компромиссы: упрощать детали, отказываться от реализма.

Кроме того, не все программы совместимы друг с другом. Можно сохранить файл из ZBrush, открыть его в Blender, а модель внезапно превратится в «плоскую» версию себя – будто нарисованную карандашом поверх фотографии. Почему? Потому что программы говорят на разных языках. Одна считает детализацию священной, другая — оптимизирует все под свои нужды. Это требует от художников глубокого знания различных форматов файлов и постоянной адаптации рабочих процессов.

Авторство и плагиат. Художник может потратить месяц на создание 3D-модели — продумывать анатомию, лепить текстуры, настраивать свет. Выложить работу в сеть, а через неделю увидеть ее же на маркетплейсе, но уже с чужим водяным знаком. Это как украсть картину из мастерской, перекрасить рамку и выставить на аукцион. В цифровом мире копирование — дело двух кликов. Файл можно скачать, переименовать, перепаковать, и вуаля – «новая» работа готова.

А теперь добавим сюда NFT. Кто-то продает украденный файл как уникальный токен, получая криптовалютные горы, а истинный создатель остается с парой лайков и вопросом: «Как доказать, что это мое?». Цифровые следы стираются: метаданные теряются, файлы редактируются, водяные знаки обрезаются. Это как пытаться удержать воду в решете — чем сложнее работа, тем проще ее украсть, замаскировав под собственное творение.

Также можно отнести к проблемам потерю «ручной работы». Когда ты лепишь из глины, ты чувствуешь ее вес, запах, сопротивление. Каждое движение оставляет след — случайный скол, отпечаток пальца, трещину, которая превращает брак в изюминку. В 3D-скульптуре все иначе: ты двигаешь курсор, а программа идеально сглаживает линии, исправляет ошибки, стирает следы борьбы. Это как рисовать в перчатках — безопасно, но бездыханно.

Да, графические планшеты пытаются обмануть мозг: вибрируют, имитируя трение кисти о холст, сопротивляются нажатию, словно карандаш. Но это все тщетно. Ты не чувствуешь, как материал крошится под резцом, не видишь, как свет играет на неровностях поверхности в реальном времени. Здесь даже случайность запрограммирована — алгоритмы генерируют «творческий хаос», как голливудский гример – «естественную небрежность».

Критики говорят: «Где душа?». А она, может, в другом — не в пятнах глины на фартуке, а в битах и байтах, которые ты неделями выстраивал в идеальный порядок. Но вопрос остается: если работа рождается в мире из единиц и нулей, не превращается ли она в ци-

фровой автомат, где даже «импульсы вдохновения» – это заранее заданные алгоритмы?

И вот ты застреваешь между молотом и наковальней: технологии дают свободу, но забирают хаос творчества; сохраняют работы в облаках, но лишают их физической истории. Может, будущее искусства –ального мира в стерильные полигоны 3D-моделей?

Доступность и обучение. Вот ты скачиваешь Blender – он бесплатный. Но через час понимаешь, что интерфейс программы напоминает пульт управления звездолетом. Вместо того чтобы лепить, ты гуглишь: «Как вытащить куб из куба?», «Что такое нормали полигонов?», «Почему UV-развертка превратила мой персонаж в пазл из кошмара?».

Это не обучение, а квест на выживание. Чтобы создать даже простую модель, нужно освоить десятки инструментов, которые требуют не художественного чутья, а технического склада ума. Ты тратишь месяцы на изучение шейдинга, симуляции ткани, настройки света – и все это ради того, чтобы модель не выглядела как пластиковый мутант. А ведь параллельно нужно учить анатомию, композицию, теорию цвета! В традиционной лепке ты можешь взять глину и начать творить сразу, здесь же ты сначала становишься инженером, программистом и только потом художником.

Проблемы восприятия. Художник наконец создал работу, которая ему нравится. Выкладываешь ее в сеть, а в комментариях: «Это что, компьютер сам сделал?», «Настоящие художники молотком по мрамору стучат, а вы кнопки жмете». Люди видят гладкую поверхность модели, но не замечают сотни часов борьбы с текстурами, слоями и рендерами. Для многих цифровое искусство – как фастфуд: быстро, искусственно, без души.

Это предубеждение похоже на спор между поварами: одни готовят на открытом огне, другие — в молекулярной лаборатории. Но разве еда становится менее вкусной, если ее создают с помощью технологий? Однако стереотипы живучи: галереи чаще берут «физические» работы, критики рассуждают о «холодности» цифры, а зрители не верят, что за пикселями стоит тот же труд, что и за мазками маслом. Художник тут оказывается в роли адвоката, который должен постоянно доказывать: «Да, я тоже страдал за эту работу – просто мои мозоли на кончиках пальцев, а не на ладонях».

А теперь самое ироничное: цифровое искусство кажется «зеленой» альтернативой. Нет глины, мрамора, красок – значит, нет вреда природе? Как бы не так! Компьютер, рендерящий модель, за

час съедает столько энергии, сколько холодильник за день. А если проект сложный – это уже расходы как у маленького завода. Серверы, хранящие твои файлы, греют планету не хуже угольных электростанций.

И вот ты, художник, который хотел избежать вырубки лесов для мольбертов, невольно становишься частью системы, где каждый рендер — это углеродный след. А если работаешь с блокчейном (например, minting NFT), то ситуация и вовсе абсурдна: чтобы продать «цифровую уникальность», ты тратишь энергии столько, сколько небольшой жилой квартал потребляет за месяц.

3D-скульптура – это не просто новый инструмент в руках художника, а целая вселенная, где искусство и технологии переплетаются в нечто большее. Она позволяет создавать невозможное: статуи, парящие в воздухе, драконов, чья чешуя переливается, как северное сияние, и портреты, где каждая морщина рассказывает историю. Это свобода, которая дается через адский труд: бесконечные UV-развертки, рендеры, пожирающие электричество, и борьбу с предубеждениями, что «это просто клики мышкой».

Но за этой свободой скрывается парадокс: мы создаем вечное искусство в самом невечном формате. Файлы стареют, программы умирают, а NFT, призванные защитить авторство, иногда потребляют энергии больше, чем маленький город. И все же мы продолжаем лезть в эту цифровую пропасть, потому что там, за полигонами и шейдерами, прячется будущее.

Возможно, через сто лет наши правнуки будут смеяться над нашими «примитивными» 3D-моделями, как мы — над первыми паровозами. Или, надев нейрошлемы, войдут в виртуальный Лувр, где Венера Милосская танцует с голограммами ИИ. Но уже сейчас ясно: искусство не умирает — оно эволюционирует.

Суть не в том, чем ты лепишь — глиной или пикселями. А в том, чтобы зритель, увидев твою работу, на секунду забыл дышать. Чтобы провел пальцем по экрану с AR-статуей и почувствовал мурашки. Или застыл перед распечатанной на принтере абстракцией, спрашивая: «Как это вообще возможно?».

3D-скульптура – это не ответ на вопрос «Что такое искусство?». Это новый вопрос, брошенный в лицо эпохе. И как бы мы ни спорили о «душе», «экологии» или «плагиате», она уже здесь — грубая, блестящая, живая. Как первый наскальный рисунок. Как первый полет на Луну. Как все, что когда-то пугало, а потом становилось частью нас.

Список литературы

1. Greenpeace. Clicking Clean: Who is Winning the Race to Build a Green Internet? [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.greenpeace.de/publikationen/20170110_greenpeace_clicking_clean.pdf(дата обращения: 05.03.2025).
2. Martins T. A brief analysis regarding NFTs and digital artworks. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://ceur-ws.org/Vol-3460/papers/DLT_2023_paper_12.pdf (дата обращения: 05.03.2025).
3. Paul C. Digital Art [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://www.google.ru/books/edition/Digital_Art/46K7EAAAQBAJ?hl=ru&gbpv=1&dq=%C2%ABDigital+Art%C2%BB+by+Christiane+Paul&printsec=frontcover(дата обращения: 03.03.2025).

Густова-Рунцо Лариса Александровна[1], Лю Цзин[2]

Средства художественной выразительности в синтезе искусств садово-парковых комплексов

[1]Минск, Республика Беларусь, [2]Хух-хото, Китай

Аннотация. *В данной статье анализируются средства художественной выразительности в садово-парковом искусстве, которое объединяет в себе такие категории, как ландшафт, растительность, вода, архитектурные элементы, скульптура и композиция. Описывается, как каждое средство представлено в европейском искусстве и искусстве Китая. В статье приводятся примеры композиций различных садово-парковых комплексов, рассматриваются разновидности и составляющие их элементы. Автор подчеркивает, что средства художественной выразительности, которые взаимодействуют в синтезе искусств, служат для создания уникальных шедевров садово-паркового дизайна.*

Ключевые слова: *синтез искусств, садово-парковый комплекс, средства выразительности, композиция.*

Gustova-Runzo Larisa Aleksandrovna[1], Liu Jing[2]

MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN THE ART SYNTHESIS OF GARDENS AND PARK COMPLEXES

[1]Minsk, Republic of Belarus, [2]Huh-hoto, China

Abstract: *This article analyses the means of artistic expression in garden-park art, including: landscape, vegetation, water, architectural elements, sculpture and composition. How each medium is represented in China and Europe is described. The article presents examples of compositions of various garden and park complexes, the differences and their constituent elements. The author creates means of artistic expression that interact in the synthesis of arts, creating spectacular masterpieces of garden and park design.*

Key words: *synthesis of arts, garden and park complex, means of expression, composition.*

Садово-парковое искусство является особой разновидностью, своеобразной ветвью визуального искусства. Художественный образ, который создается в результате синтеза искусств в садово-парковых комплексах, представляет собой уникальное явление, синтетическая природа которого обусловлена сочетанием разных видов искусств (архитектура, скульптура, декоративное искусство) и живой природы. Творческий процесс создания художественного образа

парка или сада направлен на эффективное и гармоничное использование пространства. Средствами художественной выразительности в садово-парковом искусстве являются: ландшафт, растительность, вода, архитектурные элементы, скульптура и композиция.

Ландшафт является основой для художественного оформления садов и парков. В китайской ландшафтной традиции садово-паркового искусства природные элементы используются для воплощения категорий китайской философии – у-син и тайцзи. Китайские сады стремятся к созданию атмосферы единства природы (неба) и человека [6, с. 82]. Например, возвышающиеся горы парка Чжанцзяцзе (провинция Хунань) омываются прозрачными ручьями и водопадами, образуя картину природного ландшафта. Дорожки в парке проложены вдоль гор, что позволяет людям полностью погрузиться в природу и почувствовать ее очарование. В садово-парковых комплексах Европы искусство создания ландшафтов имеет древние корни. В средневековых монастырских и барочных частных садах создание специальных ландшафтов использовалось как выразительное средство синтеза искусств, направленное на создание художественного образа «райского сада». В XVIII и XIX веках в романтическом садово-парковом искусстве особое бережное отношение к природным объектам было призвано передать гармонию между человеком и окружающим его миром.

Важную роль в художественном оформлении садов и парков играет ***растительность***. В китайской традиции растения для посадки в парке выбираются с учетом их символического значения и эстетической привлекательности. Они могут быть размещены в определенном порядке и использованы для создания различных текстур и цветовых комбинаций. В китайских садах растительность используется для создания символических образов. Например, деревья и кустарники обычно символизируют долголетие и процветание, а бамбук -- стойкость, чистоту и утонченность [5, с. 150].

В европейской традиции, растения могут быть организованы в группы или клумбы для создания определенных эффектов и образов. Здесь акцент делается на использовании, как и в Китае, разнообразных цветов и оттенков, что способствует возникновению живых живописных картин. Традиционные европейские сады и парки могут содержать клумбы с однотипными цветами или с разнообразными цветовыми комбинациями. В то же время в парке можно увидеть композиции, созданные с помощью деревьев и кустарников, или композиции, созданные с помощью вертикального озеленения цве-

тами и травами. Это искусство известно как «топиарное искусств» (искусство фигурной стрижки деревьев и кустов) [3, с. 194].

