



Ассоциация
музыкальных образовательных
учреждений

ОБРАЗОВАНИЕ в сфере ИСКУССТВА

№ 2 (16) декабрь 2020



ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ ИСКУССТВА

Научный журнал
Ассоциации музыкальных
образовательных учреждений

№ 2 (16) декабрь 2020

EDUCATION IN THE FIELD OF ART

Scientific Magazine
of The Association of Music
Education Institutions

№ 2 (16) December 2020

Представители Ассоциации музыкальных образовательных учреждений

МАЯРОВСКАЯ
Галина Васильевна

– президент Российской академии музыки имени Гнесиных, кандидат педагогических наук, профессор, заслуженный деятель искусств России, заслуженный работник культуры России, член правления Европейской Ассоциации консерваторий, президент Ассоциации музыкальных образовательных учреждений, академик Международной академии информатизации (учредитель).

АБДУЛЛИН
Рубин Кабирович

– ректор Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, профессор, народный артист России и Республики Татарстан, заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии Российской Федерации и Республиканской премии имени М. Джалиля в области литературы и искусства, член Международного Союза музыкальных деятелей.

АСФАНДЬЯРОВА
Амина Ибрагимовна

– ректор Уфимского государственного института искусств имени Загира Исамагилова, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан.

ВОРОНА
Валерий Иосифович

– ректор Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, член президиума Российской общенациональной секции ИСМЕ, президент фонда «Русское исполнительское искусство».

ГУРЕВИЧ
Юрий Ефимович

– ректор Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, профессор.

ЗАНОРИН
Александр Германович

– ректор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, доцент.

КУБЫШКИН
Алексей Александрович

– ректор Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, доцент.

КУРГАНСКИЙ
Сергей Иванович

– ректор Белгородского государственного института искусств и культуры, доктор педагогических наук, кандидат социологических наук, профессор, член-корреспондент Международной Академии наук педагогического образования, заслуженный работник культуры России.

МОСКАЛЮК
Марина Валентиновна

– ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России, почётный член Российской Академии художеств.

РЫЖИНСКИЙ
Александр Сергеевич

– ректор Российской академии музыки имени Гнесиных, лауреат Премии Правительства РФ, доктор искусствоведения, профессор.

СИЗОВА
Елена Равильевна

– ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской Академии Естествознания.

СОКОЛОВ
Александр Сергеевич

– ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России.

СОКОЛЬВЯК
Наталья Леонидовна

– ректор Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки, кандидат искусствоведения, доцент (учредитель).

ШКАРУПА
Валерий Дмитриевич

– ректор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, профессор, заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России.

ЩЕРБАКОВА
Анна Иосифовна

– ректор Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор.

Редакционная коллегия:

Долинская Елена Борисовна – профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России, кавалер Ордена Дружбы народов.

Кирнарская Дина Константиновна – проректор по связям с общественностью Российской академии музыки имени Гнесиных, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, член Союза композиторов и Союза журналистов России, член Президиума Российской общенациональной секции ИСМЕ.

Ромашук Инна Михайловна – проректор по научной работе Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России.

Полозова Ирина Викторовна – проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, доктор искусствоведения, профессор.

Окунева Екатерина Гурьевна – проректор по научной и творческой работе Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, кандидат искусствоведения, доцент.

Гун Галина Евгеньевна – проректор по научной работе Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки, доктор культурологии, доцент.

Бородин Борис Борисович – заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России.

Скурко Евгения Романовна – профессор кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России.

Урванцева Ольга Александровна – заведующий кафедрой истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки, доктор искусствоведения, доцент.

Зароднюк Оксана Михайловна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, доцент.

Редакция журнала:

Главный редактор – **Сизова Елена Равильевна**, действительный член (академик) РАЕ, доктор педагогических наук, профессор.

Редактор – **Пивоварова Инна Лаврентьевна**, кандидат искусствоведения, доцент.

Abstracts – **Ковалик Людмила Дмитриевна**.

Электронная версия журнала – **Русова Наталья Александровна**.

Адрес редакции и издателя:

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, РФ, 455036, Челябинская область, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

Телефон: 8 (3519) 42-30-01, 42-25-59

E-mail: red-efa@magkmusic.com
info@magkmusic.com

12+ (в соответствии с ФЗ № 436 от 29 декабря 2010 года)

Подписано в печать 18.12.2020. Дата выхода 28.12.2020.
Заказ № 7415. Тираж 1000 экз. Цена свободная.

Оформление и вёрстка – Тимин Андрей Николаевич.

Отпечатано ЗАО «Магнитогорский Дом печати»:
455023, Челябинская область, г. Магнитогорск, пр. К. Маркса, 69.
Тел. 8 (3519) 26-14-95. Факс 8 (3519) 26-15-01.
E-mail: po@mdp.mgn.ru • www.print.mgn.ru

Полнотекстовая версия журнала размещена в свободном доступе на официальных сайтах Ассоциации музыкальных образовательных учреждений **www.amou.pro**, Магнитогорской государственной консерватории **www.magkmusic.com**.

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. При использовании опубликованных материалов ссылка на журнал обязательна. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Факт пересылки, в том числе по электронной почте, означает согласие на передачу редакции прав на использование рукописи, произведения, письма и обращения в любой форме и любым способом. Рукописи авторам не возвращаются.

Учредители: некоммерческая организация «Ассоциация музыкальных образовательных учреждений» (РФ 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36);

государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» (РФ 455036, Челябинская область, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22).

СВИДЕТЕЛЬСТВО о регистрации средства массовой информации **ПИ № ФС77-58959** от 05 августа 2014 г.

Регистрирующий орган: Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

ISBN 978-5-7114-0764-5

© Образование в сфере искусства, 2020, № 2 (16)
© Электронная версия, Russia, 2020, № 2 (16)



СОДЕРЖАНИЕ

Из истории художественного образования и искусства

Демченко А. И.
Эверест бетховенского наследия. К 250-летию со дня рождения композитора 5

Екименко Т. С.
Всероссийские научные чтения, посвящённые 100-летию Гельмера Синисало 15

Шутова Н. П., Колпакова Ю. А.
Музыкально-концертная деятельность артистов Красноярского края как средство формирования гражданской идентичности в годы Великой Отечественной войны (на основе архивных документов и материалов) 21

Оснач В. П., Сизова Е. Р.
К 85-летию профессионального музыкального образования на Южном Урале. Челябинское музыкальное училище – основа формирования системы подготовки кадров профессиональных музыкантов 28

Теоретические и методологические аспекты музыкального искусства

Бородин Б. Б.
Шубертовские традиции в венском музыкальном романтизме 39

Гущина Е. Э.
Духовная музыка М. М. Ипполитова-Иванова в контексте Нового направления 49

Колпакова Ю. А.
Репрезентация темы национального самосознания и гражданской идентичности в поэтических текстах авторов Красноярского края времён Великой Отечественной войны: типологическое и индивидуальное 59

Проблемы профессиональной подготовки специалистов в вузах искусств

Самая Т. В.
Музыкальный метроритм в профессиональном образовании эстрадного вокалиста 68

Салдаева Г. М.
Понятие оптимизации и его значение для теории и практики воспитания музыканта 76

Субботина Н. М.
Эмоционально-психологический аспект образования 89

Инновации и педагогический опыт в сфере искусства и художественного творчества

Смирнова Н. М.
Пластика художественного мышления Шумана и её преломление в исполнительской практике 94

Макиевский С. А.
Проблемы обучения игре на ударной установке: пути разрешения 102

Глазунова Е. А., Гун Г. Е.
О применении дистанционного формата в обучении молодых музыкантов-исполнителей 110

Юбилеи

Сизова Е. Р.
Четыре юбилея Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского (2019–2020 гг.) 116

Афиша 126



CONTENTS

From the History of Art Education and Art

Demchenko A. I.

Everest of Beethoven's Heritage. To the 250 Anniversary of the Composer's Birth 5

Yekimenko T. S.

All-Russian Scientific Conference Dedicated to the 100 Anniversary of Helmer Sinisalo 15

Shutova N. P., Kolkpikova Yu. A.

Musical and Concert Activities of the Krasnoyarsk Territory Performers as Means of Forming the Civic Identity During the Great Patriotic War (on the basis of archival documents and materials) 21

Osnach V. P., Sizova E. R.

To the 85 Anniversary of Professional Music Education in the South Urals. The Chelyabinsk Music School – the Basis for Forming a System for Training Professional Musicians 28

Theoretical and Methodological Aspects of Musical Art

Borodin B. B.

Schubert's Traditions in the Viennese Musical Romanticism 39

Gushchina Ye. E.

Spiritual Music of M. M. Ippolitov-Ivanov in the Context of a New Direction 49

Kolkpikova Yu. A.

Representation of the Theme of National Self-awareness and Civic Identity in the Poetic Texts by the Krasnoyarsk Territory Authors During the Great Patriotic War: Typological and Individual Features 59

Problems of Professional Training of Specialists in Higher Education Institutions of Arts

Samaya T. V.

Musical Metrorhythm in the Professional Education of a Variety Art Vocalist 68

Saldayeva G. M.

Conception of Optimization and its Significance for Theory and Practice in Training a Musician 76

Subbotina N. M.

Emotional and Psychological Aspect of Education 89

Innovation and Pedagogical Experience in the Field of Art and Art Creation

Smirnova N. M.

Plasticity of Schuman's Artistic Thinking and its Reflection in Performing Practice 94

Makievsky S. A.

Problems of Teaching to Play the Drum Set: Ways of Resolving 102

Glazunova Ye. A., Gun G. Ye.

About Using Remote Format in Training Young Performance Musicians 110

Jubilees

Sizova E. R.

Four Anniversaries of the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky (2019–2020) 116

Event Announcements 126

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

УДК 78.071.1 : 78.082

ЭВЕРЕСТ БЕТХОВЕНСКОГО НАСЛЕДИЯ К 250-летию со дня рождения композитора

В статье рассматривается образный феномен, который представляется вершинным завоеванием творческих исканий Бетховена – героико-драматический эпос. Проводится комплексно-обобщённый анализ произведений, наиболее характерных с точки зрения воплощения данного феномена (увертюры «Кориолан», «Леонора № 3», «Эгмонт», Третий фортепианный концерт, Пятая и Девятая симфонии) в его основных составляющих (героика, драма, эпос), образующих неразрывный художественный симбиоз.

Ключевые слова: творчество Бетховена, героико-драматический эпос, комплексно-обобщённый анализ.

EVEREST OF BEETHOVEN'S HERITAGE To the 250th anniversary of the composer's birth

The article deals with a figurative phenomenon that seems to be the culmination of Beethoven's creative quest – the heroic and dramatic epos. The author investigates the complex synthesis of the works in the most characteristic terms of the incarnation of this phenomenon (overtures «Coriolan», «Leonore No. 3», «Egmont», the Third piano Concerto, the Fifth and Ninth symphonies), in its main components (heroics, drama, epos), forming inextricable artistic symbiosis.

Keywords: Beethoven's creative work, heroic-dramatic epos, complex-generalized analysis.

Литература о Людвиге ван Бетховене по истине неисчислима, о чём можно составить некоторое представление, перелистывая, к примеру, вышедший недавно в Германии фундаментальный библиографический каталог [8]. Помимо музыковедческой классики (в том числе на русском языке [1; 4]), в последнее время периодически появляются новые издания, нередко представляющие большой интерес [2; 5; 6; 9; 10; 11; 13]. В них в различной степени затрагиваются и проблема героико-

драматического эпоса, столь существенного для творчества великого композитора, причём в том числе появляются работы, посвящённые вопросам генезиса этого феномена [3; 7; 12]. Тем не менее, исследования, специально нацеленного на раскрытие специфики данного явления, до сих пор проведено не было, и это составляет смысл предлагаемой статьи.

Вначале представим себе основные содержательно-смысловые магистрали творчества **Людвига ван Бетховена** (1770–1827).

Вербально их можно обозначить следующим образом: жизнедеятельность, лирика, отдохновения, героика, драма, эпос. В последнем из этих разделов, в свою очередь, можно выделить эпос как таковой (в его «мирных» проявлениях), героический эпос (где особой строкой проходит то, что со времён древней словесности именуется воинским эпосом), драматический эпос (здесь во главу угла поставлены жизненные конфликты) и **героико-драматический эпос**.

Понятие, завершающее приведённую последовательность, является для бетховенского творчества ключевым, являя собой высший художественный синтез. Представленный во множестве произведений, он в концентрированном виде определяет облик таких центральных созданий композитора, как увертюры «Кориолан», «Леонора № 3», «Эгмонт», Третий фортепианный концерт, Пятая и Девятая симфонии.

Как видим, в этом перечне соседствуют достаточно компактные одночастные и масштабно развёрнутые многочастные композиции. Тем не менее, попытаемся подняться над несоответствием «весовых категорий», чтобы выйти на выявление принципиально важных характеристик бетховенского героико-драматического эпоса с обобщениями, касающимися всего массива названных произведений.

* * *

Первое из этих обобщений касается разного рода отстранений от героико-драматической магистралей. Их образность, являясь только сопутствующей к основному содержанию слою концепций, тем не менее, заметно обогащает спектр смысловой субстанции, заодно выполняя функцию необходимых разрядок и переключений в полыхании жизненных битв.

Конечно же, в этой роли чаще всего выступает то, что мы привычно именуем лирикой. Представлена она может быть в очень разной степени. К примеру, контрасты побочной партии к главенствующему материалу достаточно ощутимы в I части Третьего концерта и аналогичной части Девятой симфонии (особенно в репризе), а вот «отдушины» нежности души, высвеченные в мгновениях побочной партии I части Пятой, всегда остаются сугубо «побоч-

ными», начисто исчезая затем из следующих частей симфонии.

Существенно различаются лирические вкрапления и по своему смысловому предназначению. Допустим, в увертюре «Эгмонт» они призваны вносить в атмосферу грозных инвектив умиротворяющую ноту, а в увертюре «Кориолан» на фоне трагической предопределённости подобные островки очень личного воспринимаются как спасительная отрада среди моря нескончаемых жизненных битв – отрада, которую хочется длить и длить (отсюда особая широта певучей кантилены).

Самые пространственные отступления от героико-драматической магистралей находим в медленных частях Третьего концерта и Девятой симфонии, причём в Третьем концерте степень этого «отступления» усилена необычным колористическим соотношением тоналностей: *E-dur* после *c-moll* I части. Обе эти части несут в себе ощущение покойной умиротворённости человеческого духа, что подчёркнуто медлительной величавостью движения (*Largo* Третьего концерта, *Adagio* Девятой симфонии).

И в обоих случаях эта вдохновенная песня о возвышенных чувствах и помыслах разворачивается в естественной опоре на изумительную пластику и красоту бескрайнего в своём течении мелоса. Его поток наполнен просветлёнными раздумьями, которые рождаются в созерцании даров природы, когда на человека нисходит душевная благодать и хочется повторить вслед за Гёте «*Остановись, мгновенье, ты прекрасно!*»

Основное различие между рассматриваемыми частями проистекает, пожалуй, из специфики жанра и фактуры. В *Largo* концерта доминирует партия фортепиано, и это неизбежно привносит сильный личностный акцент. К тому же медитации рояля отличаются здесь углублённостью, погружением «в себя» и некоторой отрешённостью (хоральный строй тематизма придаёт звучанию оттенок молитвенности).

Adagio симфонии соотнесено с категориями всеобщего и даже вневременного, в нём более отчётливо ощущение всеобъемлющей соприродности. И если первая из основных тем этой части наделена чертами строгости и сосредоточенности, вознося над земными стра-

тиями, то особое обаяние второй – в открытой эмоциональности её проникновенного лиризма. По характеру и песенному складу она близка II части Шестой симфонии. Часть та, как помним, известна с авторским заголовком «Сцена у ручья». В отношении же рассматриваемой темы уместнее было бы воспользоваться названием аналогичной части Фантастической симфонии Берлиоза – «Сцена в полях».

Наконец, ещё одно различие медленных частей концерта и симфонии состоит в том, что *Largo* от начала до конца пребывает в единой плоскости философского созерцания, а в *Adagio* оно дважды прерывается вторжением громогласных фанфар публицистического характера, призванных напомнить о страждущем человечестве и вернуться на стезю активных деяний. Этот императив долга предваряет разворот гражданственных «акций» финала.

Ещё одно отличие системы отстранений в Девятой симфонии от Третьего концерта демонстрирует средний раздел её II части. В некотором роде это тоже прогноз на финал с его ярко жизнеутверждающей настроенностью, но здесь она претворена в празднично-игровом ключе на танцевальной основе. И поразительно то, что эта фольклорно-идиллическая зарисовка выполнена на «исконно» русском интонационном материале в жанре хоровода-величания.

Бетховен и раньше не раз обращался к разработке русского народно-песенного материала (в данном отношении особенно известны так называемые квартеты Разумовского), но в данном случае подобное происходит без посредства цитирования, как вольная игра собственной композиторской фантазии. И можно только поражаться органике ощущения национального стиля во всех его составляющих: от способа развития краткой темы-ячейки с использованием вариантного изложения до приёмов оркестрового письма и подголосочного звуковедения.

Став кульминацией «русского стиля» Бетховена, Трио II части Девятой симфонии преподнесла великолепный урок симфонической разработки национального тематизма, прямым образом предвосхитив «Камаринскую» Глинки за четверть века до её создания (1848). То было пророчество грядущего выдвижения русской композиторской школы и шире –

констатация уже состоявшегося выхода России на мировую арену, что с полной отчётливостью обозначилось в результате Отечественной войны 1812 года.

* * *

Теперь можно перейти к главному – тому, на чём стоит героико-драматический эпос: художественному воплощению происходящего на полях жизненных битв, всякого рода противостояний, конфликтов и катаклизмов. Данная образная материя представлена в творчестве Бетховена во множестве градаций. Начнём с того, что она воссоздаётся с весьма различающейся «температурой кипения» – от достаточно умеренной до клокочущей.

Примером первого рода может служить **Третий фортепианный концерт** (1800–1802). Он был написан непосредственно перед Третьей симфонией, как бы формулируя для неё окончательно сложившиеся контуры героико-драматического эпоса, причём отличаясь от неё большей суровостью колорита (при одинаковом числе бемолей – *c-moll* против *Es-dur* Третьей симфонии).

В сравнении с предыдущими концертами, Третий выделяется не только масштабом и глубиной идей, богатством образов, смелостью выразительных средств, но и теми признаками, которые делают его скорее симфонией с концертирующим фортепиано. Дело в том, что в определяющем для данного произведения начальном *Allegro* ведущие фрагменты во многом берёт на себя оркестр, а рояль выступает более в качестве корифея, во всём резонируя произносимому оркестровой массой.

В столь тесном взаимодействии инструментальных пластов разворачивается повествование о жизни – деятельной, сосредоточенно-напряжённой, наполненной энергией и целеустремлённым движением. Это вроде бы «будни» существования, но в их недрах таится могучая потенция героической драмы боений и преодолений. Импульс всему задаёт тематизм главной партии, первый элемент которой фиксирует состояние затаённости и приготовлений к действию, а второй – мощный бросок вперёд, обнаруживающий львиную хватку.

Нарастающий затем поток воли, собранности, наступательного напора содержит в

себе явные приметы того, что с полным основанием относят к воинскому эпосу: маршевые ритмы, существенная значимость фанфарно-сигнального интонирования с опорой на кварту, решимость рубленого кадансирования – всё это принадлежности бойцовского темперамента.