Вода является основой многих садово-парковых композиций: это – один из самых важных и впечатляющих элементов композиции в садах и парках. Вода придает ландшафтам уникальную атмосферу, создавая красоту, гармонию и, в то же время, наполняя окружающее определенным символическим смыслом. Вода имеет богатую историю использования в садах и парках Европы. В средневековых монастырских садах небольшие фонтаны и водные каналы создавали атмосферу покоя и умиротворения, способствующую духовному очищению и погружению в свои мысли. В период ренессанса и барокко водные элементы стали символизировать монархическую власть и роскошь, как, например, в Версальском дворце во Франции с его грандиозными фонтанами [2, с. 736]. В китайских садово-парковых комплексах присутствие воды в том или ином виде обязательно: это является одним из пяти элементов учения «у-син» (五行) [7, с. 50]. Вода здесь считается символом гармонии и спокойствия, а озера, пруды и ручьи, создающие причудливые отражения, придают ландшафту особую глубину, и имеют важное символическое значение.

Архитектурные элементы -- важная составляющая художественного оформления садов и парков, придающая им эстетическую ценность и функциональность. Это мосты, фонтаны, павильоны (беседки), гроты и пагоды. Архитектурные элементы становятся ключевыми средствами выразительности синтеза искусств в садово-парковых комплексах. *Мосты и мостики* являются не только практическими сооружениями, но и источником красоты и символического смысла. В европейских садах, например, каменные арки и пешеходные мосты могут добавить в структуру пейзажа определенный элемент грации и аристократизма. В Китае деревянные мосты с изогнутыми крышами, имитирующие бамбуковые растения, создают чувство гармонии между человеком и природой [10, с. 792].

Фонтаны широко используются в художественном оформлении садов и парков. Как в китайской, так и в европейской традициях фонтаны могут быть украшены скульптурами, растениями или драгоценными камнями. Они могут быть построены в виде водопадов или струй, что способствует созданию звукового эффекта и ощущению движения. Фонтаны в китайских садах символизируют жизненную энергию и единство с природой. Современные фонтаны часто имеют световое оформление.

Павильоны (беседки) обычно располагаются в местах с красивыми пейзажными видами. Павильон имеет и практическое значение, являясь не только декоративным сооружением: он одновременно может обеспечивать тень от палящего солнца для посетителей, а также укрытие от дождя. В европейских парках размеры павильонов обычно отличаются от размеров и пропорций традиционных китайских построек. Это могут быть как совсем легкие деревянные или металлические конструкции, так и тяжелые каменные строения с позолотой и другими красочными элементами китайского архитектурного декора.

Гроты первоначально были одной из форм индийской буддийской архитектуры. Грот использовался для молитвы буддистов во времена династий Вэй и Цзинь (220–589 г.), то есть являлся культовым архитектурным сооружением. В европейских садах гроты рассматривались как уединенное место для свиданий, и представляли собой отдельно стоящие павильоны, встроенные в холм -- с аркадами, колоннадами и скульптурами, идеально вписывающимися в окружающий ландшафт.

Пагоды в китайских, а также *часовни и храмы* (или их фрагменты) в европейских садах и парках свидетельствуют о наличии в них «иеротопии» (термин А. Лидова) [4, с. 124]. Прототипами китайских пагод с многоярусными крышами были пагоды буддийских храмов.

Скульптура имеет особое значение в европейских садах и парках. Мраморные статуи, бронзовые фигуры и рельефы могут быть аллегорическими или историческими, обычно они служат средством выразительности в целях придания садово-парковой композиции определенного художественного колорита. В китайских садах можно встретить фигуры из камня, бронзы или дерева, которые символизируют духовные ценности китайцев. Они изображают древних богов, бессмертных героев или воплощают философские аллегории (такие как гармония, равновесие и вечность). В европейских парках кроме статуй античных богов существует традиция устанавливать памятники выдающимся деятелям культуры (например, памятники В.Моцарту, И.Штраусу и Л.Бетховену в центральном парке Вены). В городских парках Беларуси мы встречаем много памятников героям и жертвам прошедших войн. Также в современных парках существует традиция установки скульптур из временных природных материалов – песка или льда, которые зачастую поражают воображение уникальным мастерством своих создателей [8, с. 240].

Композиция садово-парковых комплексов всегда уникальна, она подчинена индивидуальному художественному замыслу, который в каждом конкретном случае отвечает определенным целям и практическим задачам. Но есть и общие моменты, характерные для большинства садово-парковых ансамблей. Пространство парка обычно строится вокруг осей и центральных точек. Эта традиция является общей как для китайского, так и для европейского садово-паркового искусства. Композиции китайских садов и парков отличаются единством архитектурных и природных (вода, растения, горы) элементов, интеграция которых способствует целостному восприятию окружающего мира. В этом случае единство природного пейзажа и рукотворных выразительных средств зачастую ориентировано на пространственную глубину композиции, направленную на ощущение перспективы.

Европейский садово-парковый комплекс существует в двух основных видах – *регулярный и пейзажный*. Регулярный парк характеризуется геометрическим планом аллей и дорожек, рядами посаженных деревьев, четко очерченными контурами земли и водоемов, строгим расположением архитектурных и декоративных элементов (рокариев, фонтанов, скульптур). Например, в композиции регулярного парка Версаль, который обладает огромными размерами, достигнуто стилевое единство архитектурных форм, скульптуры, водных устройств и зеленых насаждений. Композиция парка – строго регулярная, все элементы ландшафта и произведения искусства, находящиеся в парке, расположены симметрично, причем аллеи выстроены подобно расходящимся от центра солнечным лучам. В результате синтеза пластических искусств и ландшафтного пейзажа репрезентируется художественный образ, семантика которого раскрывает идею абсолютистского государства (Франция XVII в.) и величие короля Людовика XIV. Пейзажный парк, напротив, близок к натуральному пейзажу: для него характерны естественные дорожки, контуры лугов, газонов и водоемов [1, с. 22]. Например, старинные усадебные парки, которых множество в Республике Беларусь.

Таким образом, синтез искусств, который используется в оформлении садово-парковых комплексов, сочетает в себе множество средств художественной выразительности. Композиция, ландшафт, растительность, водные сооружения, архитектурные постройки, скульптура – все эти элементы служат созданию особого стиля и характера, добавляя в зеленые ансамбли реализм исторических ассоциаций, а также символическую выразительность и красоту.

Составляющие композиционные элементы гармонично взаимосвязаны между собой, что является определяющим признаком синтетического искусства садово-паркового дизайна.

Список литературы

1 Виллиулина, А.А. Художественные средства садово-паркового искусства / А. А. Виллиулина // Вестник Костромского государственного ун-та им. Н. А. Некрасова. — 2015. — № 20. — С. 22–42.

2 Курбатов, В.Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира / В. Я. Курбатов. — М. : Эксмо, —2007. — 736 с.

3 Лю Цзин. Топиарное искусство в садово-парковых комплексах / Цзин Лю // Культура. Наука. Творчество: XVI Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2022 г.): сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств; [редкол.: Н. В. Карчевская и др.]. - Минск, 2022. - [Вып. 16.] - С. 193-196.

4 Лю Цзин. Венок искусств в гомельском дворцово-парковом ансамбле / Цзин, Лю // Охрана и популяризация культурного наследия: мировой и отечественный опыт : материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной Году мира и созидания, Витебск, 26–27 октября 2023 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: А. Н. Дулов (отв. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. – С.124-125.

5 Лю Цзин. Образ китайского парка: скульптура в природном контексте / Цзин, Лю // Социум и христианство : Сборник научных статей участников VIII Международной научно-практической конференции, г. Минск, 27–29 января 2024 г. / редкол. : Голубев К. И. [и др.]. – Минск : Издательство Минской духовной академии, 2024. – С.149-151.

6 Лю Цзин. Создание ландшафтного пространства в традиционных китайских садах в рамках концепции пяти элементов и концепции инь-ян/ Цзин Лю // Социум и христианство: Сборник статей участников VII Международной научно-практической конференции, г. Минск, 28–30 января 2023 г. / редкол.: Голубев К. И. [и др.]. – Минск: Издательство Минской духовной академии, 2023. – С. 81-83.

7 Лю Цзин. Воплощение идей древнекитайской философии в садово-парковом искусстве Китая / Цзин Лю // Научно-теоретический журнал «вести института современных знаний». – 2024. – № 2. – С. 49–53.

8 Лю Цзин. Скульптура как средство формирования художественного образа садово-паркового комплекса / Цзин, Лю // Барышевские чтения : материалы Междунар. заочной науч. конф. БГУКИ, Минск, 29 апр. 2021 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. / редкол.: Е. Е. Корсакова [и др.]. - Минск : БГУКИ, 2021. С. 238 – 243. ISBN 978-985 - 522-291-1

9 Цао Линьди. Теория китайского садово-паркового искусства / Линьди, Цао.// — Тайюань : Шаньси Цзяоюй, —2001. — 334 с.=曹林娣《中国园林艺术论》太原:山西教有出版社,2001 年版,共334 页.

10 Чжоу Вэйцюань. История классических китайских садов./ Вэйцюань, Чжоу// Пекин: Издательство Университета Цинхуа. — 2008 г. — С. 45–80.=周维权,《中国古典园林史》, 北京：清华大学出版社。–2008年. 第792 页.

Лю Цзин

Китайская каллиграфия как средство художественной выразительности в китайских садах и парках

Хух-хото, Китай

Аннотация. *Статья посвящена искусству каллиграфии и ее презентации в китайских парках и садах. Описаны пять стилей каллиграфии (написания иероглифов) и правила их исполнения. Перечислены настенная (специально построенные небольшие стены) каллиграфия в современных парках и наземные каллиграфические работы в частных садах Китая. Автор отмечает, что искусство каллиграфии исполняет эстетическую и дидактическую функцию в современных садово-парковых комплексах Китая. В статье приводятся примеры разнообразных каллиграфических образцов, находящихся в садово-парковых комплексах городов и провинций Китая.*

Ключевые слова: *Китай, каллиграфия, настенная, наземная, стиль исполнения, частный сад, садово-парковый комплекс, современный, функция.*

Liu Jing

CHINESE CALLIGRAPHY AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN CHINESE GARDENS AND PARKS

Huh-hoto, China

Abstract. *The article is devoted to the art of calligraphy and its presentation in Chinese parks and gardens. Five styles of calligraphy (character writing) and their rules are described. Wall calligraphy (specially constructed small walls) in modern parks and ground calligraphy in private gardens in China are listed. The author notes that the art of calligraphy fulfils an aesthetic and didactic function in modern gardens and parks in China. The article provides examples of various calligraphic samples found in garden and park complexes of cities and provinces of China.*

Keywords: *China, calligraphy, wall, wall-mounted, ground, performance style, private garden, gardening, modern, function.*

Каллиграфия – это изобразительное искусство, распространенное в Китае начиная с III в. до н.э. – по настоящее время. Каллиграфия – это искусство линий, которые написаны в экспрессивной гармоничной манере и выполнены с большим мастерством. Каллиграфические линии, которые составляют иероглиф, в совокупности

создают смысловой образ, наполненный разнообразной семантикой. Эти линии являются внешним художественным выражением внутреннего символического содержания иероглифов.

Искусство написания иероглифа кистью на бумаге (в садах и парках на каменных поверхностях) с помощью туши и по определенным правилам называется каллиграфией. Правила создания каллиграфии следующие – каждую линию нужно рисовать медленно, при этом соблюдая последовательность изображения линий: сначала писать линии слева, а затем справа, сначала сверху, а потом снизу. В каллиграфическом искусстве самое важное – правильная постановка руки и пальцев. Движение руки. а также положение пальцев и кисти влияют на чистоту и красоту создаваемых линий. Большое значение для выразительности линий имеет сила нажима кистью (линии должны иметь разную толщину) и ритм (а также скорость) нанесения линий (что ассоциируется с сильными и слабыми долями в музыке).

В китайской каллиграфии существует пять наиболее известных стилей:

Чжуаньшу (篆书) – один из старейших, характеризуется тонкостью и филигранностью линии.

Лишу (隶书) – стиль, главной особенностью которого является строгое вертикальное пересечение горизонтальных и вертикальных линий.

Синшу (行书) – стиль быстрого письма, в котором большое внимание уделяется растушевке и цвету чернил.

Цаошу (草书) – этот стиль непрерывного быстрого письма (обладает наименьшей эстетической привлекательностью по сравнению с другими стилями).

Кайшу (楷书) -- нормативный стиль, самый простой из всех. Он изучается в школе, и на его основе разработана программа письменного китайского языка для персональных компьютеров. Эти каллиграфические стили были разработаны в процессе развития китайского языка (рисунок 1).

Каллиграфия используется в китайской живописи (это могут быть надписи или фрагменты стихотворений, а также изречения мудрецов), скульптуре, архитектуре, прикладном искусстве, танцах, фотографии, киноискусстве. Искусство каллиграфического письма стало символическим маркером китайской культуры. Обучение каллиграфии воспитывает у человека терпение, внимание, воображение и образное мышление [1].

Рис. 1. Пять шрифтов китайского каллиграфии
Чжуаньшу (篆书) Лишу (隶书) Синшу (行书) Цаошу (草书) Кайшу (楷书)

Каллиграфия используется также как необходимое средство выразительности в китайском садово-парковом искусстве. Сочетание красоты природы и синтеза средств выразительности пластического (скульптура, архитектурные сооружения, каллиграфия, художественный дизайн ландшафта) и динамического (поэзия и музыка) искусств делает сад более ярким и эмоциональным, что позволяет людям испытывать чувство эмпатии по отношению к китайской культуре.

В китайском садово-парковом искусстве средства выразительности каллиграфических стилей используются в сочетании со средствами выразительности поэзии и архитектуры, что придает китайским садово-парковым комплексам своеобразие и уникальность [2]. Например, в частном саду «Шен» (沈园) в Шаосине (провинция Чжэцзян), который был основан во времена династии Сун (1127-1279 г.), установлены монументальные стены, на которых в каллиграфическом начертании размещена поэма Лу Ю (陆游 -- 1125-1210 г.) «Шпилька с изображением Феникса» (钗头凤). Содержание поэмы основано на истории его любви к своей жене Тан Ван (唐琬), с которой ему пришлось расстаться, но чувства и воспоминания о которой он сохранил на всю жизнь. Случайная встреча с Тан Ван через много лет после расставания стала стимулом для создания этой поэмы. Каллиграфия Лу Ю представлена в стиле скорописи Синшу и создает впечатление силы, смелости и свободы. Об этом свидетельствует каждая линия иероглифа. Подобные каллиграфические работы помогают не только оценить литературный талант автора, но и почувствовать его владение профессиональным искусством и понимание китайской традиционной культуры [5] (рисунок 2).

В городе Шаосин, в частном саду «Лантин» (兰亭), находится каллиграфическая работа «Предисловие к Лантину» (兰亭序), выполненная каллиграфом Ван Сичжи (303-361 г.). Работа высечена на каменной

Рис. 2. Каллиграфия в частном саду « Шен » и «Лантин» в г. Шаосине, провинция Чжэцзян

плите и установлена в садовом павильоне. Каллиграфия выполнена в стиле *Синшу* и состоит из 327 китайских иероглифов, каждый из которых имеет идеально ровные линии, придающие элегантность каждому иероглифу. Работа демонстрирует удивительную гармонию внутреннего мира каллиграфа и является своеобразным мерилом каллиграфического мастерства современности [3] (рисунок 2). Каллиграфические линии, создающие иероглиф, относятся к неизобразительному типу знаков, формирующих определенный образ, который реципиент воспринимает на основе своего жизненного опыта.

Каллиграфия, как средство выразительности, обычно представлена в современных садах и парках следующими способами: *настенная* и *наземная*. *Настенная* каллиграфия может иметь рельефную и монументальную формы. Обычно она выполняется из бронзы или мрамора, что придает ей презентабельный вид и способствует долговечности образцов. В качестве основы для надписи используются разнообразные текстуры различных цветов и оттенков, благодаря которым возникают богатые образы, обогащающие наше визуальное восприятие. Настенная каллиграфия относится к монументальному виду пластического искусства, которое можно встретить практически в каждом современном парке Китая (например, в болотном парке «Боай» (博爱湿地公园) в городе Цзяоцзуо, провинция Хэнань). Этот парк разделен на три зоны: водно-болотный заповедник, культурная зона и зона отдыха. В парке богато представлены разнообразные растения, есть мосты, музыкальные фонтаны и т.д. Центральное место в парке занимает стена с досками с каллиграфическими надписями, выполненная из серых кирпичей, которые искусственно состарены (рисунок 3).

Также богато представлена в китайских садах и парках наземная каллиграфия. Например, на поверхности мощеной дорожки в парках

Рис. 3. Каллиграфическая стена в болотном парке Боай в г. Цзяоцзуо, провинция Хэнань

часто можно встретить узорную инкрустацию слов (для этого используются булыжники или плитка). Содержание наземных каллиграфических надписей обычно соответствует традиционным китайским понятиям: благословение, удача, долголетие, счастье и т.д. Например, в саду «Цзин Си» (静思园) в городе Сучжоу выложен китайский иероглиф «радость» (喜), символизирующий добрые пожелания [4].

Эти настенные и наземные ландшафты, созданные на основе каллиграфии, играют важную роль в культурном наследии и художественном оформлении садов и парков Китая.

Какие же функции выполняет искусство каллиграфии в садах и парках Китая?

– *Информационная функция*. Садово-парковые ландшафты – это искусство, которое нуждается в толковании, и в этом решающую роль играют каллиграфические изображения. Резные каллиграфические тексты фиксируют и помогают понять конкретный исторический период, в который был разбит данный садово-парковый комплекс.

– *Эстетическая функция*. Каллиграфические надписи могут не только повысить привлекательность садово-парковой среды, но и подчеркнуть очарование искусства каллиграфии. Когда произведения каллиграфии используются как часть внутренней среды сада, они сами по себе являются украшением ландшафтной среды. Образы, которые создаются при помощи иероглифов, обычно содержат эмоции создателя сада и вдохновляют посетителей на определенные ассоциации (например, «цикады шумят, лес молчит, птицы поют, гора одинока» (蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽) [6]). Эти и другие иероглифы имеют форму горельефов и углубляют художественное восприятие

и понимание ландшафта сада. Произведения садовой каллиграфии отражают литературно-художественную и жизненную концепцию китайского общества. Каллиграфические работы демонстрируют нам, что сад - это не только место отдыха, но и пространство, наполненное культурным подтекстом и духовными поисками.

Таким образом, искусство каллиграфии как элемент древней культуры, тесно связано с развитием садов и парков. Каллиграфическое искусство стало важной частью садово-парковых комплексов Китая, а также повлияло на распространение этого искусства в Японии, Корее и Монголии.

Список литературы

1 Белозерова, В.Г. Искусство китайской каллиграфии / В.Г.Белозерова. – Москва: Институт восточных культур и античности РГГУ, 2007. – 482 с.

2 Ван Сяоцзюнь. Дизайн ландшафтной архитектуры / Сяоцзюнь Ван // Нанкин: Издательство науки и техники Цзянсу. -- 2009 г. -- 296 с. =王晓俊．风景园林设计．南京：江苏科学技术出版社，2009年，296页．

3 Цзинь Сюэчжи. Эстетика китайских садов / Сюэчжи, Цзинь // Пекин: Издательство строительной индустрии Китая, -- 2000 г. -- 419 с. = 金学智．中国园林美学．北京：中国建筑工业出版社，2000年，419页．

4 Цюй Чжэньчжун. Форма и интерпретация каллиграфии / Чжэньчжун, Цюй // Пекин: Издательство Ренминского университета Китая.-- 2006 г. -- С.25. =邱振中．书法的形态与阐释．北京：中国人民大学出版社，2006 年, 第25页．

5 Чжоу Вэйцюань. История классических китайских садов. / Вэйцюань, Чжоу// Пекин: Издательство Университета Цинхуа. -- 2007 г. -- 594 с. =周维权．中国古典园林史．北京：清华大学出版社，2007年，594页．

6 Чэнь Чжэньлинь. Эстетика каллиграфии / Чжэньлинь, Чэнь // Цзинань: Шаньдунское народное издательство. -- 2006 г. -- 80 с. = 陈振濂．书法美学．济南：山东人民出版社，2006年，80页．

Маханбетова Назерке Адилхановна,
Ибрагимова Лаура Тлегеновна,
Жанзакова Малика Абдисалановна

Проектирование одежды с использованием систем автоматизированного проектирования в процессе обучения студентов по направлению «Дизайн»

Шымкент, Казахстан

Аннотация. *Данная статья исследует проектирование одежды с использованием систем автоматизированного проектирования (САПР) в обучении студентов направления «Дизайн». Автор рассматривает САПР одежды в различных видах программ, каждый из которых ориентирован на определенные задачи и потребности студентов - дизайнеров и производителей одежды. Актуальность данного исследования состоит в эффективности применения и умении работать с системами САПР, что позволит студентам-дизайнерам значительно ускорить процесс создания коллекций, избежать ошибок и улучшить качество готового продукта. Важно помнить, что САПР - это инструмент, который дополняет и улучшает традиционные методы работы дизайнера, делая процесс более эффективным и продуктивным. Целью данной работы является исследование использования САПР для обучения студентов, а также анализ возможностей применения данных систем в учебном процессе. В статье рассматриваются преимущества использования САПР в проектировании одежды, такие как повышение качества и точности работы, создание цифровых моделей, автоматизация процессов разработки и производства. Также отмечены ключевые особенности обучения студентов в условиях цифровизации и важность навыков работы с такими программными продуктами для будущих дизайнеров.*

Ключевые слова: *САПР, моделирование, проектирование одежды, лекала, модель, техническая документация, технические чертежи, спецификация материалов, раскройные карты, программа, дизайн костюма.*

Makhanbetova Nazerke Adilkhanovna, Ibragimova Laura Tlegenovna, Zhanzakova Malika Abdisalanovna

DESIGNING CLOTHES USING COMPUTER-AIDED DESIGN SYSTEMS IN THE PROCESS OF TEACHING STUDENTS IN THE DIRECTION OF "DESIGN"

Shymkent, Kazakhstan

Abstract: *This article explores the design of clothing using computer-aided design (CAD) systems in the training of students of the "Design" direction. The author examines the CAD of clothing in various types of programs,*

each of which is focused on specific tasks and needs of student designers and clothing manufacturers. The relevance of this research lies in the effectiveness of the application and the ability to work with CAD systems, which will allow design students to significantly speed up the process of creating collections, avoid mistakes and improve the quality of the finished product. It is important to remember that CAD is a tool that complements and improves the traditional methods of designer's work, making the process more efficient and productive. The purpose of this paper is to study the use of CAD for teaching students, as well as to analyze the possibilities of using these systems in the educational process. The article discusses the advantages of using CAD in clothing design, such as improving the quality and accuracy of work, creating digital models, automating development and production processes. It also notes the key features of student training in the context of digitalization and the importance of skills in working with such software products for future designers.

Keywords: *CAD, modeling, clothing design, patterns, model, technical documentation, technical drawings, material specifications, cutting cards, program, costume design.*

Системы автоматизированного проектирования (САПР) впервые появились в середине XX века.