Тем не менее, I части свойствен уравновешенный баланс таких оттенков образного конгломерата, как сила и мягкость, мужество и нежность, а следующие части только опосредованно наследуют пафос героико-драматической концепции (и, кстати, в них уже лидирует солист). Так что, опять-таки в сравнении с Третьей симфонией, общая концентрация рассматриваемых черт здесь ощутимо скромнее.

Подобной умеренности категорически противостоит **Пятая симфония** (1804–1808). Именно в силу своей «экстремальности» (предельная концентрация всех параметров рассматриваемой образности) её можно считать кульминацией героико-драматического эпоса. То была у Бетховена первая симфония в миноре и, подхватывая заявленное в Третьем концерте, композитор вновь обращается к своей излюбленной драматической тональности *c-moll*, значительно обостряя суровость колорита.

Анализируя смысловые послы данного произведения, невозможно не затронуть авторские пометы на этот счёт. Самые известные из них связаны с мыслью о роковых обстоятельствах: «*Так судьба стучится в дверь*» (в другой передаче – «*стук Смерти в дверь*»), «*Схватчу судьбу за глотку*». Идею симфонии Бетховен определял фразой «*Борьба с судьбой*», а ключевое тематическое ядро он обозначил как «*мотив судьбы*».

Разумеется, очень соблазнительно довериться приведённым комментариям автора и напрямую соотносить с ними содержание его шедевра, ведь действительно в годы его создания композитор мучительно боролся с наступающей глухотой и с особой остротой переживал обрушившийся на него недуг.

Но реально музыка говорит об ином, и перипетии личной жизни в лучшем случае послужили только импульсом для творческой фантазии, стремящейся запечатлеть в звуках коренные проблемы всеобщего бытия, которые в своей грандиозности разворачиваются

на огромных земных пространствах. Не лично-субъективный повод с привкусом фатализма, а именно этот реально-жизненный общечеловеческий процесс вызвал к жизни титанический эпос Пятой симфонии.

И сразу же ещё об одном определении, часто адресуемом её драматургической модели: «*от мрака к свету*». Подразумевается движение от драматизма I части к жизнеутверждающему пафосу финала. Но возникает вопрос: что есть мрак первого *Allegro*?

Колоссальное напряжение стихии могучего противоборства и преодолений отнюдь не является синонимом мрака. Для бетховенских героев это в некотором роде желанная стихия и даже свет жизни, поскольку именно на ристалище бытия они в полной мере раскрывают свой потенциал и добиваются самоосуществления сил, дарованных им природой («*А он, мятежный, ищет бури...*»). Отсюда горение, энтузиазм, вдохновение, радость пребывания в захватывающем водовороте жизненных схваток.

В этом их принципиальное отличие, например, от персонажей будущих симфоний Чайковского и Малера – симфоний, в которых образы жизненной борьбы зачастую будут приобретать мучительный, страдальческий, подчас болезненный оттенок, когда в ней видят лишь жестокою неизбежность и остаётся только оплакивать горькую участь людей.

Огнедышащая лава жизненных схваток, бушевание катаклизмов, высочайший драматический накал – всё это имело своим истоком то особое качество бетховенской героики, которое лучше всего определяется понятием *экспансионизм*, имея в виду мощный волевой напор, открыто наступательный натиск, взрывчато-импульсивный характер энергетики и нередко воистину яростный тон.

Всё это запрограммировано в двух мотивах главной партии I части Пятой симфонии: грозный, властный призывный клич и в качестве реакции на него – вспыхивающее пламя социальных баталий (его «разгорание» передаётся наслоением имитаций). Разработка этих мотивов идёт цепью нарастающих волн нагнетания драматического напряжения, выводя вначале к динамизированной репризе, где первый мотив звучит буквально устрашающе, а затем к коде, в которой появи-

ем новой темы подводится итог героической эпопеи.

* * *

Только что в рассмотрении I части Пятой симфонии говорилось о запечатлении таких черт, как суровое мужество, непреклонная воля, могучая сила, и отмечалось, насколько желанной и животворной для героя бетховенской музыки является стихия жизненной борьбы.

Но диалектика реального видения бытийных процессов и понимание человеческой природы побуждала композитора в рамках героико-драматической концепции не раз представлять иные акценты, фиксируя проявления «слабости». Берём это слово в кавычки по причине достаточной условности применения данного понятия, поскольку речь идёт о естественных отклонениях в системе героического жизнеотношения.

Важнейшим из таких отклонений была для героя бетховенских произведений рефлексия, когда его душу посещали разного рода сомнения и колебания. Подобные веяния наблюдаются, к примеру, в I части **Третьего концерта**, и тогда набегают сумрачные тени, а пафос решимости и безусловной уверенности сменяется настроениями с оттенком ламентозности и даже страдальческой нотой (особенно в партии фортепиано и более всего в проведений третьей темы связующей партии).

В меньшей степени, но присутствует подобное и в I части **Пятой симфонии**, где неоднократно возникают моменты психологического торможения. Особенно в этом отношении выделяется эпизод *solo* гобоя, звучащее как печальный глас человеческого существа, затерянного в лаве глобального катаклизма.

Однако более существенное и, можно сказать, уникальное для творчества Бетховена находим в средних частях этой симфонии. Прежде отметим факт конкретизации их адресата: после всечеловеческого масштаба I части здесь происходит перемещение на особенности жизни армейской массы и, таким образом, эпос всеобщего бытия переходит на более частный уровень воинского эпоса. Главное же состоит в том, что в музыку привносится особый психологический подтекст, который чрезвычайно усложняет её восприятие.

Внешне в обоих случаях зримо рисуется картина шествия больших сплочённых людских колонн, идущих походным маршем. Однако столь же явственно ощутима определённая подоплёка. Над происходящим витает дымка усталости, чутко подмечено состояние индифферентности, порождённое буднями и тяготами затянувшейся военной страды с её дальними переходами. Отсюда червоточина внутренних сомнений, вопрошаний, насторожённости и неуверенности, затаённого беспокойства и тревоги. «Утомлённые солнцем» – именно так, если воспользоваться метафорическим названием одного из отечественных фильмов. Внимательно вслушиваясь в музыку II части, в её медленном маршевом шаге можно почувствовать флюиды погребального ритуала. Трагический оттенок ощущим и в приглушённо-таинственном колорите следующего затем квази-скерцо.

Драматургия рассматриваемых частей тождественна, и смысл вводимых резких контрастов заключается в стремлении вдохнуть в «понутое» воинство дух бодрости и отваги, напомнить «о подвигах, о славе» былых времён. И тогда во всей красе предстают атрибуты воинской героики: призывные кличи, гимнические возгласания, парадные реляции и триумфальные тирады (соответственно – плакатные краски громогласных *tutti*, ведущая роль медных духовых с выделением горделиво-блестящих трубных звучаний, фанфарно-сигнальное интонирование в открытых маршевых ритмах).

Разница состоит в том, что во II части подобные наплывы при всей их настойчивости (они вторгаются четырежды) каждый раз быстро сникают, а в III части их противодействие настроениям «утомлённости» активнее (включая энергичное фугато струнных в Трио), и после долгого затишья-выжидания в репризе музыка посредством *attacca* окончательно прорывается к победоносному финалу.

В общем контексте творчества Бетховена крайний вариант «героической слабости» даёт самая драматичная из его увертюр – «**Кориолан**» (1807). К слову, почти одновременно с ней композитор создавал фортепианные 32 вариации *c-moll*, где маршрут острых жизненных схваток завершается не победным фини-

шем, а быстрым спадом накала борьбы, удалением с «театра военных действий» и вместо привычного для композитора «восклицательного знака» проставляется «многоточие».

В «Кориолане» к сходному решению в какой-то степени обязывали литературные первоисточники, как известные Бетховену анналы римских времён, так и написанные по их следам трагедия У. Шекспира и пьеса австрийского драматурга Г. Коллина, к постановке которой композитор создавал музыку увертюры. Стоит напомнить, что Кориолан – историческая личность, римский полководец I века до н. э. Вовлечённый в социальные конфликты (противостояние патрициев и плебса) и побуждаемый честолюбивыми амбициями, он идёт на предательство родины, что приводит его к гибели.

Как видим, судьба Кориолана – клубок сплошных противоречий, что нашло своё выражение в музыке увертюры через поляризацию образных сущностей.

С одной стороны, донельзя суровая, грозная атмосфера нескончаемых тревог и потрясений, бушевание гражданских страстей и поистине смертоносных батальи, что находит себя в повышенной остроте контрастов и подчёркнутой жёсткости звучания (показательны начальная тема как олицетворение надличного императива и кульминация с резко синкопированными аккордами-ударами перед кодой). Герой повествования являет себя при этом непреклонно мужественным, отважным борцом, и его могучий дух, его упорство очевидны в сквозной роли кличевых возгласов, в мощной моторике борений и в устрашающих накалах оркестровой массы.

С другой стороны, неуклонное сгущение драматизма, связанное с нарастающей значимостью ощущений отягощённости, мучительности, страдальческого восприятия жизненных битв и желание отрешиться от этого. Мятущегося героя преследуют приступы тоски (они отмечены отзвуками стонов-стенаний) и в конце концов настигает фатальный исход: молниеобразные росчерки клинка и быстрое угасание жизни («А дальше – тишина»).

Таково естественное истолкование коды увертюры с позиции тех, кому известен литературный сюжет. Музыка же, взятая сама по себе, с её томительной рефлексией, растворя-

ясь в мрачном безмолвии, как бы повисает в глухоте трагических вопрошаний.

* * *

Ещё один вектор дифференциации типов героико-драматического эпоса связан с пространственными координатами – имеется в виду более локальный или, напротив, глобальный масштаб места действия того или иного бетховенского произведения.

Примером первого рода может служить увертюра «Эгмонт» (1809–1810), где происходящее «литературно» связывается с Нидерландами, а ввиду существования этой страны под иноземным владычеством в музыке отчётливо представлен испанский колорит.

В данном случае увертюра вписывается в полнометражное музыкальное оформление спектакля, которое в последовательности своих номеров даёт полное представление о сюжете одноимённой пьесы Гёте (1787). Этому после увертюры соответствуют четыре антракта, перемежающие пять актов трагедии, две песни Клерхен (одна из них – «Гремят барабаны» – выделяется ярко выраженным пафосом революционной героики), оркестровый эпизод, передающий сцену смерти Клерхен, мелодрама к последнему монологу Эгмонта и в качестве финала – «Победная симфония», основанная на заключительном материале увертюры.

Таким образом, в отличие от увертюры «Кориолан», несмотря на смерть Эгмонта, действие заканчивается народным празднеством: благородный герой погибает в борьбе за освобождение родины, но дело, за которое он отдал жизнь, торжествует.

Собственно увертюра концепционно сложилась как бы по модели непосредственно предшествовавшей ей Пятой симфонии, но сжатой в компактную одночастную форму, в которую при всём её лаконизме (около 8 минут звучания) по содержанию и наполнению впрессован целый роман.

Разумеется, «написан» этот роман в сути обообщённой форме, и о степени обобщённости говорит, например, тот факт, что тематизм, который обычно связывают с ситуацией испанского порабощения, в ходе развития преобразуется в нечто прямо противоположное по смыслу. Точно так же тяготы сумрачно-

го существования, гнёт роковых сил и чувство скорби с чертами трагизма (этот оттенок приносит использование жанра сарабанды) постепенно преодолеваются в ходе активизации героического жизнеотношения, когда в полный рост встаёт фигура человека-борца с его пламенным социальным темпераментом, наступательным динамизмом и неустрашимой устремлённостью только вперёд.

Вершиной бетховенского глобализма стала **Девятая симфония** (1817 и 1822–1823). Завершая героико-драматическую эпопею, она стала самым грандиозным созданием композитора ввиду всечеловеческого, планетарного масштаба, чему отвечают монументальный размах композиции (произведение звучит около 70 минут), предельная укрупнённость форм и образов, титаническая мощь разворота сил и духовного потенциала *homo sapiens*.

Врастая могучей скалой Просвещения в художественный массив первых десятилетий Романтизма, Девятая симфония несла на себе печать **вневременного**, что своеобразно отмечено А. Серовым в отношении I части: «*Это – глубочайшее философское воплощение в звуках страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечной печали...*».

В первых двух частях симфонии в различных ракурсах воссоздаются драматические картины жизни Европы того времени. При всей напряжённости общей атмосферы в воспроизводимых деятельных процессах внутренне ощутима пульсация созидательных усилий, что придаёт происходящему безусловную позитивную окрашенность.

Тем не менее, мирный час существования человечества отнюдь не является определяющим для тонуса этих частей. Доминируют грозы и бури, героика столкновений и противоборств – отсюда мятежная вздыбленность фактуры с отзвуками грохота батальей и большая роль призывных декламационно-ораторских оборотов, включая сурово-повелевающие инвективы, побуждающие быть готовым к всечасным испытаниям.

Свою отдельную грань героико-драматического действия Девятой симфонии даёт II часть, что более всего связано с той жанровой спецификой, которую можно обозначить понятием *военное скерцо*. Его наступатель-

ный, собранно-сосредоточенный, исключительно целеустремлённый энергетический поток основан на чрезвычайно стремительном, остроимпульсивном движении, в пульсации которого токатность совмещена с галопирующе-скачущей ритмикой. Этот мощный динамический напор время от времени венчают всплески фанфарно-ликующих мотивов.

Череда возникающих смысловых оттенков данной музыки прочитывается весьма многообразно: своего рода демонстрация силы и волевой решимости, упорные труды военной поры, празднество жизненных битв, захватывающий энтузиазм больших деяний-преодолений и, наконец, то, что А. Блок в самом широком плане определял как «*стремление жить удесятёрённой жизнью*».

Остаётся отметить одну любопытную деталь, касающуюся архитектоники симфонического цикла. Дело в том, что Бетховен нарушил правило классики, согласно которому в 4-частной композиции после центральной по значению I части делалось «отступление» в виде медленной II-й, а затем происходило ускорение темпа от III части (менуэт или скерцо) к финалу.

Что побудило автора Девятой пренебречь этим законом? Если понять её логику как движение от «войны» (конфликты и катаклизмы эпохи) к «миру» (разумные основы жизнеустройства и радость всеобщего братства), то III часть нужно воспринимать как пролог высвобождения от суровой необходимости бесконечной жизненной борьбы.

* * *

Девизом бетховенского героико-драматического эпоса можно считать сакраментальное «*через борьбу к победе*» – именно так выражала себя неугасимая вера композитора в жизнь и в торжество добрых начал. И естественно, что сублимат этого сконцентрирован в завершающих разделах и финалах рассматриваемых произведений.

Что касается «Леоноры № 3», то имеет смысл напомнить: как известно, помимо композиции, которую мы знаем как увертюру к опере «Фиделио», Бетховен по разным причинам ещё трижды обращался к идее сделать удовлетворяющий его вариант оркестрового вступления к «Фиделио».

Так возникли сочинения, одинаково обозначенные именем героини оперы и получившие соответствующие номера. В каждом из них прочерчивается достаточно единый сюжет: от состояния ожидания и приготовления к решительным действиям через энергичные преодоления жизненных препятствий к итоговому победным утверждениям.

Наибольшее признание по справедливости получил опус, обозначаемый как «**Леонора № 3**» (1806) – вещь блистательная, благодаря обилию драгоценных тематических зёрен воссоздающая жизненный процесс в многообразии его граней. Оно одно из самых оптимистичных произведений композитора, и в этом отношении особенно примечательны два момента: эпизод перед кодой (радужное «воркование» флейты с подыгрывающим ей фаготом) и сама кода как всеохватывающий вихрь радости, расцвеченной фанфарами торжества.

Увертюра «**Эгмонт**», о которой говорилось выше, ведёт к аналогичному результату от более сильного контраста (скорбная омрачённость начального раздела), и тем ослепительнее выглядит завершающее празднество с его ликующими возгласиями.

Особенно широко развёрнуто всенародное триумфальное действо в **финале Пятой симфонии**. Оно суммирует соответствующие импульсы радостно-победных утверждений заключительной партии первой части, громко-гласно-императивные «реляции» начального эпизода коды второй и праздничные звучания Трио третьей, вознося эти «извлечения» на уровень тотального извержения светоносной магмы. В ходе развития основных разделов финала неуклонно нарастает роль танцевальных ритмов, так что в коде кипение могучих сил выливается в воинственное выплясывание победоносной рати.

Три только что рассмотренные произведения представляют собой «типовой» вариант завершения концепции «*через борьбу к победе*». Из анализируемых в данной статье сочинений героико-драматического эпоса остаются два, и они прямо противоположны по своей направленности.

Финал Третьего концерта в силу ведущей здесь роли партии фортепиано даёт в трактовке праздничной стихии яркий инди-

видуально-личный акцент, но главное состоит в «облегчённом» её преподнесении. Происходит перемещение в плоскость танцевально-игровых настроений с участием театрально-представленческих штрихов, чему отвечает подчёркнутая живость и острота ритма.

И всё-таки этот радостный жанризм сохраняет достаточно серьёзную подоплёку – и по причине главенствующего минорного наклонения, и ввиду высокой активности действенной энергии с прорывами драматических эффектов, благодаря чему осуществляется героизация танца.

Тем не менее, в целом эта музыка остаётся в сфере досуга-отдыхновения, и совершенно иную картину наблюдаем в **финале Девятой симфонии**. Это определяется уже самим по себе характерным для всего произведения всечеловечески-планетарным масштабом повествования.

Иное состоит и в общеизвестном факте кардинальной трансформации жанра: впервые в практике мирового музыкального искусства в симфонию был введён литературный текст и соответствующие вокально-хоровые ресурсы, что знаменовало рождение синтетической композиции с её принципиально новыми возможностями воплощения авторского замысла. К тому же здесь активно взаимодействуют конструктивные возможности сонатной формы, рондо, вариаций, фуги.

Рука об руку с разработкой «технологии» подобного преобразования симфонического жанра Бетховен столь же новаторски и впервые претворяет в звуках диалектику поэтапного процесса поиска и обретения истины с её последующим всесторонним закреплением, что венчается заключительным апофеозом.

Этап наиболее интенсивного поиска истины приходится на вступительный раздел, который ввиду масштабности и смысловой значимости становится в прямом значении этого слова *прологом* финала. Точкой отсчёта здесь служит резко очерченная картина всеобщего разлома, хаоса и дисгармонии мира.

После только что отзвучавшей предыдущей части с её покойной, возвышенно-божественной аурой этот громоподобный взрыв мятущейся, вздыбленной энергии разрушения воспринимается как устрашающее *inferno* (чего только стоит «скрежет» исходного квар-

таккорда *la-re + fa-sib*), в заострённой экспрессии которого прослушиваются стон-стенания жертв безумия мировых катастроф.

Звучащая в ответ гневная отповедь – это, несомненно, авторский голос. Его мощь и суровость запечатлены в унисоне низких струнных (контрабасы и виолончели), самым непосредственным образом воспроизводящем специфику декламационной речи. А далее в ответ на страстные вопрошания «автора» (варианты речитации унисона низких струнных) одна за другой выдвигаются альтернативы.

В их качестве выступают перемежаемые тирадами унисона реминисценции основного тематизма предыдущих частей (ещё одной реминисценцией можно считать то, что появляется в разработке финала – напоминание о героико-драматических бушеваниях I части). Последовательная цепь этих реминисценций как бы отмечает вехи пройденного пути, подводя, наконец, к искомому – зарождению «темы радости».