Одним из первых и самых известных примеров САПР была программа "Sketchpad", разработанная в 1963 году Иваном Сазерлендом в лаборатории исследований графики Массачусетского технологического института. "Sketchpad" была революционной программой, которая позволяла пользователям создавать изображения с помощью графического интерфейса, использовать манипуляторы для манипулирования объектами на экране и вводить команды с клавиатуры.

С течением времени САПР стали активно развиваться и применяться в различных отраслях, включая машиностроение, архитектуру, электронику, и, конечно, дизайн одежды. Системы САПР для моделирования одежды стали широко использоваться модельерами и дизайнерами для ускорения процесса разработки коллекций, визуализации дизайнерских концепций и создания технической документации.

Таким образом, хотя первые примеры САПР появились уже довольно давно, их значительное применение в области дизайна одежды стало возможным лишь в последние десятилетия, когда технологии стали более доступными и мощными для решения сложных задач моделирования и конструирования.

В России применение систем автоматизированного проектирования для создания одежды началось примерно в 1990-х годах. На сегодняшний день российские дизайнеры и модельеры активно используют САПР для разработки и моделирования коллекций, улучшения производственных процессов и визуализации дизайнерских идей.

Использование САПР для разработки моделей одежды в системе высшего профессионального обучения только начинает развиваться, и преподаватели САПР стремятся к более эффективным программам, позволяющие студентам-дизайнерам технологичным способом создавать уникальные коллекций костюмов. САПР – это удобный, универсальный, быстродействующий инструмент с огромными резервами совершенствования. В руках высококлассного специалиста он способен творить чудеса. Но применение САПР должно сочетаться с глубокими знаниями и высочайшим профессионализмом в предметной среде [4].

В последние годы в системе высшего образования в сфере дизайна костюма важным направлением является изучение и адаптация современных тенденций моды, анализ поведения потребителей и исследование истории костюма. В области материалов и технологий разработаны новые ткани и инновационные способы их обработки, что позволяет дизайнерам создавать более эстетичные и функциональные одежды. Эти исследования помогают дизайнерам лучше понимать требования рынка и создавать коллекции, соответствующие актуальным модным тенденциям. В последнее время появилось несколько значительных научных достижений. Важным научным достижением является развитие методов визуализации и презентации дизайнерских идей с помощью современных технологий, таких как виртуальная реальность и компьютерное моделирование. Это позволяет дизайнерам более эффективно общаться с заказчиками, представляя свои концепции в более наглядной и детальной форме в программах САПР [3].

В России существует несколько популярных программных продуктов на рынке систем автоматизированного проектирования одежды. Это такие программы, как: «Grafis», «Julivi», «Компас-Профессионал», «Грация», «Леко», «RedCafe», «Assyst», «Lectra Modaris», «Clo3D».

Рассмотрим лишь несколько общих видов САПР, используемых в индустрии моды и текстиля:

– «КОМПАС-Профессионал» - одно из наиболее распространенных российских решений для проектирования одежды, обладающее широким спектром возможностей для создания выкроек, моделирования, визуализации и анализа раскроя ткани.

– «Грация» – этот продукт также занимает важное место на российском рынке и используется для конструирования и моделирования одежды, создания технической документации и взаимодействия с производством.

– «Lectra Modaris» – хотя не является отечественной системой, но широко распространен и популярен среди российских дизайнеров. Эта программа предлагает инновационные инструменты для 3D-моделирования одежды, обеспечивая высокую точность и реализм при создании дизайнерских моделей.

– «Clo3D» – это специализированное программное обеспечение для трехмерного моделирования одежды, которое позволяет дизайнерам создавать виртуальные прототипы одежды и работать с трехмерными выкройками. «Clo3D» позволяет создавать трехмерные модели одежды с помощью интуитивного интерфейса и библиотеки одежды, позволяет легко создавать, редактировать и адаптировать выкройки для различных моделей одежды, обеспечивает возможность визуализации одежды в реалистичных условиях с учетом текстур, цветов и фактуры ткани, программа поддерживает импорт и экспорт файлов различных форматов, что облегчает совместную работу с другими программами и дизайнерами [1].

Проектирование одежды с использованием систем компьютерного проектирования (САПР) играют важную роль не только в современной модной индустрии, но и в дизайн- образовании. Эти программы позволяют студентам, дизайнерам и конструкторам создавать модели одежды, проводить изменения и корректировки, а также визуализировать конечный продукт.

Рассмотрим основные возможности систем САПР для моделирования одежды, которые включают:

– Разработка и создание лекал: программы позволяют генерировать чертежи для различных видов одежды (платья, брюки, юбки и т. д.) с учетом индивидуальных параметров и требований в лекала и технологических припусков на швы.

– Примерка на виртуальных моделях: дизайнеры могут моделировать созданные ими модели одежды на 3D-моделях, что помогает визуализировать, как будет смотреться готовый костюм на физическом объекте.

– Изменение и уточнение деталей: с помощью САПР можно легко вносить изменения в дизайн, длину, ширину, фасон и другие параметры одежды, а также просматривать варианты их сочетания.

– Создание технической документации: системы позволяют генерировать технические чертежи, спецификации материалов, раскройные карты и другую документацию, необходимую для производства одежды [2].

Системы автоматизированного проектирования играют важную роль в обучении студентов по направлению "Дизайн". С их помощью студенты могут изучать различные аспекты дизайна, учиться создавать проекты и моделировать различные дизайн - решения. Преимущества использования САПР при обучении студентов по направлению "Дизайн" включают:

– Ускоренный процесс проектирования: благодаря использованию специализированных программ студенты могут быстро создавать и изменять дизайн - проекты, значительно ускоряют процесс проектирования за счет автоматизации многих операций.

– Возможность визуализации: студенты видят визуализированные модели своих проектов - реалистичные 2D и 3D модели, что помогает лучше представить результаты проектирования.

– Развитие профессиональных навыков: студенты приобретают опыт работы с современными инструментами и технологиями, что важно для будущей карьеры в области дизайна.

– Работа в команде: САПР позволяют студентам совместно работать над проектами, обмениваться идеями и улучшать свои навыки в коллективе.

– Экономия времени и ресурсов: благодаря возможности проводить виртуальные испытания и эксперименты, студенты могут экономить время, деньги и материалы при создании дизайн - проектов.

– Повышение качества проектов: использование САПР позволяет студентам более детально прорабатывать свои идеи, улучшать проекты и создавать более качественные дизайн - решения.

– Обучение на практических примерах: студенты могут учиться на реальных проектах из реальной жизни, что помогает лучше понять особенности профессии дизайнера.

– Подготовка к использованию современных технологий: работа с САПР дает студентам возможность освоить современные инструменты, которые широко используются в индустрии дизайна.

Таким образом, использование САПР в образовательном процессе по направлению «Дизайн» не только помогает студентам освоить новые навыки и знания, способствует более эффективному и интерактивному обучению, помогает студентам развивать свои навыки и подготавливает их к успешной карьере в области дизайна [5].

Несмотря на многие достоинства, хочется также отметить и недостатки использования САПР в вузе:

– Высокая стоимость лицензий на программное обеспечение, в результате чего обучение сотрудников может быть затратным.

– Внедрение САПР в компанию требует времени и усилий для обучения персонала и перехода на новые рабочие процессы.

– Программное обеспечение САПР требует постоянного обновления и поддержки, что также требует дополнительных ресурсов.

– Некоторые программы могут иметь ограниченный функционал или требуют дополнительных расширений для определенных задач.

– Стабильная работа системы требует квалифицированной технической поддержки.

Для применения САПР в образовательном процессе по направлению "Дизайн" необходимо укомплектовать аудитории оборудованием [7]. Базовое оборудование – компьютеры с графическими мониторами, клавиатуры, мыши, наушники, или ноутбуки; принтеры и сканеры для распечатки чертежей в масштабе 1:4; плоттер для распечатки лекал в масштабе 1:1. Это основное оборудование, которое необходимо студентам и преподавателям в вузе при обучении и работе с САПР в области дизайна.

В заключении хочется отметить, что все же в целом, несмотря на некоторые недостатки, преимущества использования САПР в проектировании одежды явно превалируют и вносят значительное улучшение в процесс и результаты проектной деятельности студентов. Создание чертежей или моделей вручную может быть трудоемким и затратным процессом, в то время как САПР позволяет выполнить это быстро и точно, предоставляя мощные инструменты для анализа и оценки проекта, которые позволяют выявить проблемы и ошибки на ранних стадиях проектирования, что позволяет улучшить качество проекта и уменьшить вероятность ошибок и затрат на исправление ошибок. Если требуется изменить размеры, параметры или детали проекта, САПР автоматически пересчитывает все связанные элементы и документацию, что упрощает процесс изменений и модификаций, позволяет создавать виртуальные модели и прототипы, предоставляет возможность создавать и хранить электронную документацию проекта. Это упрощает доступ к информации, уменьшает объем бумажной документации и облегчает архивацию и поиск необходимых документов.

САПР позволяет повысить эффективность образования и улучшить качество дизайн - проекта, помогая снизить время и затраты на проект.

Список литературы

1. Божко П.И. Конструирование и моделирование одежды с применением САПР. Учебное пособие. - Москва, 2023. – 154 с.
2. Конструирование одежды с элементами САПР : [Учеб. для вузов по спец. "Технология и конструирование швейных. изделий / Е. Б. Коблякова, Г. С. Ивлева, В. Е. Романов и др.]; Под ред. Е. Б. Кобляковой. - 4-е изд., перераб. и доп. - Москва : Легпромбытиздат, 1988. – 462 с.
3. Проектирование изделий легкой пром/шленности в САПР (САПР одежды). Учебное пособие В. Е. Кузьмичев, Г. И. Сурикова, О. В. Сурикова. Издательство: Форум, 2016. – 336с.
4. Сурикова Г.И. Проектирование изделий легкой промышленности в САПР (САПР Одежды): учебное пособие / Г.И. Сурикова, О.В. Сурикова, А.В. Гниденко. – Иваново: ИГТА, 2011. – 236 с.
5. Шершнева Л.П.,Сунаева С.Г. Издательство: Форум, 2023 г.-286с.
6. Шершнева Л.П. САПР одежды:: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям "Технология швейных изделий", "Конструирование швейных. изделий". – Москва, 1999. – 163 с.

Маханбетова Назерке Адилхановна,
Рсмаханбетова Шахризада Еркинкызы,
Агадилова Жанар Муратовна

Использование гравюрной техники в изобразительном искусстве

Шымкент, Казахстан

Аннотация: *Гравюрная техника занимает важное место в истории искусства, являясь уникальным способом изображения, который сочетает в себе элементы рисунка, печатной графики и текстуры. В статье рассматривается использование гравюры как художественного средства выражения, с акцентом на ее эволюцию от средневековых примитивных видов до сложных форм, разработанных в Новое время. Обращается внимание на влияние гравюры на развитие искусства в Европе, а также на ее роль в развитии массовой культуры 20-21 вв. (популяризация идеи через изображение). Гравюра – это техника создания изображений на различных поверхностях, использующая режущие инструменты и принцип рельефа. Она имеет давнюю историю, начиная с первобытных времен – до сегодняшнего дня). В этой статье рассматриваются различные методы гравюры, их эволюция и влияние на развитие искусства. Также исследуются техники, используемые в гравюре, и их влияние на визуальное восприятие искусства. В заключение приводятся примеры известных художников, которые успешно применяли гравюрную технику в своих работах.*

Ключевые слова*: гравюра, графика, техника, искусства, тиснение, глубокая гравюра.*

Makhanbetova Nazerke Adilkhanovna, Rsmakhanbetova Shahrizada Erkinkyzy, Agadilova Zhanar Muratovna

THE USE OF ENGRAVING TECHNIQUE IN FINE ART

Shymkent, Kazakhstan

Abstract: *Printmaking occupies an important place in the history of art, being a unique method of representation that combines elements of drawing, printmaking and texture. This article examines the use of printmaking as an artistic medium, focusing on its evolution from the primitive medieval forms to the complex forms developed in the modern era. Attention is drawn to the influence of printmaking on the development of art in Europe, as well as its role in the dissemination of ideas and images in popular culture. Printmaking is a technique for creating images on various surfaces using cutting tools and the principle of relief. It has a long history, beginning with primitive times and progressing to modern applications in art. This article examines the various methods of*

printmaking, their evolution and influence on the development of art. It also examines the techniques used in printmaking and their impact on the visual perception of art. Finally, examples of famous artists who have successfully applied printmaking in their works are given.