Стоит напомнить, что эта поистине ключевая для Девятой симфонии тема вызревала в сознании Бетховена длительное время. Первоначально её контур возник в его юношеской песне «Взаимная любовь» (1794, текст Г. А. Бюргера). Затем он обратился к этой мелодии в Фантазии для фортепиано, хора и оркестра (1808, слова К. Куфнера). Здесь она ещё не имеет того принципиально значимого наполнения, как в Девятой симфонии, и служит прославлению искусства, но на ней базируется заключительный раздел («финал»)

одночастного сочинения и понятно, насколько существенным был сам акт введения хора в инструментальную композицию.

«Темой радости» эта мелодия стала в последней симфонии Бетховена в согласии с заголовком положенной на музыку оды Ф. Шиллера «К радости» (1785, переработана в 1793). Композитора вдохновлял заложенный в тексте горячий призыв к свету, миру, благоденствию и единению людей доброй воли: «*Обнимитесь, миллионы! Слейтесь в радости одной!*». Не могли не привлечь его и следующие строки остро гражданственного характера:

*Гордость пред лицом тирана
(Пусть то жизни стоит нам),
Смерть служителям обмана,
Слава праведным делам!*

Как всё содержание финала чрезвычайно многообразно (всевозможные ракурсы торжества, включая завершающие битвы созидания), так и лики «темы радости» каждый раз предстают в новом преломлении: как символ спокойного течения жизни или в ранге героического шествия, в формах лирического гимна или с сильнейшим публицистическим запалом (вплоть до открыто плакатного изъяснения, когда на кульминации хор буквально скандирует).

Так многокрасочно разворачивается великая бетховенская утопия всечеловеческого братства, эта итоговая грандиозная фреска с воззванием к миру о мире, ставшая пиком его героико-драматического «Эвереста».



ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Издание пятое / А. Альшванг. Москва : Музыка, 1977. 447 с.
2. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. / Л. Кириллина. Москва : Московская консерватория, 2009. Т. 1, 535 с.; Т. 2, 595 с.
3. Роллан Р. Гёте и Бетховен // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2018. Вып. 6. 208 с.
4. Серов А. Девятая симфония Бетховена, её склад и её смысл // Серов А. Критические статьи, т. 1. Санкт-Петербург : Тип. деп. уделов, 1892. С. 483–491.
5. Geck M. Beethoven / M. Geck. London : Haus, 2003. 173 p.

6. *Davies P.* The Character of a Genius: Beethoven in Perspective / P. Davies. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
7. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803 / T. DeNora. Berkeley, California : University of California Press, 1995. 232 p.
8. *Dorfmüller K. (und andere).* Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuauflage des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm / Ed. K. Dorf Müller, N. Gertsch, J. Ronge. Munich : Henle, 2014. 842 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven / R. Hatten. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfingher K.* Beethoven / K. Kropfingher. Verlage Bärenreiter/Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven / C. Rosen. New York : W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824 / H. Sachs. London : Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination / M. Solomon. Berkeley : University of California Press, 2003. 344 p.

REFERENCES

1. *Alshvang A.* Lyudvig van Bethoven. Ocherk zhizni i tvorchestva. Izdanie pyatoe [Ludwig van Beethoven. Essay on life and creativity. Fifth edition] / A. Alshvang. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1977. 447 p.
2. *Kirillina L.* Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. V 2 t. [Beethoven. Life and work. In 2 volumes] / L. Kirillina. Moskva : Moskovskaya konservatoriya [Moscow : the Moscow Conservatory], 2009. V. 1, 535 p.; V. 2, 595 p.
3. *Rollan R.* Gyote i Bethoven // Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vypuskah. Vypusk 6 [Goethe and Beethoven // Rolland R. Musical and historical heritage. In 8 issues. Issue 6]. Moskva : Tsentr gumanitarnykh initsiativ [Moscow : Center for humanitarian initiatives], 2018. 208 p.
4. *Serov A.* Devyataya simfoniya Bethovena, eyo sklad i eyo smysl // Serov A. Kriticheskie stat'i, t. 1 [The Ninth symphony of Beethoven, its formation and its meaning // Serov A. Critical articles, vol. 1]. Sankt-Peterburg : Tip. dep. udelov [Saint Petersburg : Publishing House of dep. udelov], 1892. Pp. 483–491.
5. *Geck M.* Beethoven / M. Geck. London : Haus, 2003. 173 p.
6. *Davies P.* The Character of a Genius: Beethoven in Perspective / P. Davies. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. 376 p.
7. *DeNora T.* Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803 / T. DeNora. Berkeley, California : University of California Press, 1995. 232 p.
8. *Dorfmüller K. (und andere).* Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuauflage des Werkverzeichnisses von Georg Kinsky und Hans Halm / Ed. K. Dorf Müller, N. Gertsch, J. Ronge. Munich : Henle, 2014. 842 p.
9. *Hatten R.* Musical Meaning in Beethoven / R. Hatten. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1994. 350 p.
10. *Kropfingher K.* Beethoven / K. Kropfingher. Verlage Bärenreiter / Metzler, 2001. 334 p.
11. *Rosen C.* The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven / C. Rosen. New York : W. W. Norton, 1998. 560 p.
12. *Sachs H.* The Ninth: Beethoven and the World in 1824 / H. Sachs. London : Faber, 2010. 225 p.
13. *Solomon M.* Late Beethoven: Music, Thought, Imagination / M. Solomon. Berkeley : University of California Press, 2003. 344 p.

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

A. I. Demchenko, Doctor of Art Criticism, Full Professor at the Department of the Music History in the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov and the Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky, chief scientific officer and director of the Center for complex artistic researches, Honored Worker of Arts in Russia

Т. С. ЕКИМЕНКО

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
Республика Карелия

УДК 78.071.0

ВСЕРОССИЙСКИЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ, ПОСВЯЩЁННЫЕ 100-ЛЕТИЮ ГЕЛЬМЕРА СИНИСАЛО

Статья написана по итогам Всероссийских научных чтений, посвященных 100-летию со дня рождения композитора Республики Карелия, народного артиста СССР, педагога, дирижёра, председателя Союза композиторов КАССР Гельмера-Райнера Несторовича Синисало. В научных чтениях приняли участие музыковеды, музыканты-исполнители, композиторы, театроведы, балетные педагоги, научные сотрудники архивов. Чтения охватили широкий круг вопросов – от изучения архивных документов до исследования музыкальных опусов композитора, считающихся эталонами национального стиля Республики Карелия.

Ключевые слова: Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Всероссийские научные чтения, Гельмер-Райнер Несторович Синисало.

ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE DEDICATED TO THE 100-ANNIVERSARY OF HELMER SINISALO

The article is a result of the All-Russian scientific conference dedicated to the 100-anniversary of a composer, a conductor, a music teacher, the head of the Composers' Association of the Republic of Karelia and the People's Artist of the USSR Helmer Sinisalo. The scientific conference was attended by musicologists, musicians, composers, theatre experts, ballet teachers, archive researchers. The conference covered a wide range of issues – from the research of archival documents to the study of the composer's music works that are considered the standards of the national style of the Republic of Karelia.

Keywords: The Petrozavodsk State Conservatoire named after A. K. Glazunov, All-Russian scientific conference, Helmer Sinisalo.

Я родился в финской семье, унаследовал от родителей, от той среды, в которой рос и формировался, – чувство близости финской и карельской мелодии – песенной, танцевальной, инструментальной. Дома отец пел народные песни под мандолину. Когда просили, наигрывал танцевальные мелодии. Финская, эстонская, скандинавская музыка привлекали меня, собирал я и песенные сборники, изданные финскими музыковедами.

И постоянно в моей душе живут народные мелодии нашего края. Стараюсь не цитировать их в произведениях, ищу свои средства выражения, свой язык, сохраняя главное, свойственное только нашему северному народу.

Гельмер Синисало

14 июня 2020 года исполнилось бы 100 лет со дня рождения *Гельмера-Райнера Несторовича Синисало* (1920–1989) – композитора, дирижёра, общественного деятеля. Синисало – создатель первого национального балета «Сампо» (который долгое время считался «визитной карточкой республики»), создатель первой национальной симфонии («Богатыри леса»), автор ряда инструментальных концертов, камерно-инструментальных опусов, шести кантат, двух оперетт, хоровых сочинений, множества песен и романсов. Всего им создано более ста сочинений, большинство из них издано и исполнено. Более трёх десятилетий он возглавлял Союз композиторов в Республике Карелия (СК КАССР). О творчестве Синисало написано внушительное количество научных исследований: это диссертации, монографии, статьи, эссе. Масштаб его деятельности на поприще композитора, флейтиста, дирижёра, председателя Союза композиторов можно оценить по тем наградам, которыми он был отмечен в течение всей своей жизни: Заслуженный артист Карело-Финской ССР (1949), Заслуженный деятель искусств КАССР (1957), Народный артист РСФСР (1959), Народный артист СССР (1978), Лауреат Государственной премии КАССР (1974), Кавалер орденов Трудового Красного Знамени (1951, 1970), «Знак Почёта» (1967), Дружбы Народов (1980), медали «За трудовое отличие» (1948).



*Гельмер-Райнер Синисало*¹

На протяжении всего 2020 года в Петрозаводске проходили мероприятия, посвящённые юбилею композитора². Так, сотрудниками Национального музея Карелии была подготовлена передвижная выставка «Народной музыки творец», которая экспонировалась на разных площадках города. Теле-

радиокомпания ГТРК «Карелия» организовала запись радио- и телепередач о творчестве Г. Н. Синисало, которые в течение нескольких месяцев транслировались в эфире. И конечно, в этом году музыка Г. Н. Синисало звучала в различных концертных залах города – в музыкальных школах, Карельской филармонии, Петрозаводской консерватории³.

Достоинством завершением юбилейных мероприятий выступили всероссийские научные чтения, которые состоялись 17 октября в Детской музыкальной школе имени Г. Н. Синисало г. Петрозаводска⁴. Открылись они уникальными воспоминаниями людей, которые являлись современниками Г. Н. Синисало, интерпретаторами его произведений, лично с ним общались. О своём знакомстве с композитором, о взаимоотношениях с ним, о творческой лаборатории Г. Н. Синисало поведали заинтересованной публике профессор кафедры струнных инструментов Петрозаводской консерватории К. И. Векслер и концертмейстер Музыкального театра по классу балета в 1963–2003 годах Д. Г. Цвибель. Н. Ю. Гродницкая⁵ – автор единственной монографии о Г. Н. Синисало – рассказала о годах становления композитора, сложном времени формирования и учёбы музыканта, некоторых ярких жизненных эпизодах. Музыковед рассказала публике и о своей находке в год векового юбилея – уникальной рукописи Г. Н. Синисало, хо-

рографическом этюде «Победа», созданном композитором в годы Великой отечественной войны (1941 год) для фронтовой концертной бригады. Рукопись была торжественно подарена исполнителям музыки Г. Н. Синисало.

Основной корпус выступлений был связан с научными докладами, посвящёнными

¹ Все фотографии, приведённые в статье, находятся в архиве Союза композиторов Республики Карелия, обладатель – Союз композиторов Республики Карелия.

² К 100-летию композитора была подготовлена и опубликована статья Т. С. Екименко [1].

³ Не будет лишним и следующее упоминание. В 2020 году Карелия празднует вековой юбилей. В год столетия республики Гельмер Синисало назван одним из ста символов Карелии.

⁴ Организаторами научных чтений стали Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Союз композиторов Карелии, Детская музыкальная школа № 1 имени Г. Н. Синисало. Программа конференции размещена на сайте Петрозаводской консерватории http://glazunovcons.ru/research/conferences/nauchnye_chteniya_100let_sinisalo.

⁵ Член Союза композиторов Республики Карелия и России.

музыке и деятельности Г. Н. Синисало. Обзор основных материалов композитора, хранящихся в фондах Национального архива Республики Карелия, осуществила ведущий архивист отдела использования и публикации документов М. А. Докторова. В Национальном архиве находится на хранении личный фонд композитора, переданный вдовой, включающий 282 дела за 1914–2000 годы. В него включены нотные рукописи Г. Н. Синисало, фотографии, статьи, заметки, интервью, записные книжки, письма, личные документы, материалы творческой деятельности (договоры на написание и издание музыкальных произведений, выплату гонораров), афиши, программы концертов, переписка с организациями, фонозаписи произведений, сюжеты киножурнала «Советская Карелия» и т. д. Докладчик познакомила участников научных чтений с виртуальной выставкой «В царстве

звучков драгоценных воспевал наш край прекрасный...», размещённой на официальном сайте Национального архива Карелии. Экспозиция собрала оцифрованные копии документов о жизни и творчестве Г. Н. Синисало: один раздел посвящён биографическим вехам, интересам и увлечениям композитора, его дружескому окружению, второй – документам и фотографиям о трудовой жизни, в третьем представлены материалы о результатах творческой деятельности композитора.

Многогранную деятельность Г. Н. Синисало на посту председателя Союза композиторов КАССР⁶ осветила кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории, член Союза композиторов Республики Карелия и России Т. С. Екименко. Являясь председателем Правления СК КАССР, Г. Н. Синисало много времени отдавал освещению деятель-

ности композиторов Карелии в республике и за её пределами. С 1970-х годов он активно участвует в научных конференциях и публикует статьи в сборниках. Свои выступления Г. Н. Синисало тщательно готовил⁷. В рукописных вариантах видна работа композитора – шлифовка текста, оттачивание мысли. Конечный текст всегда выверен, стилистически грамотен, научно точен и одновременно обладает той долей художественности, которая даёт возможность доносить его мысли до самой широкой публики. Выступающая остановила своё внимание на «включённости» Г. Н. Синисало в вопросы государственной культурной политики СССР, систему



*Члены Союза композиторов КАССР, 1977 год.
За роялем – Гельмер-Райнер Синисало*

⁶ Гельмер Синисало вступил в ряды Союза композиторов в 1939 году, а руководил Союзом более 30 лет – с 1956 по 1989 годы. Работа Союза велась по разным направлениям. В рамках общих собраний прослушивались новые музыкальные произведения, составлялись программы концертов, обсуждались кандидатуры по приёму в члены СК, определялись финансовые вопросы (оплата переписки нот, показа произведений). Кроме того, председателю СК необходимо было решать проблему консультирования самодеятельных авторов, пишущих для коллективов, организовывать творческие командировки композиторов в районы Карелии, творческие встречи в различных учреждениях и т. д.

⁷ Об этом свидетельствуют документы, переданные семьёй после смерти композитора в Национальный архив Республики Карелия. Все они существуют в двух вариантах – рукописном (автограф) и машинописном.

государственного заказа, участия в работе закупочной комиссии отдела искусств Министерства культуры Карельской АССР, стиле руководства Союзом⁸.

Заведующая литературной частью Музыкального театра Республики Карелия, театровед Ю. Д. Генделева охватила вниманием и охарактеризовала балеты и оперетты Г. Н. Синисало, поставленные на сцене театра. Самая долгая сценическая жизнь была уготована балету «Сампо» (1959, вторая редакция – 1985). В 1963 г. был поставлен балет «Я помню чудное мгновенье (Судьба музыканта)», созданный композитором на основе музыкальных произведений М. И. Глинки (либретто И. В. Смирнова, постановка И. Р. Левиной). В 1966 г. увидел свет балет на современную тему «Сильнее любви» (либретто и постановка И. В. Смирнова), в котором, в русле новых тенденций хореографического искусства, развитие действия решалось средствами танца как формы сценического существования. Вторым национальным балетом, созданным теми же авторами, стала «Кижская легенда» с сюжетом о легендарном мастере Несторе (1973). По сравнению с эпической мощью «Сампо» здесь преобладает драматическая образность, усиливается романтическое начало, появляется сказочно-фантастическая линия, но и более ярко выраженное историческое и социальное начало. На сцене театра была поставлена также оперетта «Возраст женщины», созданная Г. Н. Синисало в соавторстве с А. И. Голландом (1967, постановка Н. И. Лившица). Произведение, по жанру близкое к драматической хронике, открыло плодотворность сотрудничества музыкального театра с драматическим режиссёром, впоследствии успешно продолженное театром.

Изучению фортепианного творчества Г. Н. Синисало посвятил свой доклад В. С. Портной – профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Петрозаводской консерватории. Прелюдии для фортепиано, Фортепианная соната явились для

⁸ Хорошо известно, что Синисало был, пожалуй, единственным беспартийным лидером, возглавлявшим композиторскую организацию, который на протяжении многих лет успешно руководил союзом, при его руководстве отмечалась высочайшая продуктивность работы композиторов, а практически все сочинения исполнялись на публике.

композитора творческой лабораторией, в которой формировались основные черты его композиторского стиля. Выступающий останавливал внимание на фольклорных основах интонационной сущности тематизма, особенностях гармонии и фактуры фортепианных произведений; на основе изучения автографов, прижизненных изданий он воссоздал историю создания сочинений.

Концерт для фортепиано с оркестром Г. Н. Синисало, созданный в 1958 году, стал рубежным произведением. Его написание, с одной стороны, совпало с возрождением интереса карельских композиторов к фортепианной музыке, а с другой, продолжая линию «большого» фортепианного концерта (назначенную еще в «Концерте на карельские темы» Л. Вишкарева), – как бы подводило итог двадцатилетнему периоду в развитии фортепианной музыки Карелии.

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Петрозаводской консерватории Т. В. Красковская познакомила слушателей конференции с кантатным творчеством Г. Н. Синисало, неизученным ранее в полном объёме. Шесть кантат композитора были созданы за два десятилетия – в 1940–50-е годы – период творческой активности композитора (подробнее о сочинениях см.: [2]). Сюжеты кантат отражают актуальные для того времени темы: война и борьба за мир, значение Октябрьской революции и Партии, величие Родины и Москвы. Обращение к литературным текстам было обусловлено зигзагами сложной национальной политики Карелии (от политики русского национализма до актуализации «карельского» фактора). Анализ трёх сохранившихся рукописей кантат показал, что эти произведения явились яркими примерами «большого стиля» (термин И. С. Воробьёва), господствующего в музыке советской эпохи нашей страны с точки зрения жанровых вариантов, драматургических решений и особенностей музыкального воплощения литературных текстов.

Вокальную музыку Г. Н. Синисало представила доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского класса Петрозаводской консерватории О. В. Канина. Известно, что в послевоенные годы композитором было создано значительное число финских и

карельских обработок народных песен (среди них «Старая повозка», «Красная лента», «Луули-луули», «Качает ветер деревья», «Синее небо», «Небесный пастушок», «У Ивана сын» и др.). Некоторые из этих произведений приобрели общенародную и государственную значимость. Например, песня приладожских карелов «На холмах Карелии» явилась импульсом для создания Гимна Республики Карелия (автор А. С. Белобородов), а карельская свадебная «Летел орёл с востока» выступила одной из лирических тем классического балета композитора «Сампо». Значителен пласт авторских вокальных сочинений, в интонационно-ритмических структурах которых переплелись черты русской и финской песенной культуры. Это известный романс «Берёза» на стихи А. А. Прокофьева, песня «Когда рябина зацветет» (солдатская лирическая) на стихи Г. В. Кикинова, «Дума о Родине» на стихи И. Штокбанта.

Творческий путь Г. Синисало на поприще исполнителя на флейте (флейте-пикколо) проследила преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов Петрозаводской консерватории, артистка симфонического оркестра Карельской государственной филармонии А. Р. Зелинская. Она представила сочинения для флейты Г. Н. Синисало («Три миниатюры для флейты и фортепиано», «Концерт для флейты с оркестром») с позиции исполнителя и интерпретатора, а также остановилась на его деятельности в составе оркестра Карельского радио.

Старший преподаватель кафедры вокального и театрального искусства Петрозаводской консерватории И. Н. Смирнова остановилась на национальных истоках музыки Г. Н. Синисало. В частности, она выделила интонацион-

ные коды финских напевов, которые в своем творчестве использовал композитор.

В рамках научных чтений студенткой Петрозаводской консерватории С. А. Шишкиной был осуществлён обзор музыковедческих работ, посвящённых творчеству Г. Н. Синисало. К исследованию творчества композитора обращались музыковеды Я. М. Геншафт, Н. Ю. Гродницкая, Г. И. Лапчинский, И. Н. Баранова, Н. П. Хилько, О. А. Бочкарева, И. Н. Горная, Т. В. Красковская, Т. С. Екименко, Т. Г. Варфоломеева, М. И. Муллонен. Музыка композитора в трудах отечественных исследователей представлена многогранно и многоаспектно. Особое внимание в музыковедческой литературе уделено балету как основополагающему жанру.

Невозможно обойти стороной ещё одну особенность научных чтений – «живое» звучание музыки Г. Н. Синисало. В исполнении П. Таниковой (скрипка), О. Никоноровой (скрипка), Е. Веселовой (фортепиано) прозвучал «Дуэт Илмаринена и Невесты», самый известный музыкальный фрагмент из балета «Сампо», в переложении К. Векслера для двух скрипок и фортепиано. В интерпретации А. Зелинской (флейта) и О. Каниной (фортепиано) участники научных чтений услышали «Три миниатюры для флейты и фортепиано» автора. Наконец, вокальную музыку Г. Н. Синисало исполнили Е. Окатьева (сопрано) и О. Канина (фортепиано).

Научные чтения продемонстрировали, что и в XXI веке музыка Г. Н. Синисало остаётся востребованной и актуальной для исследователей и исполнителей. Это свидетельствует об особом свойстве его музыки – быть современной и интересной для разных поколений слушателей, интерпретаторов, музыковедов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Екименко Т. С. Гельмер Синисало о поисках «национального колорита» в профессиональной музыке Карелии (к 100-летию со дня рождения) / Т. С. Екименко // Музыкаведение, № 3, 2020. С. 17–23.
2. Красковская Т. В. Кантатно-ораториальное творчество композиторов советской Карелии: 1920–1980-е годы: автореф. дис. ... канд. искусствования: 17.00.02 / Т. В. Красковская. Петрозаводск, 2017. 26 с.

REFERENCES

1. *Yekimenko T. S. Gel'mer Sinisalo o poiskakh «national'nogo kolorita» v professional'noy muzyke Karelii (k 100-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Gelmer Sinisalo about searches of “national colouring” in the professional music of Kareilya (to the 100-hundred anniversary) / T. S. Yekimenko // *Muzykovedenie [Musicology]*, № 3, 2020. Pp. 17–23.
2. *Kraskovskaya T. V. Kantatno-oratorial'noe tvorchestvo kompozitorov sovetskoy Karelii: 1920–1980-e gody: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Cantata-oratorio creativity of the composers in the soviet Kareliya: the 1920-1980s: thesis ... Cand. of Art Criticism:17.00.02] / T. V. Kraskovskaya. Petrozavodsk, 2017. 26 p.

Екименко Татьяна Сергеевна, кандидат искусствования, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, член Союза композиторов Республики Карелия и России

T. S. Yekimenko, Candidate of Art Criticism, Docent at the Department of Theory of Music and Composition in the Petrozavodsk State Conservatoire named after A. K. Glazunov, Member of the Union of Composers in the Kareliya Republic and Russia



Н. П. ШУТОВА, Ю. А. КОЛПАКОВА

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

УДК 7.067

МУЗЫКАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АРТИСТОВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (на основе архивных документов и материалов)

Статья посвящена проблеме конструирования гражданственности посредством творческой деятельности артистов, коллективов и исполнителей Красноярского края в 1941–1945 гг. Внимание авторов сосредоточено на рассмотрении факторов становления и поддержания коллективной общности в регионе посредством музыкально-концертной деятельности в военные годы.

Ключевые слова: гражданская идентичность, Великая Отечественная война, музыкально-концертная деятельность, Красноярский край.

Исследование выполнено при поддержке краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности». Полное название проекта: «Художественная культура Красноярского края 1941–1945 гг. как средство конструирования гражданской идентичности».

MUSICAL AND CONCERT ACTIVITIES OF THE KRASNOYARSK TERRITORY PERFORMERS AS A MEANS OF FORMING THE CIVIC IDENTITY DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR (on the basis of archival documents and materials)

The study is devoted to the problem of building the civic consciousness through musical and concert activities of the Krasnoyarsk Territory artists, groups and performers in 1941–1945. The authors examine the implementation of the factors of formation and maintenance of the collective community through the musical and concert activities of the region during the war years.

Keywords: civic identity, the Great Patriotic war, musical and concert activities of the Krasnoyarsk Territory during the wartime.

The research was supported by the regional state autonomous institution “Krasnoyarsk Regional Fund for Support of Scientific and Scientific-Technical Activities”. The full name of the project is “The Art Culture in the Krasnoyarsk Territory in 1941–1945 as a Means of Forming the Civic Identity”.

Проблема формирования гражданской идентичности актуальна в наши дни. Эту тему исследуют с разных сторон и в разных аспектах такие учёные, как Т. В. Водолажская, Р. Э. Бараш, С. А. Митасова, В. Е. Листвина, В. Н. Ефименко, В. И. Варющенко, З. В. Канукова, З. Т. Плиева, Б. В. Туаева и многие другие. В рамках настоящей статьи рассматривается музыкально-концертная деятельность Красноярского края в годы Великой Отечественной войны и её влияние на формирование гражданской общности.

Война, несомненно, была тяжелым испытанием для жителей нашей страны в целом и Красноярского края в частности, превратившегося в новый промышленный арсенал страны. Однако творческая деятельность сибиряков не прекращалась даже в сложное время, служа средством сплочения людей и своего рода фундаментом для реализации патриотических, идеологических и воспитательных целей. Во многом этому способствовало музыкальное образование, которое длительное время развивалось в крае. Речь идёт не только об академическом образовании в прямом смысле, но и о передаче знаний и навыков от опытных мастеров-профессионалов музыкантам-любителям (подробно об этом ресурсообразующем факторе формирования гражданской идентичности среди населения края в военные годы можно прочитать в статье «Music Education as a Resource Factor for Building the Civic Solidarity: the Situation by the Outbreak of the War») [2].

Также одной из причин активной культурной жизни, как справедливо отметили Н. В. Ворошилова, Л. Э. Мезит и А. В. Толмачева [3, с. 22], явилась эвакуация в край театральных коллективов и учреждений с запада СССР в начале войны. Так, 3 октября 1941 года из Днепропетровска в Красноярск был эвакуирован Днепропетровский государственный театр оперы и балета, позже к нему присоединился и Одесский театр оперы и балета. Творческому коллективу предоставили помещение Краевого драматического театра им. А. С. Пушкина. Таким образом, артистам театра оперы и балета пришлось работать вместе с драматическим театром. Далее 12 августа 1942 года Ворошиловградский театр драмы был эвакуирован в Минусинск, туда же прибыл

Орджоникидзевградский театр. А 28 октября 1942 года Республиканский Грозненский театр русской драмы Чечено-Ингушской АССР эвакуирован в Канск.

Артисты выступали и в городах, и в селах Красноярского края, поднимая патриотический дух жителей не только пьесами военно-патриотического характера, но и классическими спектаклями и концертами. Кроме того, не без участия эвакуированных артистов были поставлены и первые спектакли в театре музыкальной комедии.

Для формирования гражданской общности обращались и к детям. Так, например, на VII Пленуме крайкома ВЛКСМ (8 октября 1943 г.) постановили, что в Красноярске и в Красноярском крае необходимо сплотить актив; усилить внешкольную работу с детьми; использовать рабочие клубы, театры, кино-театры, дома культуры, избы-читальни для проведения детских постановок, утренников, кинопоказов; практиковать смотры детской художественной самодеятельности, постановки художественного творчества и труда пионеров и школьников [3, с. 258]; в театрах, клубах, кино организовать для школьников в дни каникул дневные спектакли, утренники, киносеансы, концерты [3, с. 260]. Подобным комплексом действий сразу решали несколько задач: дети не были оставлены в плане воспитания строго в рамках образовательной деятельности, продолжалось их эстетическое развитие, формировалось чувство прекрасного, прививался художественный вкус, тяга к искусству, литературе – и всё это, безусловно, работало на вовлечение подрастающего поколения в культурную жизнь общества.

Немаловажную роль в формировании гражданской общности через музыкально-концертную деятельность сыграло и радиовещание. В годы Великой Отечественной войны радио использовали как средство большевистской агитации и пропаганды по морально-политическому сплочению населения Красноярского края. Радиовещание охватывало не только тематику образцовой сборки урожая, оборонной работы, дисциплины или организованности в военное время, но и всячески старалось как можно объёмнее откликнуться на актуальные вопросы жизни страны в общем и Красноярского края в частности,

поднимая трудовой и политический дух сибиряков [3, с. 283]. В крае в июне 1944 года на 63 района имелись 54 радиоузла Наркомсвязи и 58597 трансляционных радиоточек, из них сельских – 17389 [3, с. 290]. Так, с 22 июня по 1 сентября 1941 года были организованы 87 концертов, из них 45 концертов советских композиторов, 17 концертов классической музыки, 19 – песен народов СССР и 4 выступления кружков самодеятельности города [3, с. 294]. Передачи содержали марши советских композиторов, песни о Красной армии и её вождях, новые антифашистские песни. Транслировалась музыкально-литературная передача «Марши боевых походов». Также была организована передача «Красноярские поэты и композиторы у микрофона», в которой участвовали Игнатий Рождественский, Казимир Лисовский и композитор Александр Кенель. Для детей были организованы 34 передачи, из них четыре литературно-музыкальные программы, два концерта самодеятельности, а четыре посвящены советским композиторам [3, с. 284].

Таким образом, несмотря на то, что из идеологических соображений в начале войны индивидуальные и коллективные радиоприёмники в массе своей были изъяты у жителей края (постановление СНК СССР от 25 июня 1941 года [3, с. 282]) в целях недопущения паники, а также для политического и патриотического воспитания, задача радиоработников, очевидно, состояла в том, чтобы человек не оставался в тишине, а максимально был окружён информацией, которая поднимала его боевой дух, настроение, помогала осознать, что есть в жизни и радости. Безусловно, трансляция не только антифашистских передач или сводок с фронта, но и песен, стихов, микродиалогов оставляла населению минимальное культурное пространство, давая надежду и уверенность, что жизнь продолжается. Согласимся с С. А. Митасовой, что в условиях массовой культуры, когда действуют вездесущие средства коммуникации, человеку практически невозможно спрятаться от пропаганды тех или иных идей. Тем не менее, общие смыслы, зафиксированные в семантическом и символическом поле произведений искусства, способны сплотить социум в едином гражданском порыве [6].

Была задействована также художественная самодеятельность в колхозах и совхозах. На местах были организованы хоровые и драматические кружки. Практически ежедневно устраивались молодёжные вечера, на которых перед началом танцев и игр объявлялись итоги дня [3, с. 295–296]. Продемонстрировать результаты работы кружков можно было на специальных смотрах художественной самодеятельности – как районных, так и краевых. К примеру, в марте 1944 года в смотре приняли участие 14970 человек. Кроме того, кружкам художественной самодеятельности иногда помогали и профессиональные работники искусства, которые вошли в состав двадцати созданных специально для этих целей концертных бригад. Эти бригады как содействовали изданию эстрадных и песенных сборников для последующего самостоятельного функционирования кружков, так и сами давали концерты в сельской местности Красноярского края. В сборнике документов «Красноярский край в годы ВОВ 1941–1945» имеются сведения, что 13 бригад дали 191 концерт в 184 колхозах и совхозах [3, с. 291–292].

Кружки часто успешно функционировали также на заводах и промышленных предприятиях края. Например, на Паровозовагоноремонтном заводе (ПВРЗ) существовали кружок струнных инструментов, хоровой и драматический кружки, кружок баянистов. Регулярно проходили вечера художественной самодеятельности с докладами об итогах дня и о товариществе. Профессиональные артисты также выезжали на заводы с концертами на патриотическую тематику, причем речь идёт не только о местных, но и приезжих творческих работниках. Смеем предположить, что подобные инициативы поддерживались работниками, поскольку им было важно чувствовать, что они живы, что они вместе могут противостоять всему, что принесла война.

Как было сказано выше, Красноярский край стал одним из регионов, куда перебазировались культурно-творческие учреждения страны. Эвакуированные театры внесли значительный вклад в формирование патриотических настроений у населения. В частности, артисты принимали активное участие в «обслуживании концертами» сельского населения в период весеннего сева и уборки урожая

в 1942–1943 гг., выступали с культурной программой в госпиталях и воинских частях, размещённых в Красноярском крае. Более того, три концертных бригады Государственного объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета УССР выезжали для культурного обслуживания воинских частей на фронте [3, с. 305].

За два года работы в Красноярске труппа этого театра внесла неоценимый вклад в дело просвещения трудящихся и показала жителям края значимые произведения оперного и балетного искусства русской и украинской классики. Были поставлены такие произведения советских композиторов, как оперы «В бурю», «Кровь народа», балеты «Цыгане» и «Бахчисарайский фонтан»; оперные спектакли «Запорожец за Дунаем», «Наталка Полтавка»; произведения русской классики, например, опера «Евгений Онегин», балет «Лебединое озеро» и другие. А через два года своей работы в Красноярске театр поставил оперу Римского-Корсакова «Царская невеста». Безусловно, популяризация прекрасных образцов оперного и балетного искусства оказывала положительное влияние на развитие театральной культуры края и успешно служила цели сплочения народа в годы тяжелых испытаний [3, с. 305].

Наследием этой совместной деятельности послужило создание театра музыкальной комедии в Красноярске. Понимая, что после возвращения на Украину Объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета в Красноярске останется только краевой драматический театр им. А. С. Пушкина, в марте 1944 года Исполком крайсовета и крайком ВКП(б) вынесли решение и обратились к начальнику Управления по делам искусств при Совнарком РСФСР с просьбой создать в Красноярске театр музыкальной комедии. Директору театра оперы и балета Линскому предложили перевести артистов театра, без которых театр может обойтись и которые пожелали остаться в Красноярске, в распоряжение отдела искусств. В результате, в соответствии с приказом Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР в Красноярске был создан краевой театр оперетты на базе ансамбля оперетты под руководством З. Ю. Дагира. Театру предоставили помещение

Дома культуры железнодорожников. Однако в связи с неоконченным ремонтом этого помещения, театр оперетты временно разместили в театре им. А. С. Пушкина. Дагиру предоставили возможность пополнить творческий кадровый состав нового театра за счёт лучших артистов края, желающих работать в театре оперетты [3, с. 310–311].

Помимо выступлений артистов с концертами в Красноярске и по Красноярскому краю, творческие работники театров, эвакуированных в Красноярск, входили в состав бригад, выезжавших на передовую линию фронта для обслуживания воинских частей [5]. Подобные фронтовые концертные бригады вносили свой вклад в общее дело и пользовались огромной популярностью. Далее по возвращении артистов в Красноярск, на крупных предприятиях и в госпиталях городов и сёл зачастую организовывали творческие отчёты концертной фронтовой бригады, на которых вначале бригадир выступал с докладом о командировке на фронт, а затем участники фронтовой бригады давали концерт [3, с. 300–301].

В частности, концертная бригада артистов Объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета пробыла на фронте с 14 октября по 25 ноября 1942 года, дав 77 выступлений, из них 30 концертов непосредственно на передовой линии фронта. В состав этой бригады входили: бригадир и политрук З. М. Камбург; заслуженный артист УССР, художественный руководитель бригады С. И. Ильин; артист Московской филармонии мастер художественного слова С. Р. Акивис; солисты балета Д. И. Семинаренко, Е. М. Штейнберг; музыканты И. Г. Брунштейн (скрипка), Е. И. Дублянская (фортепиано), В. А. Ануфриенок (баян); солисты оперы О. Н. Благовидова, Л. Д. Крыжановская, И. П. Богданов [3, с. 300–301].

Ещё один пример – фронтовая концертная бригада, созданная на базе филармонии. Руководителем этой бригады была Татьяна Георгиевна Восходова (также выступала на фронте с музыкальными фельетонами), приехавшая в 1940 году с супругом цирковым артистом Михаилом Антоновичем Екатериничевым в Красноярск для работы в краевом концертном бюро (позже получившем статус филармонии). Стоит упомянуть, что с самого

начала войны супруги поддерживали жителей края не только своими выступлениями, но и, гастролируя по краю, собирали тёплые вещи для фронта. В 1943 году создали концертную бригаду, направив артистов в 7-й гвардейский механизированный корпус под командованием генерал-лейтенанта И. П. Корчагина.

Несомненно, не только новость о предстоящем концерте и сами выступления поднимали дух и настроение бойцам, но и сам факт того, что к ним приехали артисты. Нетрудно вообразить воодушевление солдат, в особенности если среди них встречались земляки артистов-красноярцев. То, что бойцы переживали совместные глубокие эмоции, закреплённые осознанием общей судьбы и жестокой реальности, безусловно, работало на формирование гражданской общности.

Из воспоминаний Т. Г. Восходовой: «До Чернигова, откуда нас должны были переправить в корпус, явно не суждено было быстро добраться... Вскоре на какой-то станции бригаду перехватили летчики: «Ребята, мы каждый день рискуем жизнью, выступите для нас, пожалуйста!» Ну как отказать? Неделю давали для них концерты. Потом они отвезли нас в Нежин, а там комендант в нас вцепился. Пришлось выступать для местного населения – люди же просят, они столько всего пережили! Электричество в городе не работало, но здание театра сохранилось – работали в нём при светильниках из сплюснутых гильз. А как все нам радовались – это непередаваемо! <...> Трудно было. Но главную свою задачу наша фронтовая сибирская бригада выполнила: красноармейцы и командиры, глядя на нас, душой отдыхали. Мы для них – кусочек мирной жизни, словно письмо хорошее из дома» [4].

Несмотря на то, что жители Красноярского края на этих фронтовых концертах лично не присутствовали, можно предположить, что они испытывали чувство глубокой гордости за своих земляков, за свой народ, за принадлежность к этой гражданской общности. Очевидно, ощущение национального единства и целостности способствовало созданию у жителей региона мотивации к дальнейшей борьбе с врагом.