Keywords: *printmaking, graphics, technique, art, embossing, intaglio engraving.*

Гравюрная техника имеет богатую историю и широкое применение в искусстве. Она требует мастерства и чувства композиции для выразительной передачи идей. В статье рассматриваются ее методы и влияние на графику.

Исторический обзор. Историю гравюрной техники можно начать первобытных времен. Эта техника основана на создании рельефа при помощи режущих инструментов и получении отпечатка с этого рельефа. Самыми ранними примерами создания рельфного изображения являются резьба на камне и кости в пещерах. На стенах пещер древние люди вырезали изображения животных и сцены повседневной жизни.

В древнем Египте и Месопотамии, гравюрную технику использовали для изготовления печатей и печатных форм для оттиска изображений на различных материалах: глине, дереве и металле.

С развитием книгопечатания в средние века гравюра стала использоваться для иллюстрации литературных текстов. Наиболее распространенным методом гравюры в этот период была ксилография (гравюра на дереве). Деревянные пластины вырезались специальными инструментами, затем на выступающие части рельефа наносилась краска и производился оттиск на бумаге.

В XV-XVI веках гравюра и, в частности, на меди, получает все большую популярность в Европе [4, с. 132]. Особенность изображения на медных пластинах заключается в том, что рисунок на ней выбивался реверсивно, т.е. на обратной стороне, симметрично исходному. Затем пластины погружались в краску и оттискивались на бумаге. Такаягравюра позволяла создавать более подробные и сложные изображения, достигать более точного воспроизведения оригинала, если задача состояла в создании копии с картины. Этот метод стал популярным среди многих знаменитых художников, включая Альбрехта Дюрера.

В XIX веке развитие промышленности привело к возникновению новых методов гравюры, включая литографию и трафаретную печать. Литография позволяла создавать изображения на плоской поверхности, используя каменные или металлические пластины. Трафаретная печать использовала материал (металл, картон, бумагу

и др.) с прорезанными в нем отверстиями, через которые наносилась краска на поверхность.

С развитием технологий и цифровой графики в XX веке гравюрная техника претерпела значительные изменения и продолжает развиваться в современном искусстве. Компьютерная гравюра, цифровая печать и другие современные методы позволяют художникам создавать иллюстрации и произведения искусства с использованием компьютерных программ и электронных устройств.

В настоящее время гравюрная техника применяется как в традиционном, так и экспериментальном направлениях.

Методы гравюрной техники. Гравюрная техника включает в себя несколько различных методов, каждый из которых имеет свои особенности и требует определенных навыков и инструментов. Вот некоторые из них:

— *Глубокая гравюра.* Этот метод включает использование острых режущих инструментов, с помощью которых вырезается рельефный узор или изображение. Художник вырезает рисунок, создавая углубления в поверхности материала. Затем поверхность обрабатывается чернилами, и изображение переносится на бумагу или другую поверхность [5, с. 78].

— *Высокая гравюра.* При этом методе инструмент оставляет на поверхности материала линии и штрихи, в которые попадает краска. В отличие от глубокой гравюры, где углубления остаются белыми, здесь именно в них попадает краска, и штрихи пропечатываются на бумаге или другом материале.

— *Тиснение.* Техника тиснения представляет создание текстуры и рельефа на поверхности материала с помощью пресса или других инструментов. Художник использует давление, чтобы оставить отпечаток на материале, создавая рельефные узоры и текстуры. Тиснение может использоваться самостоятельно или в сочетании с другими методами гравюры.

— *Точечная гравюра.* Этот метод включает использование точечных рисунков или растров для создания изображений. Художник создает изображение, нанося серию мелких точек на поверхность материала. При нанесении множества точек различного размера и расположения можно создать тон и текстуру.

— *Литография.* Литография, хотя и не является строго гравюрной техникой, часто ассоциируется с ней. Этот метод использует особый камень или пластину, покрытую специальным веществом, для создания изображения. Художник рисует или наносит изображение на ка-

мень или пластину с помощью краски или масла, затем покрывает его специальной кислотой ил раствором, чтобы закрепить изображение. После чего камень или пластина могут быть использованы для печати многочисленных копий изображения.

Каждый из этих методов имеет свои уникальные особенности и может быть использован для достижения различных эффектов в разнообразных гравюрных стилях и техниках. Художники могут также экспериментировать, комбинируя разные методы и используя собственный индивидуальный подход в процессе создания своих уникальных произведений [3, с. 95-100].

Подчеркнем, что **влияние гравюрной техники** *на изобразительное искусство в целом* огромно и многоаспектно. Эта техника не только позволяет художникам создавать уникальные и впечатляющие произведения искусства, но также оказывает влияние на развитие и эволюцию самих художественных направлений. Вот несколько аспектов влияния гравюры на изобразительно искусство:

— *Выразительные возможности.* Гравюрная техника предоставляет художникам широкий спектр возможностей, с помощью которых они могут передать огромный диапазон эмоций, настроений, чем вызывают живую реакцию зрителя. Гравюра способна создать текстуры, тени, контрасты и глубину, обогащая художественные работы тактильными и визуальные аспектами.

— Множество *стилей техник*. Гравюра включает в себя различные стили и техники, такие как глубокая гравюра, акватинта, мягкая гравюра и многие другие. Каждая из этих техник имеет свои особенности и визуальные эффекты. Художники могут выбирать технику гравюры, наиболее подходящую для передачи своих идей и создания определенного стиля.

— *Точность и детализация*. Гравюра требует от художника тщательности, точности и филигранного мастерства. Эта техника позволяет создавать изображения с высокой степенью детализации и четкости. Художники могут контролировать каждую линию и каждую деталь своего произведения, что открывает перед ними бесконечные возможности для творчества и самовыражения.

— *Возможность работы с разными материалами.* Гравюра предполагает работу с материалом, будь то металл, дерево или другие, использование определенных инструментов для создания изображения. Это физическое взаимодействие добавляет тактильный аспект в творческий процесс, что позволяет художнику полностью ощущать и контролировать свои творческие решения.

— *Историческое наследие.* Гравюрная техника имеет длительную историю. Изучение и использование гравюры позволяет художникам учиться, вдохновляясь творениями старых мастеров. Они могут обращаться к классическим образцам гравюрного искусства и применять эти знания и техники в своих собственных работах.

— *Доступность использования*. Гравюрная техника доступна для художников с различным уровнем мастерства и опыта. Она не требует сложного и дорогостоящего оборудования и материалов, благодаря чему гравюра широко распространена и используется в различных художественных и культурных сообществах.

В целом гравюрная техника играет важную роль в развитии искусства, предоставляя художникам уникальные возможности для самовыражения и экспериментов. Ее влияние охватывает как эстетические, так и технические аспекты искусства, внося свою особую ноту в мир художественного творчества [2, с. 99].

Гравюрные техники и визуальное восприятие. Различные техники, используемые в гравюре, могут влиять на ее визуальное восприятие человеческим глазом. Например, глубокая гравюра может создавать рельефные текстуры и тени, добавляя в изображение объем и глубину. Поверхностная гравюра может создавать более плоские и абстрактные образы. Такие техники, как тиснение и точечная гравюра, могут использоваться для создания разных эффектов и стилевых особенностей.

Художники, использующие гравюрную технику:

— *Евгений Сидоркин* – русский художник, график, который не только иллюстрировал произведения казахстанских писателей, но и создал целую энциклопедию казахской жизни, изобразив легендарных героев, игры и обычаи, по праву считается замечательным представителем культуры Казахстана. В 1959–1962 годах Евгений Сидоркин иллюстрирует двухтомник «Казахского эпоса». Чтобы найти образ, соответствующий духу эпоса, Сидоркин изучает искусство саков – скифское золото, ткани, найденные в Пазырыкских курганах, а также современное прикладное искусство - тиснение по коже, серебру. Также ему принадлежат иллюстрации к поэмам *«Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Алпамыс-батыр» и «Кыз-Жибек».*

— *Агимсалы Дузельханов* — казахский художник, живописец, график и иллюстратор книг, член Союза художников СССР с 1985 года. Родился в г. Казалинск Кызыл-Ординской области. Закончил Алматинское художественное училище, затем Московский государственный институт им. В.И. Сурикова. А.Дузельханов с 1982 года работает

преподавателем Академии искусств им. Жургенова, отличник образования РК, дипломант всесоюзных международных и республиканских выставок и конкурсов. Художественные полотна А. Дузельханова находятся в резиденциях Президента Республики Казахстан в Алматы и Астане, а также резиденции Президента Республики Туркменистан.

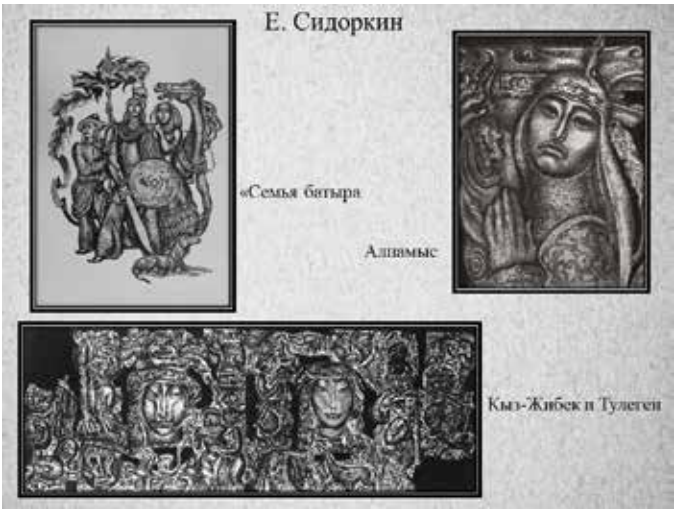
— *Батухан Баймен* — яркий представитель казахстанской школы станковой графики, остро чувствующий современность. Он родился в 1955 году неподалеку от Шымкента в Тюлькубасском районе в многодетной семье учителя географии. Учился на художественно-графическом факультете Шымкентского педагогического института, который окончил в 1977 г. Сегодня за плечами деятеля культуры Республики Казахстан, члена Союза художников Казахстана Батухана Баймена около тридцати пяти республиканских и международных выставок, в том числе в Турции, Ливане, Германии, Киргизии, Таджикистане, Узбекистане и т.д. [1, с. 160].

Вышеупомянутые художники являются одними из многочисленных представителей талантливых художников, которые успешно применяют гравюрную технику в своем творчестве. Каждый из них вносит свой уникальный вклад в искусство и демонстрирует бесконечное разнообразие возможностей, которые становятся доступными с профессиональным использованием гравюрной техники.

Список литературы

1. Галиев В.З. Казахстан в творчестве художников 19 века / В.З. Галиев. Алматы: Внер, 2005. – 160 с.
2. Гравюра: История искусства. / М. И. Лапина. М.: Московский музей современного искусства, 2008. – 99 с.
3. Дюрер А. Гравюры. М.:Белый город, 2019. – С.95-100
4. Леман И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб.: Кружок любителей русских изящных изданий, 1913. – 291 с.
5. Очерки по истории и технике гравюры. / худ. Ю.А. Марков. М.: Изобразительное искусство, 1987. – 60 с.