Деятельности вышеназванных красноярских артистов, а также многих других

творческих людей в тяжёлое время Великой Отечественной войны посвящена экспозиция «Красноярская муза в бою», открывшаяся на пароходе «Святитель Николай» – филиале Красноярского краеведческого музея. Выставка делится информацией о вкладе красноярских музыкантов, танцоров, актёров в борьбу с фашистским захватчиком¹. На экспозиции представлены разнообразные музыкальные инструменты. Среди них «именные» (баян Майи Черных, младшей участницы знаменитого красноярского семейного квартета, на счету у которого 75 фронтовых концертов; балалайка солиста ансамбля песни и пляски Советской армии Бориса Феохтистова; уникальный аккордеон, на котором аккомпанировал наш земляк музыкант и аранжировщик советский композитор Яков Хаскин во время работы концертной бригады на фронте Лидии Руслановой; трофейный аккордеон, который подарил маршал К. К. Рокоссовский студенту Красноярского лесотехнического института Сергею Сорокину, после того как музыкант на фронте сыграл для него танго «Я возвращаю ваш портрет»). Наряду с ними выставлены и неатрибутированные инструменты (гитара, гармонь, саксофон и др.). Кроме того, здесь можно увидеть настоящий окопный патефон, чемодан для пластинок, фотографии из личного архива красноярского композитора-фронтовика Фёдора Веселкова (на одной фотографии он стоит рядом с Дмитрием Шостаковичем), памятные вещи, принадлежавшие народному артисту РСФСР, Почётному гражданину Красноярска Николаю Прозорову и многое другое.

Эта выставка словно связывает два пласта времени, а экспонаты до сих пор выполняют свою важную роль. Людей уже нет, и нельзя живую услышать, как они пели и играли, а инструменты остались, и можно эту связь ощутить, «прикоснувшись» к ним сегодня.

Подводя итог, важно отметить, что музыкально-концертная деятельность Красноярского края в военные годы в полной мере

¹ Авторы выражают благодарность организаторам выставки, экскурсоводам и другим сотрудникам Красноярского краеведческого музея за возможность прикоснуться к этой части нашей истории и посмотреть на жизнь известных красноярских артистов под другим углом.

раскрывает факторы становления и поддержания коллективной субъективности гражданской общности (по Т. В. Водолажской, [1]): общая судьба и общее историческое прошлое; общий язык; общая культура и общие культурные ценности (трансляция и постановка не только военно-патриотических песен, но и классических произведений композиторов

нашей страны); переживание совместных эмоциональных состояний, связанных с реальными политическими действиями. Тем самым, на примере Красноярского края в военные годы можно говорить о процессе успешного конструирования гражданской общности, реализованного через музыкально-концертную деятельность.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Водолажская Т. В.* Идентичность гражданская / Т. В. Водолажская // Образовательная политика. 2010. № 5–6. С. 140–142. URL: https://yadi.sk/i/SoTGGaqjL_NoEQ (дата обращения 19.10.2020).
2. *Колпакова Ю. А.* Музыкальное образование Красноярска как ресурсообеспечивающий фактор формирования гражданской общности: ситуация к началу войны / Ю. А. Колпакова, Н. П. Шутова // Развитие образования. 2020. № 3 (9). С. 49–53.
3. Красноярский край в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. Сборник документов / Н. В. Ворошилова, А. П. Дворецкая, Е. А. Иванова [и др.]. Красноярск, 2010. URL: <https://irbis128.kraslib.ru/?id=FT/ShowFT&sid=59f77594c8e261850fd0671712893cd6&viewerType=GUNBKK&query=%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%20%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%20%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%20%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%20%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B9%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BD%20%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%B4> (дата обращения 17.10.2020).
4. Между цирком и театром // Красноярский государственный театр оперы и балета им. Д. Хворостовского: [сайт]. URL: <https://krasopera.ru/press/portret/mezhdut-sirkom-i-teatrom.htm> (дата обращения 18.10.2020).
5. Творческий отчет фронтовой концертной бригады // «Красноярский рабочий»: краевая общественно-политическая газета. Красноярск: ГУНБ. № 289 от 06 декабря 1942. С. 2.
6. The Wartime Art in the Krasnoyarsk Territory as a Basis for Forming the Civic Identity Among the Population of the Region / S. A. Mitasova, M. V. Voronova, Yu. A. Kolpakova, E. A. Romanova, N. P. Shutova, S. A. Iakovleva // 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Moscow, Russia: Atlantis Press, August, 27, 2020. P. 41–45. DOI 10.2991/assehr.k.200907.008. URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944363> (дата обращения 11.10.2020).

REFERENCES

1. *Vodolazhskaya T. V.* Identichnost' grazhdanskaya [Civic Identity] / T. V. Vodolazhskaya // *Obrazovatel'naya politika [Educational Policy]*. 2010. Nos. 5–6. Pp. 140–142. URL: https://yadi.sk/i/SoTGGaqlL_NoEQ (date of access October 19, 2020).
2. *Kolpakova Yu. A.* Muzykal'noe obrazovanie Krasnojarska kak resursoobespechivayushchiy faktor formirovaniya grazhdanskoj obshchnosti: situatsiya k nachalu voyny [Music Education in Krasnoyarsk as a Resource Factor for Building the Civic Solidarity: The Situation by the Outbreak of the War] / Yu. A. Kolpakova, N. P. Shutova // *Razvitie obrazovaniya [Development of Education]*. 2020. No. 3 (9). Pp. 49–53.
3. *Krasnoyarskiy kraj v gody Velikoi Otechestvennoi voyny 1941–1945. Sbornik dokumentov [Collection of documents]* / N. V. Voroshilova, A. P. Dvoretzkaya, E. A. Ivanova [others]. Krasnoyarsk, 2010. 504p. URL: <https://irbis128.kraslib.ru/?id=FT/ShowFT&sid=59f77594c8e261850fd0671712893cd6&viewerType=GUNBKK&query=%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%20%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%20%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%20%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D1%8F%D1%80%D1%81%D0%BA%20%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B9%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BD%20%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%B4> (date of access October 17, 2020).
4. *Mezhdru tsirkom i teatrom [Between the circus and the theatre]* // *Krasnoyarskiy gosudarstvennyi teatr opery i baleta im. D. Hvorostovskogo [D. Hvorostovsky Krasnoyarsk State Opera and Ballet Theatre]*: [sait]. URL: <https://krasopera.ru/press/portret/mezhdru-tsirkom-i-teatrom.htm> (date of access October 18, 2020).
5. *Tvorcheskiy otchiot frontovoi kontsertnoi brigady [Creative report of the concert front-line brigade]* // “*Krasnoyarskiy rabochiy*”: kraevaya obshchestvenno-politicheskaya gazeta [“Krasnoyarsk worker”: regional social and political newspaper]. Krasnoyarsk: GUNB. No. 289, December 6, 1942. P. 2.
6. *The Wartime Art in the Krasnoyarsk Territory as a Basis for Forming the Civic Identity Among the Population of the Region* / S. A. Mitsova, M. V. Voronova, Yu. A. Kolpakova, E. A. Romanova, N. P. Shutova, S. A. Iakovleva // 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Moscow, Russia: Atlantis Press, August, 27, 2020. P. 41–45. DOI 10.2991/assehr.k.200907.008. URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944363> (date of access October 11, 2020).

Шутова Нина Петровна, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, заведующий секцией иностранных языков Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

Колпакова Юлия Андреевна, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, переводчик Управления международных и творческих связей Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

N. P. Shutova, Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Head of Foreign Languages Department at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk

Yu. A. Kolpakova, Senior Lecturer at the Department of Social Sciences and History of Arts, Interpreter at the Department for Creative and International Relations at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk

В. П. ОСНАЧ, Е. Р. СИЗОВА

Южно-Уральский государственный институт искусств
имени П. И. Чайковского, г. Челябинск

УДК 378 + 78

К 85-ЛЕТИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА ЮЖНОМ УРАЛЕ. ЧЕЛЯБИНСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМЫ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ

Статья посвящена истории становления и развития первого профессионального музыкального учебного заведения на Южном Урале – Челябинского музыкального училища, основанного в 1935 году. Пройдя длительный путь совершенствования, училище стало базой для создания в 1990-х годах Челябинского государственного института музыки им. П. И. Чайковского, а в 2012 году – для образования многопрофильного образовательного комплекса – Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, выпускающего специалистов с высшим и средним профессиональным образованием в сфере музыкального, изобразительного, хореографического искусства, социокультурной деятельности.

Ключевые слова: Челябинское музыкальное училище, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, подготовка профессиональных музыкантов.

TO THE 85-ANNIVERSARY OF PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN THE SOUTH URALS. THE CHELYABINSK MUSIC SCHOOL – THE BASIS FOR FORMING A SYSTEM FOR TRAINING PROFESSIONAL MUSICIANS

The article is devoted to the history of the formation and development of the first professional musical educational institution in the South Urals – the Chelyabinsk Music College, founded in 1935. Having passed a long way of improvement, the school became the basis for the creation in the 1990s of the Chelyabinsk State Institute of Music named after P. I. Tchaikovsky, and in 2012 – for the formation of a multidisciplinary educational complex – the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, graduating specialists with higher and secondary vocational education in the field of musical, visual, choreographic arts, socio-cultural activities.

Keywords: the Chelyabinsk Music College, the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, training of professional musicians.

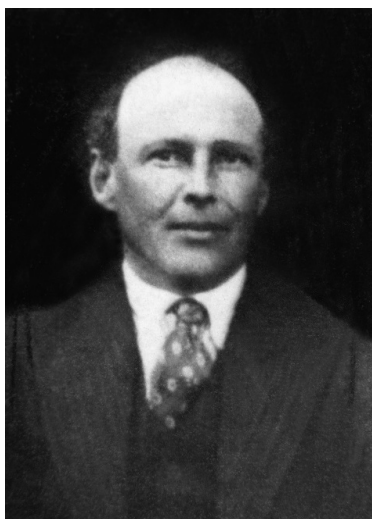
Челябинское музыкальное училище – перефразируя пушкинские строки, хочется сказать о нём: «Как много в этом звуке для тех, кто связан с ним, слилось! Как много в нём отозвалось...». И трагические страницы истории страны, олицетворённые в судьбе его первого директора, и этапы становления, роста, стремительного взлёта и значимых достижений... Старейшее из всех творческих учебных заведений Южного Урала, заложившее основы профессионального музыкального образования обширного региона, выдержало проверку временем и на рубеже веков предстало в своём новом качестве – динамично развивающегося, обладающего большим потенциалом вуза. Сегодня это уже факультет Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского (ЮУрГИИ), его ведущее структурное подразделение, а по сути – полноценная консерватория, осуществляющая подготовку специалистов по широкому спектру программ музыкального образования: «Искусство концертного исполнительства» (фортепиано, концертные струнные, народные, оркестровые духовые и ударные инструменты), «Музыкально-театральное искусство», «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором», «Композиция», «Музыковедение», «Музыкальное искусство эстрады», «Сольное и хоровое народное пение».

Однако путь музыканта к высшему этапу обучения своей профессии начинается с детских лет, и такие возможности были заложены ещё тогда, в период существования Челябинского музыкального училища имени П. И. Чайковского. Вся его прежняя образовательная структура сохранилась и расширилась, когда учебное заведение обрело статус Института музыки, включающего специальную музыкальную школу, пополнившийся эстрадным отделением колледж и вуз, дающий своим выпускникам квалификацию «специалист».

2020 год оказался для факультета музыкального искусства ЮУрГИИ особо знаменательным ввиду наличия в его многолетней истории своеобразного «символического аккорда» юбилейных дат: 180-летие со дня рождения величайшего русского композитора, имя которого носит учебное заведение, отмечающее и свое 85-летие, и 100-летие своего легендарного директора Бориса Михайловича Белицкого. Память о нём бережно хранят ученики, а также все, кому посчастливилось трудиться в одной команде с этим человеком высочайшей культуры, принёсшим на уральскую почву дух лучших традиций отечественного музыкального образования и передавшим своим питомцам эстафету преемственности педагогических принципов прославленной на весь мир русской пианистической школы. Нет с нами и патриарха южноуральской скрипичной школы Аркадия Залмановича Рахмилевича. Ему, многолетнему руководителю симфонического оркестра училища и на протяжении 32 лет добивавшемуся от студенческого коллектива потрясающих художественных результатов, в этом году исполнилось бы 105 лет.

И ещё одна значимая дата – дата скорби и светлой памяти Дмитрия Фёдоровича Голосова, репрессированного в период кровавого разгула ежовщины. Арестованный по несправедливому обвинению и расстрелянный в 1937 году, он был реабилитирован посмертно на волне разоблачений сталинского культа личности XX съездом КПСС (1956). Вспоминая Дмитрия Фёдоровича в год его 125-летия со дня рождения, мы отдаём дань глубокого уважения и признательности первому директору Челябинского

музыкального техникума, пианисту по образованию, сумевшему организовать «с нуля» процесс подготовки профессиональных кадров и в непростых условиях поднять на ноги впервые открывшееся на Южном Урале в 1935 году среднее специальное музыкальное учебное заведение.



*Первый директор
Челябинского музыкального
училища
Дмитрий Фёдорович
Голосов*

Музыкальный техникум был создан в Челябинске на основании Приказа Челябинского областного отдела народного образования № 365 от 15 ноября 1935 года, а 1 сентября 1936 года вышло Постановление № 86 Всесоюзного Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров Союза ССР, в соответствии с которым музыкальные техникумы переименовывались в музыкальные училища. В это время учебное заведение располагалось в отведённых ему четырёх комнатах единственной тогда в области Челябинской музыкальной школы, ютившейся в небольшом бревенчатом доме, который находился во дворе зданий на перекрёстке ул. Спартака (ныне пр. Ленина) и ул. Свободы. Но уже в 1939 году двум тесно взаимодействующим образовательным учреждениям передаётся здание бывшего Челябинского женского епархиального училища по ул. Спартака, 38 (музыкальная школа отделяется от училища только в 1956 году и справляет новоселье по своему теперешнему адресу – ул. Орджоникидзе, д. 29).



Музыкальное училище, располагавшееся в здании бывшего женского епархиального училища по ул. Спартака, 38

Хотя это и не решало полностью проблему учебных площадей, так как значительную их часть пришлось отдать под общежитие, училище получило возможность расширяться. В афишах о приёме тех лет мы уже видим почти

все традиционные музыкальные специальности, делаются попытки внедрить инструментально-хоровое отделение.

Наряду с основной учебной деятельностью училище выполняло задачу повышения квалификации не имевших никакого музыкального образования руководителей и участников различных музыкальных коллективов интенсивно развивавшейся в это время художественной самодеятельности.

С началом Великой Отечественной войны училище было закрыто, здание передаётся под общежитие для эвакуированных из осаждённого Ленинграда детей, однако группа учащихся-энтузиастов на платной основе продолжала занятия по программе музучилища на базе действовавшей, несмотря на военное время, музыкальной школы.

Условия жизни и учёбы были тяжелее. Из отчёта: «...Общежития не имеется. Подсобного хозяйства нет, материальные условия для студентов плохие. Нет магазина для отоваривания карточек, а поэтому и нет контингента учащихся без отрыва от производства и невозможно проводить нормально занятия...»¹. Но училище живёт со всей страной и под лозунгом «Всё для фронта! Всё для Победы!» вносит свой вклад в общее дело, провозжая на фронт училищных преподавателей, учащихся и совмещая занятия с многочисленными концертами в госпиталях, на заводах, колхозных полях и фермах, платформах Челябинского вокзала, откуда уходили на войну эшелоны с воинскими частями Красной Армии и оружием.

С Победой в жизни училища открылась новая страница: уже в 1945 году здание начинает реконструироваться, по прошествии некоторого времени открывается концертный зал, а контингент занима-

¹ АГУ ОГАЧО. Ф. Р - 1572. Оп.1. Д.1. Л.143.

ющихся в реконструированном здании (учащиеся училища, музыкальной школы, курсов для инвалидов войны по зрению, подготовительного отделения, вечерних музыкальных курсов для взрослых) увеличивается до 520 (!) человек.

Однако хочется всё-таки чуть-чуть приостановиться и, оглянувшись назад, вспомнить первые выпуски музыкального училища. Эти выпуски пришлось на «огневые – боевые сороковые» и, естественно, были весьма малочисленны. За четыре военных года училище закончили всего 16 человек, но это были самые талантливые, целеустремленные и преданные своей профессии музыканты.

А первый официальный выпуск – 6 человек, состоялся 1 июля 1941 года (через неделю после начала Великой Отечественной войны). Среди первых выпускников – Г. В. Сагайдак, долгое время работавшая в первом педагогическом училище Челябинска преподавателем вокала; заслуженный работник культуры РСФСР В. А. Глухих (Лопатко) – директор Детской музыкальной школы г. Миасса (ныне ДШИ № 3 имени В. А. и В. Я. Лопатко); О. Ф. Кирилук-Голованова – директор Челябинского музыкального училища и музыкальной школы с 1942 по 1944 г.

В числе выпускников второго выпуска (1942 г.) – Е. П. Крюкова, пианистка, преподаватель ДМШ № 1 г. Челябинска; Б. З. Шайкевич, скрипач, преподаватель ДМШ № 3 г. Челябинска – он был завучем, вёл класс скрипки, руководил школьным струнным оркестром, наряду с этим играл в оркестре Челябинского драмтеатра.

Особой благодарности заслуживают основатели Челябинского музыкального техникума-училища: Н. И. Дубакина и С. Ф. Рубинштейн (класс фортепиано), И. Я. Плонский, Н. А. Покровская и Л. С. Розина (класс теоретических дисциплин); Е. З. Рекалло и Е. М. Бихнер (класс сольного пения), В. Ф. Крылов (класс баяна); братья Я. А. и М. А. Левины (классы кларнета и трубы); И. К. Долгова и Г. И. Гинзбург (класс скрип-

ки); Л. Я. Смелтер (класс альты); И. Н. Поляк (класс виолончели); дирижёры-хоровики В. С. Дорохов, Е. П. Соколов и Е. С. Самохвалова. Их самоотверженный созидательный труд послужил отправной точкой активного развития системы профессионального музыкального образования Южного Урала.

В 1947 году директором училища становится Георгий Михайлович Каверин, и буквально в следующем году на отделении специального фортепиано приступает к работе выпускница Московской консерватории Ревекка Германовна Гитлин. Трудно переоценить масштаб личности талантлившей пианистки, выходившей на сцены лучших концертных залов страны и скромных сельских клубов, выступавшей в качестве солистки с симфоническим оркестром Челябинской филармонии и державшей в руках репертуар, охватывающий все музыкально-исторические эпохи и стили. Проработавшая в училище более 40 лет, она воспитала более 150 учеников и словно объединила два больших периода жизнедеятельности учебного заведения. Начиная со второй половины 1960-х и вплоть до конца 1980-х в училище параллельно существовали и взаимно обогащали друг друга две пианистические школы – Р. Г. Гитлин и Б. М. Белицкого, передававших своим студентам традиции высочайшего исполнительского мастерства, восходящие к именам А. Б. Гольденвейзера и Г. Г. Нейгауза.



Ревекка Германовна Гитлин



Борис Михайлович
Белицкий

Послевоенные годы – время стремительного развития отделения русских народных инструментов, связанное с плодотворной педагогической и просветительской деятельностью домриста С. Я. Садакова и баяниста К. С. Петрова. И конечно же, закономерным представляется создание в скором времени студенческого оркестра народных инструментов (1952) – второго после симфонического оркестра (1946) крупного творческого коллектива училища; ждал своего часа и студенческий духовой оркестр. В воспитание будущих артистов оперной сцены вкладывали свои силы и мастерство К. П. Таврин и В. Г. Раков. В 50-е годы XX века коллектив училища пополняется когортой молодых преподавателей. В их числе скрипачка В. Б. Шварцбергер-Разгонер, пианистки Л. Н. Двораковская и Г. В. Билевская, духовики В. Д. Крюков и Б. С. Гельфер и не менее талантливые и преданные своей профессии дирижёры С. С. Поляков, Р. Б. Тютюнник, М. Ю. Капланский. Универсальным специалистом оказалась Ю. С. Звоницкая – выпускница Московской консерватории, преподаватель дирижирования, теоретических дисциплин, выдающийся музыковед-просветитель. Г. М. Каверин покидает пост директора после почти двадцатилетнего периода руководства учебным заведением, которое к этому времени обладало устойчивой образовательной структурой, включавшей полный набор специальностей типового музыкального училища: пианисты, струнники, духовики, народники, дирижёры-хоровики, вокалисты, теоретики.

«Эпоха» Бориса Михайловича Белицкого (1965–1987) – годы, совпавшие с бурным развитием и расцветом системы профессионального музыкального образования СССР. Особенно наглядно это демонстрировал огромный по сегодняшним меркам студенческий контингент (достигавший 800 человек), а благодаря открытию подготовительного отделения и специальной музыкальной школы количество учащихся ещё более увеличилось и к юбилейной дате пятидесятилетия училища в среднем составляло около тысячи человек. В эти цифры уже трудно поверить, но вряд ли можно подвергнуть сомнению репутацию училища как одного из лучших средних специальных учебных заведений страны, обеспечи-

вающего большой процент поступлений своих выпускников в консерватории.

Высочайший профессионализм, огромный личностно-творческий потенциал, широчайшая культурная эрудиция сочетались у Б. М. Белицкого с блестящими организаторскими способностями. При его активнейшем участии в рекордно короткий срок (за два года) выстроено новое здание училища, в котором сейчас располагается факультет музыкального искусства; создаётся Специальная музыкальная школа для одаренных детей, работает Университет музыкального воспитания молодёжи. Руководство процессом приобщения к ценностям музыкальной культуры вступающих в жизнь поколений и более широких социальных слоёв Б. М. Белицкий осуществлял на общественных началах, причём эта просветительская работа имела системный и целенаправленный характер. Университет «звучал» на областном радио и телевидении, его занятия проходили в Большом концертном зале училища, на сцене Дома культуры села Миасское Красноармейского района, а также в профессионально-техническом училище № 92. Лекторы-музыковеды и педагоги-исполнители охватили рабочую аудиторию Челябинского трубопрокатного завода.

Событием стало введение в учебный процесс на правах факультатива творческой учебной дисциплины «композиция», возможностями преподавания которой до сих пор обладали лишь училища республиканского значения при столичных консерваториях. Отныне челябинские студенты, чувствовавшие в себе тягу к сочинению музыки, могли посещать класс композиции. В это же время училище принимает «под своё крыло» театральное отделение с целью решения проблемы дефицита кадров, образовавшегося в Челябинском областном драматическом театре. Иначе и быть не могло у директора, мыслившего «по-большегородски» и потому прилагавшего немало усилий для облагораживания социальной среды и наращивания культурного слоя промышленного гиганта. С большим успехом проходили на концертных площадках города и области выступления всех крупных училищных студенческих коллективов: академического женского хора (рук. Э. В. Михальченко), симфонического оркестра

(рук. В. Я. Фишман), духового оркестра (рук. Б. М. Мартыанов), оркестра русских народных инструментов (рук. Л. П. Шкарупа).

Духовным и профессиональным обогащением, большим счастьем творческих встреч с виднейшими музыкантами страны преподаватели и студенты училища также обязаны Белицкому. На сцене концертного зала, который ныне носит его имя, блистали прославленные музыканты – цвет отечественной фортепианной школы: Элисо Вирсаладзе, Михаил Ермолаев, Вадим Монастырский. Насыщенная творческая жизнь училища приобрела тогда особое значение в связи с закрытием на долгие годы на ремонт концертного зала филармонии.

Виднейшие педагоги, профессионалы высочайшего ранга привозили в Челябинск классы своих учеников и давали мастер-классы для студентов училища. Далеко не каждое среднее музыкальное учебное заведение могло похвастаться контактами такого уровня. В числе высоких гостей Бориса Михайловича были: основоположник всемирно известной скрипичной школы Захар Брон, профессор Института имени Гнесиных Александр Сац, заведующая первой фортепианной кафедрой страны, профессор Московской консерватории, народная артистка РСФСР Вера Горностаева. «Главное – не для себя» – так охарактеризовала она деятельность Белицкого в газете «Советская культура» от 19 декабря 1985 года, и, пожалуй, лучше не скажешь. Однако можно кое-что добавить и «от себя», сославшись на более раннюю публикацию в газете «Вечерний Челябинск» (от 6 июня 1972 г.). «Дипломы с отличием 116 выпускников – таков итог года в музыкальном училище имени П. И. Чайковского» – этот заголовок тоже достаточно красноречив, причём не только в отношении сформировавшихся в учебном заведении педагогических традиций. Описанная в данном материале картина даёт наглядное представление о богатых внутренних резервах преподавательского коллектива, деятельность которого свидетельствовала о готовности учебного заведения к дальнейшему саморазвитию и достижению новых профессионально-творческих вершин.

В апреле 1985 года на Пленуме ЦК КПСС впервые было произнесено слово «перестройка». Заканчивался последний этап в истории

СССР, а вместе с этим, увы, завершался и период наивысшего расцвета системы отечественного музыкального образования. Забрестили смутные «перестроечные» времена.

После ухода Бориса Михайловича с директорского поста (1987) на общем собрании коллектива директором училища избрали Владимира Петровича Оснача.

А в обществе начались процессы, о которых пару лет назад невозможно было даже и подумать. Страна трещала, рушилась, погружалась в глубочайший политический и экономический кризис и с нарастающим ускорением неслась непонятно куда. И постоянно возникал и беспокоил вопрос: «А что же ждёт училище в ближайшем будущем, выживет ли, да и найдётся ли ему место в этом, вновь создававшемся методом разрушения уже созданного, будущем?». Проблемы – как развиваться и жить дальше, в той или иной степени обозначились перед каждым профессиональным музыкальным учебным заведением страны.

Но жизнь настойчиво заставляла искать выходы из кризиса, охватившего всю систему российского образования и особенно угрожавшего его творческому сегменту, и сама же жизнь подсказывала выход из создавшегося положения. Становилось ясно, что действующая модель музыкального училища практически исчерпала возможности своего дальнейшего развития и в условиях ожидаемого значительного падения количества обучающихся перед училищем вырисовывалась реальная перспектива если не закрытия то, в лучшем случае, превращения его в учебное заведение-карлик, что неминуемо влекло за собой серьёзное сокращение преподавательского состава. Выход виделся в создании на базе училища в рамках среднего полного общего, дополнительного, среднего и высшего музыкального образования учебного заведения нового типа – многоуровневого высшего музыкального училища-колледжа, которое должно пользоваться правами высшего учебного заведения и обеспечивать подготовку музыканта с «азов» до профессионального уровня, давая ему полноценное специальное, общее и гуманитарное образование.

Путь к осуществлению задуманного оказался неведомым и тернистым. Сложности ожидали буквально на каждом шагу: при фор-

мировании юридической базы «нетипового» учебного заведения, создании «собственного» вузовского, профессорско-преподавательского состава, внедрении в повседневность ранее неизвестных направлений и форм деятельности, преодолении трудностей финансового и материального порядка. Частенько приходилось разрешать «нестандартные, нетипичные» управленческие задачи, чуть ли «не сражаясь» и с косностью чиновничества, и с конкурирующими организациями, и несогласными с проводившимся курсом коллегами – «борцами-активистами», категорически не желавшими что-то менять в устоявшейся десятилетиями училищной обыденности.

Но удалось решить даже то, что было невозможно при прежней власти – с помощью тогдашнего губернатора Челябинской области Петра Ивановича Сумина специальная музыкальная школа получила общеобразовательный цикл (!) и становилась, по сути, аналогом столичных школ-десятилеток при консерваториях.

К концу 1994 г. Челябинский музыкально-педагогический колледж им. П. И. Чайковского располагал лицензиями на право ведения следующих видов образовательной деятельности:

- основное общее образование;
- среднее профессиональное образование;
- дополнительное образование детей по профилю колледжа;
- высшее образование по специальностям: 050900 – Инструментальное исполнительство; 051000 – Вокальное искусство; 051100 – Дирижирование; 051400 – Музыкаведение.

Все специальности высшего образования реализовывались со сроком обучения 5 лет по очной форме обучения на базе среднего профессионального образования.

Первые, самые главные шаги к созданию вуза-комплекса были сделаны. Огромная подготовительная работа всего коллектива при поддержке Министерства культуры Челябинской области и существенной помощи Уральской государственной консерватории принесла ожидаемые плоды. Лицензирование программ высшего профессионального образования и начало подготовки соответствующих

специалистов стали «спасательным кругом», который не позволил колледжу «утонуть» в нескончаемых «перестроечных» катаклизмах. Он не только сохранил педагогический коллектив, творческие и материально-технические ресурсы, но и получил серьёзный стимул и безграничные возможности к дальнейшему развитию.

Но это было только начало. Насколько сложной оказалась дорога к многоуровневому учебному заведению, свидетельствует тот факт, что с 1992 по 2007 годы название училища менялось пять (!) раз. Музыкально-педагогический колледж (1994), Высшее музыкальное училище (1996), Институт музыки (2002) и, наконец, Государственный институт музыки (2007) – эта последовательность переименований отвечала стремительному течению событий перестроечного и постперестроечного времени, поэтому остановить этот процесс было невозможно. В новое столетие учебное заведение нового типа – музыкальный вуз-комплекс Челябинский государственный институт музыки им. П. И. Чайковского входит с новым проектом – регионального многопрофильного отраслевого образовательного комплекса.

Исторически вся деятельность музыкального училища с момента открытия базировалась на идее непрерывного совершенствования. Именно она определяла его поступательное движение на протяжении последующих 85 лет и с особой полнотой реализовалась в период работы Б. М. Белицкого.

Несмотря на неизбежные жизненные сложности, каждое поколение преподавателей вносило свой вклад в процесс развития учебного заведения. Так и на современном этапе проблема формирования вузовских традиций и новой структуры образовательного процесса решалась сообща, при участии всего педагогического коллектива – перспективной молодёжи, специалистов, находящихся в расцвете творческих сил, ветеранов. За многолетний добросовестный труд многие из них удостоились почётного звания «Залуженный работник культуры РФ», большинство было утверждено в учёных званиях доцента и профессора.

На протяжении более трёх десятилетий процессом профессионального становления духовиков руководил профессор Е. И. Може-

евский, воспитавший плеяду блестящих трубачей, среди которых выпускники и колледжа, и вуза. Тридцать четыре года отдал учебному заведению незаурядный исполнитель-аккордеонист, композитор и аранжировщик Б. М. Мартьянов – опытнейший преподаватель, доцент кафедры народных инструментов. С глубокой благодарностью вспоминают коллеги и вложенный в педагогическую и концертную работу этой кафедры труд и талант заслуженной артистки РФ, профессора Н. П. Ищенко.

Свою лепту в развитие молодого вуза внесли преподаватели вокального отделения и выросшей на его основе кафедры: заслуженные артистки России доценты Г. Г. Гудкова, К. А. Титова и профессор Г. М. Денисова. Около 100 вокалистов выпустил из своего класса заслуженный работник культуры РФ, доцент Г. К. Гаврилов. Гораздо ранее, уже в конце 1950-х годов, открылся большой исторический период педагогической деятельности М. А. Садовской. Свыше 150 выпускников в течение полувека самоотверженного безупречного служения своему делу, искренняя любовь и глубокая признательность учеников – поистине беспрецедентные результаты труда Мастера вокальной педагогики и Учителя с большой буквы. Бесспорен вклад профессора Г. К. Кендыш в развитие кафедры хорового дирижирования. Процесс преемственности лучших профессионально-педагогических традиций дирижёров-хоровиков продолжают обеспечивать профессора Э. В. Михальченко и В. Г. Худякова.

В упрочении позиций молодого вуза большую роль сыграла слаженная работа ректората. В команде единомышленников, успешно решавшей множество организационных, кадровых и специфически-профессиональных вопросов, немаловажное значение имела деятельность первых проректоров по учебной работе, заслуженных работников культуры РФ Г. М. Худорошковой, доцентов О. А. Козинской и Ц. С. Ротенберг, проректоров по научной работе – кандидата педагогических наук, доцента И. Г. Дымовой и доктора педагогических наук, профессора Е. Р. Сизовой. С момента основания вуза руководящие должности занимали В. Ф. Бабюк – профессор, проректор по художественно-творческой

работе; профессор Г. П. Пашков, свыше десяти лет являвшийся деканом института – ныне музыкального факультета ЮУрГИИ. Более 10 лет руководила работой музыкального колледжа проректор по среднему профессиональному образованию, кандидат педагогических наук, ныне – проректор по учебной работе института И. А. Бутова. С 1995 года по настоящее время работой специальной музыкальной школы руководит заслуженный работник культуры РФ О. Г. Немидова. В сложнейших хозяйственно-экономических условиях обеспечивала жизнедеятельность института проректор по АХЧ Т. С. Большакова. Особо отметим помощь в становлении института профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, проректора Уральской консерватории по научной работе Н. А. Вольпер и доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории Ю. Н. Рагса.

В 2012 году институт вступил в новый период своего развития – к учебному заведению были присоединены Челябинское художественное училище и Челябинский колледж культуры, открыты новые специальности высшего образования в сфере изобразительного и хореографического искусства, в результате чего регион получил многопрофильный образовательный комплекс – Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, выпускающий специалистов с высшим и средним профессиональным образованием практически по всем специальностям сферы культуры и искусства.

Сегодня ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского обучает более двух тысяч студентов и учащихся по образовательным программам высшего образования (включая аспирантуру и ассистентуру-стажировку), среднего профессионального образования (включая интегрированные программы в области музыкального и хореографического искусства), дополнительного профессионального образования (включая профессиональную переподготовку и повышение квалификации), основного и среднего общего образования, дополнительного образования детей и взрослых.

В институте проводятся масштабные творческие мероприятия, входящие в Национальный проект «Культура», студенты и учащиеся ежегодно дают более 400 концертов,

участвуют в выставках и фестивалях, становятся лауреатами и дипломантами престижных профессиональных состязаний в России и за рубежом. Однако следует признать, что всё это стало возможным благодаря верно выбранной стратегии развития базового учебного заведения – Челябинского музыкального училища – и самоотверженной творческой работе его преподавателей и сотрудников.

Сравнительно небольшой восемнадцатилетний период существования бывшего музыкального училища в статусе самостоятельного высшего учебного заведения (1994–2012) отмечен необычайно динамичным развитием. До 80% выросла за это время укомплектованность коллектива специалистами, имеющими учёные степени и звания. В институте музыки сформировалась своя довольно внушительная «концертная бригада» заслуженных артистов России – солистов, концертмейстеров, руководителей творческих коллективов. Это Н. Н. Рыбакова, О. П. Яновский, Т. М. Савельева (кафедра специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства); А. А. Гейнеман, А. Е. Кузнецов, И. А. Ежов (кафедра оркестровых духовых и ударных инструментов); Н. П. Ищенко, А. Д. Бакланов, В. В. Козлов, Е. Г. Быков (кафедра оркестровых народных инструментов). Об уровне исполнительского мастерства преподавателей свидетельствует ежегодно пополняющееся число дипломантов и лауреатов всероссийских и международных конкурсов. В их числе: пианистки Н. О. Булатова и Ю. А. Антошкина; саксофонистка Т. С. Зайцева; баянисты С. Г. Пашков и И. А. Черноголов; домристка Т. П. Князева; дирижёры-хоровики Н. Р. Кривова, О. В. Кочетова, И. В. Резепин, Е. В. Фейгель, Н. Г. Чернова; руководитель камерного оркестра «Престиж» А. М. Матушкин; скрипачки О. В. Чернова, Е. Ю. Гильштейн, Е. В. Вергуляс; виолончелисты А. Ю. Смирнов и С. В. Багинская, джазовый пианист и аккордеонист А. Н. Бугаев и др.

Перенимая опыт своих наставников, студенты также завоевывают высокие награды престижных музыкально-творческих состязаний, многие из них отмечены стипендиями Губернатора и Законодательного собрания Челябинской области, федерального и областного Министерств культуры. Учащиеся

специальной детской школы искусств с завидной регулярностью становятся стипендиатами международной благотворительной программы «Новые имена». Впечатляющий арсенал творческих достижений демонстрируют студенты композиторской школы заслуженного деятеля искусств России, профессора А. Д. Кривошея.

И сегодня, когда педагогический коллектив продолжает движение к новым рубежам уже в качестве факультета музыкального искусства, ему есть что сказать не только о замечательных преподавателях, но и о своих выпускниках. Из стен учебного заведения с 85-летней историей вышло около пяти с половиной тысяч профессионалов, многие из которых прославили свою Alma Mater далеко за пределами уральского региона. Выпускниками учебного заведения являются кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры Ю. Г. Ястребов и заслуженный деятель искусств Башкирии, профессор А. В. Башнев. Гордость и славу отечественной оперной сцены составляют народные артисты России: солист Мариинского театра Владимир Огновенко и солистка Большого театра Мария Гаврилова. К золотым голосам первой оперной сцены страны причислены заслуженные артисты РФ Анатолий Бабыкин и Сергей Мурзаев. «Лучшим баритоном Европы» называет зарубежная пресса Бориса Стаценко, лауреата международных конкурсов им. М. И. Глинки, им. М. Каллас, им. П. И. Чайковского. По достоинству оценён вклад в вокальное искусство страны мастеров Южного Урала – солиста Челябинского оперного театра, народного артиста РФ Николая Глазкова и солистки Челябинской филармонии, заслуженной артистки РФ Ирины Галеевой. Бессменный руководитель Уральского государственного камерного хора Пермской филармонии, заслуженный деятель искусств РФ, народный артист России Владислав Новик и народный артист России Валерий Азов – также выпускники Челябинского музыкального училища. В этот «звёздный» ряд вписываются имена заслуженных артистов РФ, скрипачей Ольги Аникиной и Дмитрия Неволлина, кларнетиста Юрия Бабия, контрабасиста Николая Кривошея, удостоенного звания заслуженно-

го артиста республики Беларусь. Много лет с успехом гастролировал в стране и за рубежом «Маэстро аккордеон» – дуэт в составе заслуженных артисток РФ Ольги Парфентьевой и Алёны Омельницкой. Поклонникам эстрады и джаза хорошо известны имена народного артиста РФ Игоря Бурко, заслуженных артистов РФ Станислава Бережного и руководителя знаменитого ВИА «Ариэль» Валерия Ярушина. Выпускницей театрального отделения училища является народная артистка России Ольга Телякова, а музыкант по образованию Константин Рубинский, избравший путь профессионального литератора – поэта и драматурга, стал обладателем самой престижной премии современной театральной России «Золотая маска».

Константин Ищенко (баян), Игорь Ретнев (флейта, вокал), Денис и Вадим Гольфельды (скрипка и фортепиано) – этот список питомцев специальной музыкальной школы, снискавших европейскую известность, можно множить, включив в него как одно из ярчайших событий в истории учебного заведения победу молодого музыканта Дмитрия Шишкина на международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 2019 году. Одним из самых востребованных авторов называют сегодня композитора, пианистку и поэта Валерию Ауэрбах (США), с благодарностью вспоминающую Челябинск и своих первых учителей, открывших ей путь в профессию, среди которых – заслуженный деятель искусств РФ, профессор А. Д. Кривошей. «Королевой классической гитары» по праву считается Ирина Куликова-Фелленданс (Россия – Нидерланды), вошедшая в тройку лучших гитаристок мира и начинавшая постигать основы исполнительского мастерства в Челябинском музыкальном училище в классе Виктора Козлова.