Примеры гравюр художника Е.М.Сидоркина



Пример гравюры художника А.Дузельханова

Пример гравюры художника Б.Баймена

Маханбетова Назерке Адилхановна, Абуова Мейрамгул Асановна, Толешова Асел Сейдувалиевна, Райсова Лаура Талгатовна

Национальный орнамент – золотой мост между нашим прошлым и настоящим

Шымкент, Казахстан

Аннотация: *Статья «Национальный орнамент — золотой мост между нашим прошлым и настоящим» исследует роль национального орнамента в сохранении культурных традиций и его связь с историей и идентичностью народа. Орнамент, как важная составляющая народного искусства, служит символом преемственности и сохранения культурных ценностей, передаваемых из поколения в поколение. В статье рассматриваются основные элементы орнамента, их значения и символика, а также влияние современных тенденций на сохранение и развитие традиций. Национальный орнамент является важной частью культурного наследия каждого народа, служащей связью между прошлым и настоящим. В статье рассматривается роль орнамента как символа идентичности, его развитие и использование в разных исторических эпохах. Особое внимание уделено золотому мосту, который символизирует непрерывную связь поколений, передаваемую через традиции орнаментальных мотивов. Орнамент не только украшает предметы быта, но и отражает мировоззрение, верования и эстетические предпочтения народа.*

Ключевые слова: *Национальный орнамент, золотой мост, культура, традиции, идентичность, символика, историческое наследие, эволюция орнамента, связь поколений, художественные традиции.*

Makhanbetova Nazerke Adilkhanovna, Abuova Meiramgul Asanovna, Toleshova Asel Seyduvalyevna, Raisova Laura Talgatovna

NATIONAL ORNAMENT - A GOLDEN BRIDGE BETWEEN OUR PAST AND PRESENT

Shymkent, Kazakhstan

Abstract: *The article "National Ornament — a Golden Bridge between Our Past and Present" explores the role of national ornament in preserving cultural traditions and its connection with the history and identity of the people. Ornament, as an important component of folk art, serves as a symbol of continuity and preservation of cultural values passed down from generation to generation. The article discusses the main elements of the ornament, their meanings and symbolism, as well as the influence of modern trends on the preservation and development of traditions. National ornament is an important part of the cultural heritage of each nation, serving as a link between the past and the present. The article considers the role of ornament as a symbol of identity, its development and*

use in different historical eras. Particular attention is paid to the golden bridge, which symbolizes the continuous connection between generations, transmitted through the traditions of ornamental motifs. Ornament not only decorates household items, but also reflects the worldview, beliefs and aesthetic preferences of the people.

Keywords: *National ornament, golden bridge, culture, traditions, identity, symbolism, historical heritage, evolution of ornament, connection between generations, artistic traditions.*

Первые казахские орнаментальные узоры встречаются в андроновской культуре и наследии древнесакского, гуннского и уйсинского искусства в виде геометрических, зооморфных (природные и фантастические изображения животных), геометрических узоров, а также фантазийных орнаментов (символы неба и земли). В основном их использовали для украшения скотоводческих угодий, хижин, обычаев, предметов домашнего обихода и роскоши, а также героического оружия. Древние памятники искусства, которые прекрасно выполнены и тонко декорированы (сосуды из золота, дерева, керамики, обработанной кожи, меховые ковры и вышитые изделия и т. д.). Орнаменты можно в основном классифицировать на: зооморфные, растительные, геометрические и космогонические.

Если проанализировать содержание ранних казахских орнаментов, то в них в основном отражены три различных понятия. Они: во-первых, изображают животноводство и охоту, во-вторых, изображают пейзажи, миграции, в-третьих, изображают внешний вид различных предметов, встречающихся в повседневной жизни. По мере того, как мастера все больше вовлекались в процесс и привыкали к методу работы, они достигали точки, когда запоминали увиденные узоры и самостоятельно вводили новые стили в резьбу. Таких людей в народе называли «резчиками». В каждой стране, в каждом клане были свои выдающиеся резчики по камню. Они распространяли прекрасные образцы своего искусства среди своих племен и соседних стран. Отсюда его используют в различных украшениях, одежде и коврах, вышивке и т. д. Возникли такие стили, как «стиль Аргын», «стиль Керей» или «стиль Улы жуз», «стиль Среднего жуза» и «стиль Кичи жуз». Сюжетное содержание и названия орнаментов менялись и совершенствовались в соответствии с особенностями жизненных ориентаций народа в каждую новую эпоху. Сегодня искусство создания орнаментов стало духовным и материальным достоянием казахского народа.

Древние произведения прикладного искусства дают исчерпывающую информацию о прошлой жизни наших предков. Все про-

изведения прикладного искусства, украшенные орнаментом, были найдены во время археологических раскопок на территории Казахстана. Особенностью является то, что характерные черты мастеров — создателей орнаментов — также менялись в зависимости от уровня развития каждой эпохи. Если говорить об украшениях, то они таят в себе много неразгаданных тайн. Другими словами, с научной точки зрения тотемическая и магическая символика, а также семантическое значение многих орнаментов не доказаны. В настоящее время в повседневной жизни он воспринимается лишь с эстетической точки зрения, утратив свое символическое значение. Орнаментация в казахской степи развивалась в различных направлениях. Разные регионы Казахстана отличаются своими особенностями, характерными орнаментами и собственными неповторимыми стилями. Тем не менее, основным элементом всех орнаментов, правовой основой которых считается орнамент «Рог», который похож на рог, и в котором преобладают дугообразные линии. Орнаментальная отделка широко применялась в традиционных казахских изделиях: оружии, строительстве юрт, ювелирных украшениях, ковроткачестве, ткачестве, шерстяных изделиях, корзинах, посуде, тканой и сшитой одежде, шитье, вышивании, кройке. По данным ученых, на сегодняшний день выявлено всего около 230 видов казахских национальных орнаментов. Среди них можно выделить наиболее распространенный в народе орнамент «Мүйіз» типа. Орнамент «мүйіз» можно считать краеугольным камнем казахского народного орнамента, так как все новые элементы создавались на его основе, менялись лишь названия. Например: «қошқар мүйіз», «арқар мүйіз», «бұғы мүйіз», «қырық мүйіз», «қос мүйіз», «сыңар мүйіз», «сынық мүйіз», «төрт құлақ», «түйе табан», «сыңар өкше», «қос алқа», «құс қанаты», «қаз-табан». Мастера создавали различные композиции из этих элементов и использовали их в своих изделиях [3].

Содержание казахских орнаментов намекает на сцены животноводства, охоты, земледелия и водоплавания, переселения, а также на внешний вид различных предметов, встречающихся в повседневной жизни, но какое бы изделие ремесла мы ни взяли, на поверхности этого изделия мы обязательно заметим элемент «рог», изображенный в различных вариантах. Каждый резчик создавал орнамент, давал ему название и использовал его в быту. При создании орнамента очень важно соблюдать закон симметрии: обе стороны должны быть уравновешены. Чтобы вырезать выкройку для конкретного изделия, сначала изготавливается выкройка из бумаги. При создании узора

важно знать, что глазурь придает ему особую красоту. В казахском прикладном искусстве используются традиционные цвета, которые мастера используют уже много лет: красный, синий, желтый, зеленый, белый и черный. Эти цвета имеют уникальный символ. Синий — цвет неба; белый — символ истины; желтый — символ мудрости, нравственности и печали; зеленый – молодость, весна и т. д. Совпадение цветов, их гармоничное пересечение называется цветом. Многоцветная вышивка часто имеет определенный цвет. При рисовании узоров, помимо закона симметрии, необходимо соблюдать и ритм.

В состав старинных орнаментов входит весь комплекс традиций мастеров прикладного искусства, сохраняемых на протяжении многих веков. Основываясь на имеющихся данных, мастера, создавая свое уникальное творение, старались максимально точно передать в нем узоры, взятые у самой природы. На рисунках изображены части тел животных: рога, копыта, клювы птиц, головы лис, волчьи уши, собачьи хвосты, а также многие виды растений. Орнаменты — вид устного народного творчества, культурное наследие казахского народа.

Что говорят ученые и отечественные дизайнеры о наших национальных орнаментах?

- Что такое орнамент?
- Является ли это самостоятельным и полноценным видом искусства или это дополнительный инструмент прикладного искусства, своего рода «дополнение» к оформлению предмета быта, его форме и цвету?
- Какова роль строгого математического порядка, симметрии и повторения одного и того же мотива в орнаментике?
- Итак, как орнамент связан с глубиной человеческого духа, развитием культуры и как он отражает наше видение мира?

Ю. Я. Герчук «Что такое орнамент? Если искать ответы в книге «Структура и значение орнаментального изображения» [1], то наверняка найдем много информации. Читая эту книгу, я изучала узоры со всего мира и поняла, насколько значимы казахские узоры. Алькей Маргулан «Прикладное искусство казахского народа, том 3» [2], и в этой книге можно увидеть сферу и особенности использования орнаментов в различных резных изделиях (стр. 44) и бегло ознакомиться с традиционными казахскими орнаментами. Кроме того, наши отечественные ученые оставили после себя бесчисленное множество трудов и наследий. Например, в работах Узбекали Жанибекова «Казахские национальные ремесла» (1982) и «Казахская одежда» (1996)[4] можно увидеть, что в искусстве одежды казахского народа орна-

ментация занимала особое место в любом изделии, имела широкую сферу применения и имела глубокий смысл. В этом направлении проведено много исследований, над которыми в настоящее время работают наши отечественные ученые и конструкторы. В ходе этих поисков XXI век Я искала ответ на вопрос: что думают молодые дизайнеры, художники, ученые Казахстана? Правильно ли мы используем наши национальные орнаменты?

Дизайнеры, стремящиеся сделать национальную одежду современной, используют узоры не по назначению, не вникая в их смысл. В это время в нашем сознании мелькает мысль о том, как бы не попасться в «бараньи рога». Обратимся к Ерлану Кожабаеву, художнику, дизайнеру, автору книги «Пиктограммы тенгрианской культуры в казахском орнаменте», который занимается исследованием тайн казахской орнаментики: - В 2001 году издательством «Алматы Китаб» была выпущена «Энциклопедия казахской орнаментики». Казахских орнаментов вы в нем не найдете. В детстве мы вырезали из бумаги по диагонали, чтобы сделать снег. Чье-то воображение, созданное таким образом, было напечатано в книге. Увидев фальшивые резные фигурки, я возгордился. Я начал рассматривать антиквариат и делать резьбу по дереву. Затем я углубился в значение сливок на поверхности молока. Космогонические, астральные, религиозные и философские знания наших предков, отраженные в выражениях, до сих пор глубоко не изучены. Наши резные изделия, передаваемые из поколения в поколение на протяжении веков, должны оставаться в своем естественном состоянии. Их нельзя изменить или подправить. Казахские орнаменты были устоявшимися и систематизированными еще со времен саков и гуннов. Разве изменение своих привычек не является изменением своих традиций, обычаев и национальной идентичности?

«Я показал ученым найденные мной резные фигурки и изображения на них, и они сразу же это подтвердили. В результате я выпустил свой альбом под названием «Пиктограммы тенгрианской культуры в казахской живописи». Этим произведением я попытался сломать стереотип о том, что других казахских узоров, кроме бараньих рогов, не существует», — говорит Ерлан Кожабаев [5]. Ирина Ерофеева, директор Казахского научно-исследовательского института: «Современные дизайнеры совершенно не знают казахскую историю. Все используют украшения хаотично и не по назначению. Например, чтобы продать свою одежду, они делают модели слишком большими или полностью меняют их форму. Это ужасно! Поэтому я считаю, что про-

тив них следует принять строгие меры. По мнению историка, современные дизайнеры, в частности, полностью отказались от сохранения традиций в погоне за дешевой славой и модой. Они используют одни и те же узоры как для девочек, так и для невест» [6].

Мы должны избегать таких пробелов и правильно использовать исторические ценности нашей страны. Наш национальный орнамент — это золотой мост между нашим прошлым и нашим настоящим. В нынешнюю зрелую эпоху нашего суверенитета важно возрождать наши духовные ценности и систематически продвигать их осмысленным образом.

Список литературы

1. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. М.: 2013.303с.ил.
2. Маргулан А. Казахское народное прикладное искусство, 1-3т: Алматы: Өнер. 1994.-с.
3.https://kk.wikipedia.org/wiki/Қазақтың_ұлттық_ою-өрнегі 4.https://kk.wikipedia.org/wiki/Өзбекәлі_Жәнібеков
5. https://informburo.kz/kaz/aza-oyuyny-syry-oyudy-alay-ou-kerek-.html

Абдулминов Рамазанбек Тамерланович

Структурные фазы льда как эстетическая основа для цифрового искусства и динамической айдентики

Москва, Россия

Аннотация: *В статье рассматриваются возможности использования образов льда при создании динамической айдентики, генеративного искусства и алгоритмической анимации, посвященных эстетическому освоению Арктики.*

Ключевые слова: *лед, фазовые состояния, генеративный дизайн, динамическая айдентика, моушн-дизайн, алгоритмическое искусство, компьютерная графика.*

Abdulminov Ramazanbek Tamerlanovich

STRUCTURAL PHASES OF ICE AS AN AESTHETIC BASIS FOR DIGITAL ART AND DYNAMIC IDENTITY

Moscow, Russia

Abstract: *The article discusses the possibilities of using ice images to create dynamic identities, generative art, and algorithmic animations dedicated to the aesthetic exploration of the Arctic.*

Keywords: *ice, phase states, generative design, dynamic identity, motion design, algorithmic art, computer graphics.*

Эстетическое освоение Арктики является приоритетным направлением комплексных кросс-дисциплинарных исследований и экспериментально-проектных разработок, осуществляемых в рамках магистерской программы «Арт-диджитал дизайн» кафедры графического дизайна имени Владимира Чайки Института современного искусства. Непрерывно возрастающая актуальность этой темы очевидна. Она многократно усиливается, благодаря участию кафедры в подготовке Арктической биеннале современного искусства. Одним из феноменов, привлекающих в связи с этим особое внимание представителей разных областей науки и искусства, является лед, феномен которого требует изучения его фазовых состояний и их эстетического потенциала.

Лед – не просто застывшая вода. Это сложная структура, способная принимать множество различных состояний – фаз, каждая из которых обладает своими уникальными кристаллическими свой-

ствами [2, с. 18-29]. Эти фазы, изучаемые в физике, химии и материаловедении, вряд ли можно назвать сегодня очевидными источниками вдохновения для дизайнеров и художников. Однако их визуальные образы и трансформации, возникающие при взаимодействии со средой, могут стать основой при создании как динамической айдентики, так и продуктов моушн-дизайна и произведений генеративного искусства.

В данной статье предлагается идея использования образов состояний и фазовых переходов льда в качестве моделей для динамических визуальных трансформаций. Кроме того, эти природные процессы могут быть адаптированы для произведений параметрического дизайна, алгоритмических систем и цифровой графики, посвященных эстетическому освоению Арктики [1, с. 112–124].

Наиболее привычный для нас лед – гексагональный (Ice Ih), тот самый, который образует снежинки. Он имеет жесткую, упорядоченную кристаллическую структуру, но остается относительно хрупким [3, с. 74-85]. Существуют и другие модификации: кубический лед (Ice Ic), который встречается в верхних слоях атмосферы, плотные фазы льда, такие как Ice II, III, V, VI, формирующиеся под высоким давлением, экзотический лед X, где молекулы почти сливаются в одно целое.

Каждая из этих фаз визуально проявляет себя по-своему. Одни – в форме упорядоченных сеток, другие – как более хаотичные нагромождения молекул. Этот принцип различий можно перенести в моушн-дизайн, где отдельные стилевые и образные характеристики визуального языка могут основываться на структурных особенностях той или иной фазы льда.

Модель фазового дизайна, предлагаемая в данной работе, строится на идее того, что визуальная система может существовать в нескольких «агрегатных состояниях». Например, айдентика может иметь как гибкую версию с плавными анимациями, подобную ледяным образованиям Ice Ih, так и строгую, подобную плотной модульной упаковке молекул Ice VI.

В рамках генеративного дизайна лед может быть представлен через алгоритмы роста, напоминающие кристаллизацию: постепенное наращивание структуры с хаотичными или геометрически выверенными линиями. Кубические формы льда могут быть соотнесены с пиксельной эстетикой, а процесс таяния – с естественным способом перехода между визуальными состояниями.

Сегодня цифровые технологии позволяют не только воспроизводить природные процессы, но и использовать их в реальном вре-

мени. Например, данные о температуре и влажности можно применять для модификации цифровой айдентики или интерфейса. Можно представить себе логотип, который «тает» при высокой температуре или покрывается кристаллами инея в условиях холода. Подобные эффекты реализуемы в таких компьютерных программах и с помощью таких цифровых инструментов, как Houdini, Blender и TouchDesigner, где можно моделировать разломы льда, его замерзание и плавные переходы из одной фазы в другую. Искусственный интеллект также дает возможность создавать анимации, вдохновленные образами фазовых состояний льда, анализируя спутниковые снимки арктических льдов и предсказывая их возможные изменения.

Одним из примеров использования ледяных структур в искусстве является проект NASA Cryophysics Labs, где данные о кристаллических решетках льда применяются при создании текстур и визуальных эффектов в цифровых медиа [4, с. 231-245]. В свою очередь, исследование MIT по моделированию Ice VII показывает, как плотные формы льда могут быть преобразованы в сложные сетчатые структуры, используемые в параметрическом дизайне [5, с. 410-427].

Системы визуальной идентичности также могут основываться на динамике ледяных процессов. Например, айдентика Арктической биеннале современного искусства могла бы визуально адаптироваться под условия окружающей среды. Логотип и другие графические атрибуты айдентики этого события могут изменять свою форму, цветовые и текстурные характеристики в зависимости от температурного режима, силы ветра, атмосферного давления или влажности воздуха. Такой подход может превратить статичную айдентику в эффектный, живой, непрерывно изменяющийся элемент бренда, который реагирует на реальные физические явления.

Лед как система с множеством состояний может самым разным образом использоваться в дизайне и современном искусстве. Его фазы могут стать неисчерпаемым источником вдохновения при создании динамичных визуальных эффектов, алгоритмических анимаций и интерактивных цифровых систем. Современные технологии позволяют воспроизводить его эстетические качества в цифровом пространстве, создавая принципиально новые формы выражения там, где наука и искусство становятся единым целым.

Список литературы

1. Белов, Н. В. Структурные особенности льда при низких температурах // Физика твердого тела, 2019, т. 45, №2. С. 112-124.

2 Лобанов, В. Г. Фазовые состояния льда и их стабильность // Журнал кристаллографии, 2022, т. 67, №4. С. 18-29.
3. Смирнов, А. И., Петрова, Е. Л. Взаимосвязь фазовых переходов льда с механическими свойствами материалов // Вестник Российской академии наук, 2021, т. 96, №1. С. 74-85.
4. Ice Physics Laboratory, NASA. High-pressure ice phases in extraterrestrial environments. Journal of Planetary Science, 2020, vol. 78, no. 6. P. 231-245.
5. MIT Cryogenics Research Group. Computational modeling of Ice VII and Ice X structures. Materials Science Review, 2021, vol. 85, no. 3. – P 410-427.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулминов Рамазенбек Тамерланович, *магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Серов Сергей Иванович, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой графического дизайна АНО ВО «Институт современного искусства»)*

Абдурасулов Шохрух Абдинаимович, доктор философии по искусствоведению (PhD), старший научный сотрудник, Институт искусствознания Академии Наук Республики Узбекистан

Абуова Мейрамгул Асановна, *старший преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова*

Агадилова Жанар Муратовна, *старший преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова*

Агафонова Наталья Анатольевна, *старший научный сотрудник отдела экранных искусств, кандидат искусствоведения, доцент, ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»*

Александрийский Владислав Александрович, аспирант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Тараканова Екатерина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Александрова Диана Александровна, аспирант АНО ВО Институт современного искусства» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Анестратенко Михаил Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения АНО ВО «Институт современного искусства»

Апасов Антон Александрович, доцент кафедры истории и теории музыки, кандидат педагогических наук, АНО ВО «Институт современного искусства»

Ахмедов Эрик Рашидович, магистрант института искусств, ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»

Бабенко Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»

Бердникова Марина Сергеевна, студент, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Бойко Галина Ростиславовна, доцент кафедры академического пения, АНО ВО «Институт современного искусства», Заслуженная артистка Российской Федерации, солистка Московской государственной филармонии

Бойкова-Ковач Марина Владимировна, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки, АНО ВО «Институт современного искусства», кандидат искусствоведения

Борисов Борис Борисович, старший преподаватель кафедры истории и теории музыки, кандидат искусствоведения, АНО ВО «Институт современного искусства»

Борисова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных» (кафедра языковой коммуникации)

Британ Данила Андреевич, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций, кандидат филологических наук, доцент, член Союза журналистов России)

Быстров Евгений Сергеевич, аспирант, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, (научный руководитель – Югай Инга Игоревна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедра режиссуры мультимедиа, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов)

Вакурова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, член Союза журналистов России, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций АНО ВО «Институт современного искусства»

Варламов Никита Павлович, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций, кандидат филологических наук, доцент, член Союза журналистов России)

Власова Наталья Владимировна, психолог, психотерапевт, руководитель реабилитационного центра Академии Технологии Сознания (РЕАТС)

Галиуллин Рустем Ханифович, доцент кафедры инструментального джазового исполнительства, ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», заслуженный артист республики Башкортостан

Гетманенко Анастасия Олеговна, старший преподаватель, Московский государственный лингвистический университет, кандидат психологических наук

Гогина Дарья Викторовна, АНО ВО «Институт современного искусства», магистрант (научный руководитель – Шарма Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент АНО ВО «Институт современного искусства)

Горбачева Диана Александровна, доктор педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Грюкова Олеся Константиновна, студент факультета гуманитарного образования, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Дальянова Лика Константиновна, студент, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Дедюхин Дмитрий Станиславович, преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур, ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации, соискатель кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова» (научный руководитель – Андрущенко Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, начальник редакционно-издательского отдела ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»)

Деренчук Ольга Андреевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Маркелова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, первый проректор – проректор по учебной работе АНО ВО «Институт современного искусства»)

Должков Станислав Сергеевич, преподаватель ГБДО г. Москвы «Детская школа искусств №10»

Дядченко Мария Сергеевна, ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет», Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)», кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дошкольного, начального и дополнительного образования)

Егорова Татьяна Константиновна, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов РФ, член Союза кинематографистов РФ, член Гильдии киноведов и кинокритиков РФ, профессор кафедры композиции (медиакомпозиция) ФГБОУ ВО РАМ им. Гнесиных; ведущий научный сотрудник ФГБОУ ВО «Российского института театрального искусства – ГИТИС»; профессор кафедры режиссуры мультимедиа «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Елизаров Виктор Жоржевич, кандидат архитектуры, доцент заведующий кафедрой «Дизайн среды» АНО ВО «Институт современного искусства»

Епишина Варвара Денисовна, магистрант, ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», (научный руководитель – Нархова Елена Николаевна, доцент, кандидат социологических наук)

Жанзакова Малика Абдисалановна, *преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова*