Укреплению культурного имиджа столицы Южного Урала в стране и за рубежом способствует успешная концертная деятельность прославленных челябинских коллективов: оркестра народных инструментов «Малахит», возглавляемого заслуженным деятелем искусств РФ, народным артистом России В. Г. Лебедевым; симфонического оркестра Челябинской филармонии под руководством заслуженного артиста РФ А. А. Абдурахманова; Камерного хора Челябинского концертного

объединения – ныне этот коллектив носит имя своего создателя заслуженного деятеля искусств РФ, народного артиста России В. В. Михальченко. В историю творческих достижений региона вошло имя заслуженного деятеля искусств РФ В. Д. Стрельцова – художественного руководителя Хоровой капеллы «Металлург». Все эти замечательные музыканты также являются выпускниками Челябинского музыкального училища.

В числе виднейших представителей российской музыкальной науки – авторитетный учёный-медиевист, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор Н. В. Парфентьева, а также доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории А. Г. Коробова, внёсшая вклад в разработку фундаментальных вопросов музыкальной науки. Она, как и доктор педагогических наук, профессор, ныне ректор ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского Е. Р. Сизова, прошла школу заслуженного работника культуры России Т. М. Белицкой – бессменной заведующей теоретическим отделением училища, стоявшей у истоков вузовского образования музыковедов ЮУрГИИ. Из стен училища вышли доктор педагогических наук И. В. Резанович, Л. В. Арчажникова, Е. Ю. Волчегорская, доктор психологических наук Е. Ф. Яценко, доктор философских наук О. А. Жукова, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ В. В. Бычков, а также свыше 30 кандидатов наук в различных отраслях гуманитарного знания.

Автор интереснейших монографий, посвящённых профессиональной музыкальной культуре Челябинска, музыковед, кандидат педагогических наук, профессор Т. М. Синецкая долгое время возглавляла Челябинское отделение Союза композиторов России, корифеи которого – М. Д. Смирнов и Е. Г. Гудков за свои творческие достижения были удостоены звания «Заслуженный деятель искусств РФ». Сменившая её на посту председателя профессор Т. Ю. Шкербина и подавляющее большинство членов этой общественной профессионально-творческой организации – также выпускники Музыкального училища им. П. И. Чайковского.

Приведёнными персоналиями далеко не исчерпывается перечень имен известных

музыкантов, окончивших Челябинское музыкальное училище – Институт музыки. Трудно переоценить его значение в создании и формировании огромного творческого сообщества южноуральских профессиональных музыкантов. Сегодня на девяти кафедрах и одиннадцати отделениях факультета музыкального искусства ЮУрГИИ готовят артистов и оркестрантов оперного театра и филармонии, солистов и руководителей творческих коллективов, музыковедов, композиторов, преподавателей всех звеньев музыкального образования. Они – наше будущее, и от того, какими они выйдут в самостоятельное «большое профессиональное плавание», зависят дальнейшие судьбы культуры Южного Урала и в конечном итоге всей России.



Оснач Владимир Петрович, кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, ректор Челябинского государственного института музыки имени П. И. Чайковского в 1987–2010 гг., г. Челябинск

V. P. Osnach, Candidate of Pedagogical Sciences, Full professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Rector of the Chelyabinsk State Institute of Music named after P. I. Tchaikovsky in 1987–2010, Chelyabinsk

Сизова Елена Равильевна, доктор педагогических наук, профессор, ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского, г. Челябинск

E. R. Sizova, Doctor of Pedagogical Sciences, Full Professor, Rector of the South-Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, Chelyabinsk



Б. Б. БОРОДИН

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского,
г. Екатеринбург

УДК 78.071.2 : 78.03

ШУБЕРТОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВЕНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ РОМАНТИЗМЕ

В истории музыки прочно утвердились понятия «венский классицизм» и «нововенская школа». В этом ряду номинативная конструкция «венский музыкальный романтизм» не является общепринятой. Предлагаемая статья посвящена обоснованию правомерности введения данного понятия и краткому обзору его содержательного наполнения. Рассматриваемое единство образуют общие стилевые черты и родственные мотивы в творчестве Ф. Шуберта, И. Брамса, А. Брукнера, Г. Вольфа и Г. Малера, позволяющие выявить преемственность их художественных миров. В качестве связующего звена, скрепляющего во многом несхожие индивидуальности композиторов, выявляются традиции, идущие от музыки Шуберта, и их трансформация в творчестве поздних романтиков.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, культура Вены, Ф. Шуберт, И. Брамс, А. Брукнер, Г. Вольф и Г. Малер.

SCHUBERT'S TRADITIONS IN THE VIENNESE MUSICAL ROMANTICISM

The concepts of "Viennese classicism" and "Second Viennese School" are firmly established in the history of music. The nominative construction "Viennese musical romanticism" is not generally accepted in this series. The proposed article substantiates the possibility of introducing this concept into scientific use and contains a brief overview of its content. The unity under consideration is formed by common stylistic features and related motives in the works of F. Schubert, J. Brahms, A. Bruckner, H. Wolf and G. Mahler, which allow to reveal the continuity of their artistic worlds. Traditions coming from Schubert's music and their transformation in the work of later romantic composers are revealed as a connecting link that holds together in many ways dissimilar individuals.

Keywords: musical romanticism, culture of Vienna, F. Schubert, J. Brahms, A. Bruckner, H. Wolf, G. Mahler.

Понятия «венский классицизм» и «нововенская школа»¹ прочно утвердились в истории музыки. Их содержание охватывает ярко индивидуальные, но генетически родственные композиторские стили в единении со специфической культурной аурой Вены, образуемой

¹ Этот термин применяется только в отечественном музыковедении. На Западе творческое содружество А. Шёнберга, А. Берга и А. Веберна принято называть, в отличие от венской классической школы, Второй венской школой или Новой венской школой (нем. Zweite Wiener Schule, Neue Wiener Schule, Junge Wiener Schule, англ. Second Viennese School).

плодотворным взаимодействием итальянских, французских, венгерских, славянских, австро-немецких художественных традиций, высокой концентрацией профессиональных сил, интенсивностью музыкальной жизни. При всём различии творческих установок венского классицизма и нововенцев исследователи отмечают их *типологическую* общность, присущую им единую систему ценностей. Согласно Л. В. Кириллиной, это «духовная свобода художника при строгой самодисциплине, неудержимое стремление вперёд при сохранении понятия совершенного произведения, следование “высокому вкусу”, осознание прекрасного как трудного, а интеллектуального – как духовного» [13, с. 141].

Близкие аксиологические ориентиры характерны для представителей музыкального романтизма – Ф. Шуберта, И. Брамса, А. Брукнера, отчасти, Г. Вольфа и Г. Малера. Их творческая активность, даже несмотря на выявляемые разногласия, – как, например, в затронувшем Вену конфликте вагнерианцев и брамсианцев, – обладает, всё же, определённой стилевой преемственностью. И, что очень важно, во время их пребывания в Вене (для Шуберта – это вся его жизнь, для остальных – её значительные эпизоды) деятельность композиторов была непосредственно связана и в значительной степени направляема артистической средой имперской столицы, что и позволяет объединить художественные миры упомянутых авторов в понятие «*венский музыкальный романтизм*».

Словосочетание «венский романтизм» изредка встречается в специальной и популяризаторской литературе, но не как самостоятельный термин, а как, скорее, географическое уточнение эстетического понятия. Е. И. Мейлих в книге об Иоганне Штраусе так определяет его своеобразие: «В Австрии особенно сильны были мещанские настроения “бидермайерства” <...> Эти черты проникают в “венский романтизм”, воспевающий простого человека и ищущий свою опору в народном творчестве» [14, с. 11]. Глава в книге Марселя Бриона, посвящённой повседневной жизни исторической Вены, названа «Венский романтизм». Его специфика рассматривается автором в сопоставлении с немецкой разновидностью этого направления и характеризуется

следующим образом: «Природа страны, национальный темперамент, чувство меры заставляют австрийских художников исповедовать тот *поверхностный* романтизм, в котором нет места драме. В Вене мы не видим бушевания ни одной из тех тяжёлых и ужасных “глубинных волн”, которые потрясали немецкий романтизм» [3; курсив мой. – Б. Б.].

Приведённые точки зрения вряд ли претендуют на исчерпывающую полноту и конспективно отмечают, как представляется, лишь отдельные стороны сложного явления, поэтому мы ещё вернёмся к их обсуждению. А пока констатируем, что предлагаемая номинативная конструкция «венский музыкальный романтизм» не является общепринятой, и относящиеся к ней явления обычно поглощаются более общим термином – *австро-немецкий музыкальный романтизм* [см.: 17, с. 26–35; 18, с. 290].

Для такого «культурологического аншлауса» имеется историческое обоснование – эрцгерцогство Австрия наравне с другими немецкими государствами входило в состав Священной Римской империи германской нации. Несмотря на этническую пестроту, многовековой надгосударственный союз на большом протяжении обладал единым языковым пространством и многочисленными культурными связями между образующими его субъектами. Поэтому прямые и опосредованные контакты немецкоязычных территорий продолжались, интенсивный культурный взаимообмен осуществлялся и после распада империи в 1806 году. Достаточно указать на значение истинно немецкой поэзии Гёте для Шуберта, Брамса, Вольфа, Малера или вспомнить, хотя бы, биографию уроженца вольного города Гамбурга Иоганнеса Брамса, для которого Вена стала второй родиной, чтобы ощутить нерасторжимое единство всего немецкоязычного мира. Но, с другой стороны, обратившись к венским классикам, мы также легко обнаружим – в географии перемещений, в творческих взаимодействиях, – их принадлежность *немецкому миру в целом*. Кстати, никто из венских классиков не был коренным венцем, а австрийцем среди них формально можно считать лишь Гайдна, родившегося в Рорау (Нижняя Австрия). Зальцбург – родина Моцарта – был столицей суверенного княжества. Однако отмеченные

факты не стали препятствием для терминологического слияния славной триады в понятие «венская классическая школа». Поэтому, не подвергая полной ревизии сложившейся исторической типологии, предпримем попытку обосновать необходимость обособления в недрах австро-немецкой культуры именно венской ветви музыкального романтизма.

Начнём с вопроса: насколько точно привычный термин «австро-немецкий романтизм» отражает сущность явления? В сложном прилагательном «австро-немецкий» ощутима равнозначность соединяемых компонентов, что не вполне соответствует масштабам сопоставляемых территорий – эрцгерцогство Австрия занимает значительно меньшее пространство, чем совокупность других немецких земель. По-видимому, рассматриваемое определение возникло потому, что с установления династии Габсбургов (1439) Вена стала фактической столицей Священной Римской империи, а Австрия – одним из её ведущих государств. В силу исторических обстоятельств, вся немецкая культура отличалась полицентричностью. Столицы маркграфств, герцогств, курфюршества, епископств, княжеств, располагавшихся на территории, занимаемой современной Германией, а также имперские и свободные города воспринимались, зачастую, как равновеликие и конкурирующие артистические центры, в каждом из которых могло появиться нечто своеобразное, обладающее не локальной, а всеобщей ценностью. В Мангейме XVIII столетия при дворе пфальцских курфюрстов сформировалась знаменитая композиторская школа, оказавшая значительное влияние на развитие симфонии. В это же время в Берлине процветала влиятельная песенная традиция, ориентированная на народные образцы². В Веймаре повзрослевшие Гёте и Шиллер, пережив бунтарскую пору «Sturm und Drang», обратили взоры к идеалам античности, войдя в период, получивший наименование *веймарского классицизма* 1780–1790-х годов. К началу XIX века в Йене оформилось содружество философов и литераторов, со-

здавших эстетическую платформу раннего романтизма, а в середине этого же столетия вся музыкальная Германия была вовлечена в идеологическую борьбу между *Лейпцигом*, ставшим оплотом традиционализма, и стремящимся к обновлению искусства *Веймаром*.

Что же касается Вены, то со времени провозглашения Австрийской империи (1804), позднее преобразованной в Австро-Венгрию (1867), художественная жизнь столицы Габсбургов всегда занимала господствующее в пределах *своих* государственных границ положение и не имела достойных соперников в виде других крупных австрийских городов или столиц подвластных территорий – Граца, Линца, Праги, Пресбурга и даже Будапешта. Вена была издавна центром притяжения для музыкантов. Моцарт изнывал в ненавистной ему затхлой атмосфере Зальцбурга, не желая там «зарывать в землю свой талант и губить свои молодые годы» [16, с. 244], и с надеждой смотрел в сторону Вены. Скромный провинциальный органист Антон Брукнер лишь в сорокачетырёхлетнем возрасте завершил свой «долгий путь в Вену» [27, с. 18] и отважился выйти на дорогу к мировой славе. Кульминацией дирижёрской карьеры Малера, затронувшей череду австрийских и немецких театров, стала его деятельность в Венской придворной опере. Взволнованный тон письма, отправленного перед отъездом из Гамбурга в Вену, даёт понять, насколько важен для него был этот долгожданный переезд: «Для меня самое большое счастье – не то, что я достиг внешне блестящего положения, а то, что я отныне обрёл родину, мою родину, конечно, если боги будут мне покровительствовать» [9, с. 202; разрядка автора. – Б. Б.].

Дополнительными аргументами в пользу дифференциации венской и немецкой разновидностей романтизма могут служить геополитические события, отделявшие Австрию, а стало быть, и Вену, от остальных немецкоязычных земель. Ещё в XV столетии Максимилиан I проводил свою политику, преследуя, прежде всего, интересы Австрии [8, с. 185–186]. В противодействие усилению Габсбургов, в 1785 году под эгидой короля Пруссии Фридриха II сплотился так называемый *фюрстенбунд* – конфедерация северогерманских князей. Эти процессы, по мнению литературо-

² Наиболее известные представители берлинской школы: Иоганн Абрахам Петер Шульц (1747–1800), Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814), Карл Фридрих Цельтер (1758–1832).

веда Д. В. Затонского, позитивно отразились на художественной жизни Австрии: «Вряд ли совсем уж случайно творчество Гайдна, Глюка, Моцарта целиком укладывается в эпоху централистских реформ (1740–1790 гг.), а творчество Шуберта и Бетховена так или иначе живёт её импульсами» [11, с. 21].

На рубеже XVIII–XIX веков Австрия претерпела взлёт, жесточайшее поражение от наполеоновских войск и последующее возрождение, приведшее к режиму Меттерниха³. Дальнейшее развитие ситуации проследживает Ф. Энгельс в работе «Роль насилия в истории»: «Обособление немецкой Австрии от остальной Германии, начатое введением Иосифом II покровительственных пошлин, усиленное полицейским режимом Франца I в Италии и доведённое до крайних пределов ликвидацией Германской империи и образованием Рейнского союза, фактически сохранялось ещё в силе и после 1815 года. Меттерних создал между своим государством и Германией настоящую китайскую стену. Таможенные пошлины не пропускали материальной немецкой продукции, цензура – духовной; невероятнейшие паспортные ограничения сводили личные сношения до крайнего минимума. Внутри страна была застрахована от всякого, даже самого слабого, политического движения абсолютистским произволом, единственным в своём роде даже в Германии. Таким образом, Австрия оставалась совершенно чуждой всему буржуазно-либеральному движению Германии» [22, с. 432]. Австро-Прусская война 1866 года, образование прототипа будущей объединённой Германии – Северо-Германского союза под гегемонией Пруссии и, в свою очередь, последующее за ним создание Австро-Венгрии довершили политическое отъединение. Такое отчуждение не могло не иметь далеко идущих последствий, которые ощущались тонко чувствующими художниками. Австрийский поэт и драматург Франц Грильпарцер заявлял: «Я не немец, а австриец, человек из Нижней Австрии, и прежде всего венец» [цит. по: 11, с. 32].

Одной из важнейших особенностей венской культуры была её сосредоточенность на музыке. Государственный репрессивный аппарат, регламентировавший свободу слова, был бессилён перед идеями, выраженными в звуках. В разговорной тетради Бетховена Грильпарцер, чьи произведения неоднократно уродовались цензурой, в ответ на реплику композитора, оставил следующую завистливую запись: «Музыкантам цензура не может причинить вреда. Если бы они [цензоры] знали, что за мысли скрыты в вашей музыке» [12, с. 52]. В Вене долгие годы музыка сохраняла своё центральное положение в ряду других видов искусства. К идиллической, на первый взгляд, картине исследователь австрийской литературы Герман Брох добавляет ноту горькой иронии: «Поскольку Гайдн и Моцарт, Бетховен и Шуберт чудесным образом собрались на этом участке земли и, хотя с ними там скверно обращались, всё-таки сочиняли свою музыку, Вена вообразила себя музыкальной законодательницей» [23, с. 43]⁴.

Тем не менее, когда в начале XX столетия молодой дирижёр Бруно Вальтер оказался в давно желанной Вене, его ошеломил и обрадовал живой интерес венцев ко всему, что связано с музыкой. Позднее, в воспоминаниях он подытожил свои впечатления: «То, что Моцарт, Гайдн, Шуберт, Ланнер, Иоганн Штраус, Брукнер, Малер были австрийцами, то, что Бетховен и Брамс душой и творчеством сроднились с Веней, свидетельствует, в каком значительном, особом смысле можно считать Австрию родиной музыки. Показательной для австрийской природы всегда была и подлинная любовь народа к музыке, его пение и музицирование, неизменно звучавшее там, где щедро лилось “хойригер” – молодое вино, манившее венцев в бесчисленные кабаки и ресторанчики предместий. Не менее характерна и страстность, с которой обсуждали музыкальные события и спорили о музыкальных знаменитостях, популярность у публики всего, что происходило в Придворной опере и Музыкальном обществе» [4, с. 146].

³ Клеменс Венцель Лотар фон Меттерних-Виннебург цу Бейльштейн (Klemens Wenzel Lothar von Metternich-Winneburg zu Beilstein; 1773–1859) – австрийский министр иностранных дел в 1809–1848 гг.

⁴ Продолжая мысль Германа Броха, замечу, что с Вольфом, Брукнером и Малером Вена также далеко не всегда обращалась бережно.

В приведённой цитате Вальтер в одном ряду перечисляет классиков и романтиков. Действительно, венский музыкальный романтизм во многом аналогичен своему историческому предшественнику – венскому классицизму, который обладает широтой содержания и внутренней динамикой, отражающей как эволюцию стилей каждого из входящих в него композиторов, так и объединяющую их совокупную линию развития. Гайдн первых струнных квартетов – это не Гайдн «Сотворения мира» и «Вре́мён года»; Моцарт детских клавирных концертов-пастиччо отличается от Моцарта «Дон-Жуана» и Реквиема; Бетховен проходит гигантский путь от так называемых «курфюрстских» сонат боннского периода до опуса 111. Основоположником и необходимым связующим звеном всей венской классической школы, отразившим на своём долгом жизненном пути её основные стилистические «модуляции», стал Й. Гайдн [см.: 2]. Он оказался свидетелем и «виновником» изменения социального статуса музыки, её превращения из приятного акустического фона в артефакт, рассчитанный на внимательное, вдумчивое вслушивание и понимание. Но именно Гайдна, как считает Л. Кириллина, «отделили от двух других классиков, прочно поместив его в XVIII веке, в отличие от “бессмертного” Моцарта и вечно “современного” Бетховена» [13, с. 165].