Зайцев Андрей Романович, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой журналистики и массовых коммуникаций АНО ВО «Институт современного искусства»)

Ибрагимова Лаура Тлегеновна, старший *преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова.*

Иванова Юлия Николаевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Серов Сергей Иванович, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой графического дизайна

Ивлев Андрей Анатольевич, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций, кандидат педагогических наук, АНО ВО «Институт современного искусства»

Имамов Азизхон Авазханович, доктор философии по искусствоведению (PhD), научный сотрудник, Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан,

Казаков Михаил Михайлович, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства», магистрант (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории)

Казакова Софья Алексеевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Анестратенко Михаил Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент АНО ВО «Институт современного искусства»)

Карташов Виктор Дмитриевич – кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватории имени Л. В. Собинова»

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Кирсанова Анна Михайловна, доцент кафедры театрального искусства, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Костюк Екатерина Борисовна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

Красильщикова Людмила Сергеевна, магистрант, ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет», Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Кривенко Анастасия Евгеньевна, АНО ВО «Институт современного искусства», магистрант (научный руководитель – Меловатская Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой

искусства балетмейстера АНО ВО «Институт современного искусства», доцент кафедры классического танца ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»)

Куанова Инесса Бакытжановна, аспирант, Московский педагогический государственный университет, ассистент кафедры культурологии института социально-гуманитарного образования МПГУ, аспирант (научный руководитель – Шемякина Елена Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии института социально-гуманитарного образования МПГУ)

Кукина Светлана Львовна, преподаватель, ГБПОУ «Нижегородское музыкальное училище (колледж) им. М. А. Балакирева»

Куликова Валентина Юрьевна, магистрант, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», (научный руководитель – Азбель Анастасия Анатольевна, кандидат психологических наук, доцент Института педагогики Санкт-Петербургского Государственного Университета)

Кухарская Ольга Ивановна, доцент кафедры хореографии, ГБОУ ВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма

Кухтина Наталия Игоревна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства», (научный руководитель – Шарма Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент АНО ВО «Институт современного искусства)

Лазанчина Анна Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

Ларионов Павел Андреевич, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций, кандидат филологических наук, доцент, член Союза журналистов России)

Лащева Елена Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Леншин Ян Анатольевич магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, заведующий кафедрой журналистики и массовых коммуникаций, кандидат филологических наук, доцент, член Союза журналистов России)

Лелявин Никита Сергеевич, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Липовенко Татьяна Юрьевна, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Академия Хорового Искусства им. В. С. Попова»

Логинов Данил Романович, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства», (Бабич Николай Федорович, профессор, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой истории и теории музыки АНО ВО «Института современного искусства»)

Лубяная Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки и звукорежиссуры, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

Лыкова Татьяна Анатольевна, доцент кафедры истории, философии и литературы ФГБОУ ВО «Российского института театрального искусства – ГИТИС»; ведущий научный сотрудник ФГБНУ «Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований»

Лю Цзин, исследователь, стажер кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Макарычев Данила Витальевич, аспирант, АНО ВО «Институт современного искусства», преподаватель кафедры театрального искусства, Член Союза деятелей культуры и искусства России (научный руководитель – Анестратенко Михаил Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент АНО ВО «Институт современного искусства»)

Малярова Анастасия Владиславовна, студент, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», (научный руководитель – Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»)

Манохин Александр Андреевич, магистрант АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Петракова Анастасия Владимировна, PhD, старший научный сотрудник Федерального научного центра психологических междисциплинарных исследований, исполнительный продюсер кинокомпании «Студия П», преподаватель АНО ВО «Институт современного искусства»)

Маркелова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, первый проректор - проректор по учебной работе АНО ВО «Институт современного искусства»

Маханбетова Назерке Адилхановна, преподаватель Южно-Казахстанский университет им. М. Ауэзова

Меловатская Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусства балетмейстера, АНО ВО «Институт современного искусства»; доцент кафедры классического танца ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»

Минаева Любовь Витальевна, преподаватель кафедры промышленного дизайна, Московский государственный университет технологий и управления (Первый казачий университет)

Мирошниченко Олег Николаевич, аспирант, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Митус Ирина Викторовна, доцент кафедры музыкального и хореографического искусства, ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»

Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна, кандидат искусствоведения, доцент по эстетике, ведущий научный сотрудник, Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана

Михайлец Александра Сергеевна, студент, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов (научный руководитель – Рудина Ирэна Владимировна, доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП)

Михеева Юлия Всеволодовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры звукорежиссуры ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

Михалева Евгения Яковлевна, профессор кафедры теории и истории музыки, ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Можайская Галина Васильевна, учитель музыки и фортепиано, Академия «Софт Моцарт»

Мо Кайтин, аспирант, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова» (научный руководитель – Лобзакова Елена Эдуардовна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»)

Молитвина Кристина Игоревна, аспирант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Соколов Юрий Евгеньевич, кандидат философских наук, проректор по научной работе АНО ВО «Институт современного искусства»)

Московкин Лев Израилевич, специальный корреспондент, Газета «Московская правда»

Никулушкин Алексей Андреевич, преподаватель и концертмейстер, Музыкальная школа Российской академии музыки имени Гнесиных

Окунева Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Орленко Елена Анатольевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой журналистики и массовых коммуникаций АНО ВО «Институт современного искусства»)

Оспанов Талгат Маратович, преподаватель, магистр искусствоведческих наук, Южно-Казахстанский университет имени Мухтара Ауэзова

Петракова Анастасия Владимировна, PhD (психология), преподаватель АНО ВО «Института современного искусства»; исполнительный продюсер ООО «Студия П»; старший научный сотрудник ФГБНУ «Федерального научного центра психологических и междисциплинарных исследований»

Петрушина Мария Владимировна, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций АНО ВО «Институт современного искусства», кандидат филологических наук, доцент

Позднышев Кирилл Евгеньевич, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Маркелова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, первый проректор – проректор по учебной работе АНО ВО «Институт современного искусства»)

Понькина Антонина Михайловна, доктор искусствоведения доцент, профессор кафедры инструментов военных оркестров, ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации

Праченко Мария Сергеевна, преподаватель, Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа имени А.Г. Абузарова»

Проскунова Полина Александровна, аспирант, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, (научный руководитель – Лаврешкина Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения СПбГУП)

Пузакова Мария Геннадьевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Меловатская Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусства балетмейстера АНО ВО «Институт современного искусства», доцент кафедры классического танца ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»)

Райсова Лаура Талгатовна, *преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова*

Рафальская Анна Витальевна, магистр искусствоведения, младший научный сотрудник отдела экранных искусств Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»

Рсмаханбетова Шахризада Еркинкызы, старший *преподаватель, Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова*

Рыскулов Куаныш Токтарбаевич, магистр искусств, старший преподаватель, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Бәйсейітова

Саакян Наталия Альфредовна, преподаватель, концертмейстер, магистр вокального искусства, АНО ВО «Институт современного искусства»

Савицкая Елена Александровна, кандидат искусствоведения старший научный сотрудник, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»

Сальникова Надежда Михайловна, соискатель кафедры киноведения, ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова», (научный руководитель – Торопыгина марина Юрьевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования ВГИК)

Серов Сергей Иванович, кандидат искусствоведения, профессор, член союза дизайнеров России, Почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой графического дизайна, АНО ВО «Институт современного искусства»

Сидоренко Юлия Александровна, магистрант, ФГБНУ «Институт содержания и методов обучения» (научный руководитель – Борисова Елена Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики ФГБОУ «Институт содержания и методов обучения»)

Семушкина Ольга Владимировна, доцент кафедры академического пения, АНО ВО «Институт современного искусства»

Ситалова Анастасия Николаевна, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, ФГБОУ ВО, «Краснодарский государственный институт культуры»

Сиян Марина Валерьевна, младший научный сотрудник, Лаборатория «Центр социокультурных проблем современного образования», Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований

Смагина Ирина Александровна, главный специалист учебного управления, ГОБУК ВО Волгоградский государственный институт искусств и культуры

Смагина Елена Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и истории культуры, ГОБУК ВО Волгоградский государственный институт искусств и культуры

Сметанина Татьяна Викторовна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Смирнова Валерия Валерьевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Смирнова Елена Анатольевна, проректор по дополнительному образованию АНО ВО «Институт современного искусства»

Соромецкая Светлана Борисовна, студент направления подготовки «Музыковедение», ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Стежко Наталья Григорьевна, кандидат искусствоведения доцент, Институт современных знаний им. А. М. Широкова

Стенин Евгений Александрович, соискатель кафедры киноведения ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова» (научный руководитель – Кочеляева Нина Александровна, кандидат исторических наук, руководитель отдела разработки и апробации методик кинопросвещения Научно-исследовательского института киноискусства и кинообразования ВГИК)

Тараканова Екатерина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России, доцент кафедры истории и теории музыки, АНО ВО «Институт современного искусства»

Терехова Ольга Анатольевна, преподаватель, АНО ВО «Институт современного искусства», Школа Дизайна Института Общественных Наук Российской Академии Народного Хозяйства и Государственной Службы

Теслов Дмитрий Викторович, преподаватель, МБУ ДО «ДШИ Тамбовского муниципального округа»

Токарев Артемий Феликсович, магистрант, Государственное учреждение образования «Университет Национальной академии наук Беларуси» (научный руководитель – Карпилова Антонина Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий отделом экранных искусств Государственного научного учреждения «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»)

Толешова Асел Сейдувалиевна, преподаватель Южно-Казахстанский университет им. М.Ауэзова

Толпеева Надежда Ивановна, аспирант, ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Тугаев Владислав Олегович, аспирант, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Турбанова Дарья Андреевна, руководитель студии эстрадно-джазового вокала «Вокалист», педагог по эстрадно-джазовому вокалу, магистрант АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель Данилова Людмила Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор АНО ВО «Институт современного искусства»)

Уфимцева Анастасия Владимировна, аспирант, АНО ВО «Институт современного искусства», преподаватель ГБУДО г. Москвы «Детская музыкальная школа им. Н.Я. Мясковского» (научный руководитель – Тараканова Екатерина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки)

Ушакова Мария Евгеньевна, независимый исследователь

Хамидова Марфуа Азизовна, доктор искусствоведения, профессор, Государственная консерватория Узбекистана

Хоршикян Татьяна Робертовна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Маркелова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, первый проректор – проректор по учебной работе АНО ВО «Институт современного искусства»)

Ферзба Гудиса Отарович, аспирант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Новичкова Ирина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории музыки АНО ВО «Институт современного искусства»)

Частова Софья Андреевна, магистрант, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Вакурова Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой журналистики и массовых коммуникаций АНО ВО «Институт современного искусства»)

Чепурин Алексей Вячеславович, магистр, АНО ВО «Институт современного искусства» (научный руководитель – Сер Лариса Михайловна, кандидат экономических наук, доцент)

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, профессор кафедры истории и теории музыки, АНО ВО «Институт современного искусства»

Шак Федор Михайлович, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры инструментального джазового исполнительства, ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Шарма Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры академического пения, АНО ВО «Институт современного искусства»

Шарафаненко Евгения Александровна, бакалавр Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)» (научный руководитель – Дядченко Мария Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дошкольного, начального и дополнительного образования), ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет», Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»)

Шихмурадова Залике Арсеновна, магистрант, ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» (научный руководитель, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки, заслуженный работник высшей школы РФ ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»)

Югай Инга Игоревна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры мультимедиа, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

Якушев Игорь Владимирович, старший преподаватель кафедры инструментов военных оркестров, ФГК ВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации

Место проведения:

Институт современного искусства,

г. Москва, ул. Новозаводская, 27а

Контактная информация:

тел.: +7 499 444 60 21

e-mail: conferenc-art-isi@yandex.ru