Содержательное наполнение венского музыкального романтизма не менее широко и динамично. Его смысловое пространство простирается от простодушной непосредственности шубертовского лиризма до мистических озарений Брукнера, трагической иронии Малера. И скрепляющей силой здесь становятся традиции, идущие от Шуберта, который, несмотря на краткость своего земного существования, выполнил ту же роль, что и Гайдн для венского классицизма, – заложил основы венского романтизма, сохранявшие действенность всё XIX столетие.

Прежде всего, миссия Шуберта заключается в том, что своим творчеством он соединил нарождающийся мир музыкального романтизма с прочной классицистской основой. Увлечение венскими классиками пришло к Шуберту ещё в годы учения в конвикте. Друг юности – Йозеф Шпаун свидетельствует: «Его

глубоко трогали Adagio гайдновских симфоний, а о симфонии Моцарта g-moll он часто говорил мне, что она его потрясает, хотя он и не знает почему. Менуэт этой симфонии он считал увлекательным, а в трио ему слышалось пение ангелов. Симфонии D-dur и A-dur Бетховена вызывали его восхищение. Позднее он отдавал предпочтение симфонии c-moll» [5, с. 188–189]. Классицистская составляющая шубертовской музыки отмечается многими исследователями. Фундаментальная монография В. Феттера озаглавлена «Классик Шуберт» («Der Klassiker Schubert»), а сам композитор характеризуется в ней как «романтический классик» [28, с. 50]. В. Киндерман считает, что «произведения Бетховена служили для Шуберта ориентиром и, зачастую, источником вдохновения» [26, с. 47]. К. Дальхауз ещё более категоричен: «Как инструментальный композитор Шуберт стоит в тени Бетховена» [24, с. 1]. Подобно Гайдну, Шуберт, благодаря своей причастности классицистским традициям, оказался отчасти обособленным от пёстрого мира романтизма.

В меньшей степени это справедливо для венской ветви данного направления, в котором отчётливо прослеживается шубертовский вектор – живая связь с классическим наследием. Такая оглядка на прошлое признаётся характерной чертой всего австрийского искусства. Д. В. Затонский определяет её следующим образом: «Острое чувство нового соседствовало здесь с преемственностью по отношению к устоявшемуся, стабильному, неколебимому. Одно удивительным образом уравновешивало другое. Возникало взаимодействие между традицией и новаторством, взаимодействие чуть ли не образцовое: например, эксперимент с “чистой”, отторгнутой от содержания формой не был у выдающихся австрийцев в чести» [11, с. 4]. Говоря о музыкальном языке венских романтиков, Ю. Н. Хохлов указывает на его родство с классическими нормативами, отмечая лишь, что «в целом он предстает как несколько более усложнённый» [21, с. 208].

Творчеством Шуберта обозначены широчайшие границы, в которых вырос венский музыкальный романтизм: *возвышенное и земное*, взятые не в противопоставлении, а во взаимопроникновении, взаимосвязи. В этой системе координат композитор всегда творит

в присутствии некоего абсолюта, прозревая иерархичность всего сущего, усматривая в малом отблески великого, превосходство вечно-го над случайным. Такая оптика присутствует в безыскусных шубертовских лендлерах и в благоговейной сосредоточенности его произведений «молитвенного» склада (Ave Maria, Экспромт Соль-бемоль мажор), в венской приветливости вальсов Брамса и в целительной печали его поздних интермеццо. Незыблемость абсолюта олицетворяют пламенеющие религиозным порывом Adagio Брукнера; к этой прочной основе стремится Вольф в песнях на стихи Гёте, её утверждает Малер в Восьмой симфонии, чувствуя себя «инструментом, на котором играет вселенная» [9, с. 201]. Что же касается упоминаемых Мейлихом «мещанских настроений “бидермайерства”», то их вполне правомерно усматривать в творчестве композиторов «танцующей Вены» – Й. Ланнера, семейства Штраусов, но не у «серьёзных» венских романтиков.

Родство венских романтиков с классической школой сказывается в созидательной логике строгих формальных решений, в преобладании имманентных выразительных средств музыки. Здесь господствует обобщённая концептуальность, скрытая программность, осознаваемая через экспрессию тематизма и метроритма, через конфликтную событийность развёртывающихся структур. Поэтому венский музыкальный романтизм, в отличие от немецкой и французской разновидностей, демонстрирует значительно меньшую зависимость от внемузыкальных воздействий, литературных влияний, выраженных в программных поэтических сюжетах и драматургических коллизиях. Нет ничего более чуждого для него, чем вагнеровская идея «совокупного произведения искусства» (Gesamtkunstwerk). Для него не характерны предпосланные музыкальному произведению объёмные многострочные поэтические или прозаические фрагменты, наподобие двойного эпиграфа из Сенанкура и Байрона в «Долине Обермана» Ф. Листа. Даже у Малера, несмотря на наличие авторских программных объяснений (придуманных, как он сам признавался, задним числом) и литературных аллюзий в его симфонических творениях «общая концепция всегда остаётся музыкальной,

действие происходит на основе симфонической логики, а не литературного сюжета» [20, с. 328; разрядка автора. – Б. Б.]. Венскому романтизму не свойственны рапсодичность формы, её зависимость от внешних факторов, наивные звукоподражательные эффекты. Он почти свободен от воздействия изобразительного искусства, попыток передать в звуках впечатление от живописного полотна или статуи и даже ярких зрительных образов, апеллирующих к ассоциативной иллюстративной картинности музыкального языка. Это всегда, как писал Бетховен по поводу Пасторальной симфонии, «больше выражение чувств, чем живописание» [1, с. 360].

Сравним, например, виртуозные акварельные краски пьесы Листа «На берегу ручья» (S. 160) и скромный, далёкий от романтической картинности «образ ручья» в аккомпанементах шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха». Величавые альпийские «симфонические пейзажи» Брукнера (Четвёртая симфония) и пронизанные тихим восторгом бытия страницы Малера (начало первой части Первой симфонии) передают отнюдь не звуковое подобие реального ландшафта, а стремятся воплотить изначальную гармонию мироздания, доступную лишь духовному взору. Природа – непостижимо величественная и в то же время интимная, соразмерная человеку, сопровождающая его в радости и несчастьи – предстаёт земным воплощением абсолюта. «Бурный поток, чаща лесов» – это не враждебная стихия, а «приют», как в песне Шуберта. Брамсовское «Одиночество в полях» (Feldeinsamkeit, op. 86, № 2) воспевает единение с природой, Малер прислушивается к рассказам цветов, зверей, ночи (Третья симфония). Природа особенно близка романтическому герою в его странствованиях. Преодоление пространства «рифмуется» с этапами жизненного пути. Радостный шаг мельничного подмастерья из «Прекрасной мельничихи» сменяется усталой походкой измождённого странника из «Зимнего пути». В том же порядке эти модусы повторяются у Вольфа в «Песне путника» и «Тоске по родине» на стихи Мёрике, а также в «Песнях странствующего подмастерья» Малера.

Присутствие возвышенного определяет *этический иммунитет* музыки венских ро-

мантиков, избегающих прямого выражения образов мирового зла, стихии inferнального. Им чужда пугающая двойственность Листа, «наполовину францисканца, наполовину цыгана»⁵, светского аббата, парадоксальным образом соединяющего серафические озарения и мефистофелевский скепсис. Но это не даёт никаких оснований говорить о «поверхностном романтизме, в котором нет места драме», как это делает Брион. Тёмная сторона бытия, его трагическая подоплёка передаётся венцами опосредовано, через эмоциональную реакцию на претерпевание зла. У Шуберта – это боль, воплощаемая в малом нонаккорде, своеобразной лейтгармонии его творчества, в минорных омрачениях мелодических линий. У Брамса – это стремление перенести страдание в объективный ряд, поддерживаемое «волей к трагическому», на которую способны, согласно Ницше, только сильные натуры. У Малера – часто даже крик боли, «крик раненного в самую глубину сердца» [9, с. 187], деформирующий звуковое пространство, физически воздействующий на слушателя. Бушеванием «тяжёлых и ужасных “глубинных волн”», саму возможность которых в венском романтизме оспаривал Брион, открывается финал Первой симфонии Малера. Но композитор находит в себе силы перебороть мрачную стихию мужественной решимостью маршевых ритмов.

Иозеф Кнехт, персонаж «Игры в бисер» Г. Гессе определял основные черты классической музыки как «знание о трагизме человеческого бытия, приятие человеческого удела, мужество и ясность!» [7, с. 64]. Стойкость перед лицом несчастий – свойство сильных характеров. Это качество прослеживается и в музыке, и в перекликающихся между собой высказываниях венских романтиков. В дневнике Шуберта читаем: «Боль оттачивает мысль и закаляет чувство» [10, с. 371]; Вольф пишет: «Горе превращает человека в героя» [25, с. 106]. Брамс наставляет Клару Шуман: «Спокоен в радости и спокоен в страдании и горе – таков красивый, настоящий человек. Страсти должны быстро пройти, или же от них надо избавляться» [19, с. 59]. Малер в

письме к своей будущей жене Альме Шиндлер выстраивает совместную линию защиты от несчастий: «Мы будем побуждать друг друга и помогать друг другу гордо и стойко сохранять равнодушие ко всем внешним обстоятельствам: это высшая честь, которой мы жаждем» [9, с. 235].

Следование идеям стоицизма в искусстве и в жизни предполагает цельность личности, которой обладали венские романтики, по крайней мере – в творчестве. Подтверждением цельности являются их индивидуальные отличия, приводящие к сложным взаимоотношениям, а порой и к неприятию друг друга. Хорошо известны конфликтные ситуации, иногда основанные на недоразумениях (например, между Брамсом и Брукнером, Брамсом и Вольфом), вполне наглядны расхождения во вкусах. Визионерская фантастика Берлиоза – композитора, родившегося, по словам И. И. Соллертинского, «под взбесившейся звездой» [20, с. 134], далека от эстетических идеалов Шуберта, Брамса, да и Брукнера, но находит отклик у Малера; искусство Вагнера, отторгаемое Брамсом, восторженно принимается Брукнером и Вольфом.

Но всех венских романтиков объединяет глубокий пиетет перед музыкой и личностью Шуберта, интуитивное или сознательное следование его традициям, ощущение его присутствия в духовном пространстве. Об этом свидетельствуют как биографические материалы, так и научные изыскания. Брамс в гостях у Бальрота рассказывал, как он впервые приехал в Вену и увидел рукописи великих мастеров: «Я никогда не думал о том, что люди всё это написали, а увидев шубертовские и бетховенские рукописи, пришёл в блаженное состояние» [19, с. 289]. Услышав критику композиторской техники Шуберта, Брамс воскликнул: «Не говорите так! В нём так много бесконечно совершенного!» [там же]. Брамс не любил музыки Брукнера. Но, по свидетельству Э. Мандычевского, разглядывая партитуру Четвёртой симфонии Брукнера, Брамс заметил: «Взгляните-ка, вот здесь человек сочиняет как Шуберт. А тут (и Брамс ткнул при этом пальцем в хроматические пассажи в унисон в заключительной части побочной партии) он вдруг вспомнил, что он вагнерианец, – и всё летит к чёрту» [6, с. 119]. Размышляя о Брук-

⁵ «Zu einer Hälfte Zigeuner, zur andern Franziskaner» – ироническая автохарактеристика Листа из письма к Каролине Витгенштейн [см.: 15, с. 19].

нере, И. И. Соллертинский напрямую вписывает симфониста в шубертовскую традицию: «Брукнер – это Шуберт второй половины XIX века, Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, усложнённый элементами баховской полифонии и вагнеровской “тристановской” гармонии» [20, с. 310]. Исследователи песенного наследия Вольфа констатируют, что оно «универсально по охвату тенденций австро-немецкого музыкального романтизма, однако генезис сущностных черт стиля Вольфа восходит именно к Шуберту» [18, с. 301]. Вольф похоронен рядом с Шубертом. Малер, ещё обучаясь в Венской консерватории, «вызвал единодушное восхищение, исполняя на экзамене D-dur-ную сонату Шуберта»

[9, с. 333]. Бруно Вальтер в воспоминаниях о Малере повествует: «Мы время от времени играли в четыре руки, причём большое удовольствие доставляли нам четырёхручные сочинения Шуберта» [9, с. 447]. Зденек Неедлы в некрологе Малеру писал: «Даже последние дни его были озарены идеализмом. Смертельно больной, он предпринял поездку в Вену, чтобы умереть в городе своего Бетховена, своего Брукнера, своего Шуберта» [9, с. 579].

Имперская столица, не всегда справедливая и по достоинству ценившая своих композиторов при их земной жизни, стала Веной Шуберта, Брамса, Брукнера, Вольфа и Малера – городом посмертной славы венских романтиков.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бетховен Л. ван. Письма. В 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 2011. 616 с.
2. *Бородин Б. Б.* Очерки по истории фортепианного искусства / Б. Б. Бородин. Москва : Дека-ВС, 2009. С. 22–35.
3. *Брион М.* Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта / М. Брион. URL: https://www.litmir.me/br/?b=178114&p=59#section_12 (дата обращения: 13.11.2020).
4. *Вальтер Б.* Тема с вариациями. Воспоминания и размышления / Б. Вальтер. Москва : Музыка, 1969. 364 с.
5. Воспоминания о Шуберте / сост., пер., предисл. и примеч. Ю. Хохлова. Москва : Музыка, 1964. 412 с.
6. *Галь Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. Москва : Радуга, 1986. 480 с.
7. *Гессе Г.* Игра в бисер / Г. Гессе. Москва : Художественная литература, 1969. 544 с.
8. *Грессинг З.* Максимилиан I / пер. с нем. Е. Б. Каргиной / З. Грессинг. Москва : АСТ, 2005. 318 с.
9. Густав Малер. Письма. Воспоминания. Москва : Музыка, 1968. 608 с.
10. Жизнь Франца Шуберта в документах: по публикациям Отто Эриха Дейча и другим источникам / сост., общ. ред. и прим. Ю. Хохлова. Москва : Музгиз, 1963. 840 с.
11. *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии / Д. В. Затонский. Москва : Художественная литература, 1985. 444 с.
12. *Кёлер К. Х.* «...Прожить тысячу жизней!». По страницам разговорных тетрадей Бетховена / К. Х. Кёлер. Москва : Музыка, 1983. 256 с.
13. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. Москва : Моск. гос. консерватория. 192 с.
14. *Мейлих Е. И.* Иоганн Штраус / Е. И. Мейлих. Ленинград : Музыка, 1975. 208 с.
15. *Мильштейн Я. И. Ф.* Лист: В 2-х т. Т. 1 / Я. И. Мильштейн. Москва : Музыка, 1970. 864 с.
16. Моцарт В. А. Полное собрание писем. Москва : Международные отношения, 2006. 536 с.
17. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая. Москва : Музыка, 1975. 512 с.
18. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья. Москва : Композитор, 2003. 452 с.
19. *Роговой С. И.* Письма Иоганнеса Брамса / С. И. Роговой. Москва : Композитор, 2003. 636 с.
20. *Соллертинский И. И.* Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский. Ленинград :

- Государственное музыкальное издательство, 1956. 362 с.
21. Хохлов Ю. Н. Венская классическая школа и музыкальный романтизм / Ю. Н. Хохлов // Из истории классического искусства Запада. Москва, 2003. С.196–231.
 22. Энгельс Ф. Роль насилия в истории // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 21. Москва : Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 419–478.
 23. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie / H. Broch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974. 268 S.
 24. Dahlhaus C. Sonata Form in Schubert: The First Movement of the G-major String Quartet, Op. 161 (D. 887) / C. Dahlhaus // Schubert: Critical and Analytical Studies / Ed. Walter Frisch. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. Pp. 1–12.
 25. Hugo Wolfs briefe an Oskar Grohe / hrsg. von Heinrich Werner. Berlin : C. Fischer, 1905. 316 S.
 26. Kinderman W. Franz Schubert's «New Style» and the Legacy of Beethoven // Rethinking Schubert / W. Kinderman; Ed. Lorraine Byrne Bodley, Julian Horton. Oxford University Press, 2016. Pp. 41–60.
 27. Lütteken L. Bruckners Existenz im 19 Jahrhundert / L. Lütteken // Bruckner Handbuch / Hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen. GmbH: Springer-Verlag, 2010. S. 14–31.
 28. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1 / W. Vetter. Leipzig : C. F. Peters, 1953. 446 S.

REFERENCES

1. Bethoven L. van. Pis'ma. V 4 t. T. 1: 1787–1811 [Letters. In 4 volumes. Vol. 1: 1787–1811]. Izd. 2-e. Moskva : Muzyka [Issue 2. Moscow : Music], 2011. 616 p.
2. Borodin B. B. Oчерки по истории фортепианного искусства [Essays on the history of piano art] / B. B. Borodin. Moskva : Deko-VS [Moscow : Deko-VS], 2009. Pp. 22–35.
3. Brion M. Povsednevnyaya zhizn' Veny vo vremena Motsarta i Shuberta [Daily life in Vienna during the days of Mozart and Schubert] / M. Brion. URL: https://www.litmir.me/br/?b=178114&p=59#section_12 (date of access: 13.11.2020).
4. Val'ter B. Tema s variatsiyami. Vospominaniya i razmyshleniya [Theme with variations. Memories and Reflections] / B. Val'ter. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1969. 364 p.
5. Vospominaniya o Shuberte / sost., per., predisl. i primech. Yu. Hohlova [Memories about Schubert / compilation, translation, preface and notes by Yu. Khokhlov]. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1964. 412 p.
6. Gal' G. Brahms. Wagner. Verdi. Tri mastera – tri mira [Brahms. Wagner. Verdi. Three Masters – Three Worlds] / G. Gal'. Moskva : Raduga [Moscow : Rainbow], 1986. 480 p.
7. Gesse G. Igra v biser [The Glass Bead Game] / G. Gesse. Moskva : Hudozhestvennaya literature [Moscow : Fiction and poetry], 1969. 544 p.
8. Gryossing Z. Maksimilian I / per. s nem. E. B. Karginoj [Maximilian I / Translated from German by E. B. Kargina] / Z. Gryossing. Moskva : AST [Moscow :AST], 2005. 318 p.
9. Gustav Maler. Pis'ma. Vospominaniya [Letters. Memories]. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1968. 608 p.
10. Zhizn' Frantsa Shuberta v dokumentah: po publikatsiyam Otto Eriha Dejcha i drugim istochnikam / sost., obshch. red. i prim. Yu. Hohlova [Franz Schubert's life in documents: based on publications by Otto Erich Deutsch and other sources / Comp., total. ed. and notes by Yu. Khokhlov]. Moskva : Muzgiz [Moscow : Muzgiz], 1963. 840 p.
11. Zaton'ski D. V. Avstrijskaya literatura v XX stoletii [Austrian literature in the 20th century] / D. V. Zaton'skij. Moskva : Hudozhestvennaya literatura [Moscow : Fiction and poetry], 1985. 444 p.
12. Kyoler K. H. «...Prozhit' tysyachu zhiznej!». Po stranitsam razgovornyh tetradej Bethovena [“... Live a thousand lives!”]. Through the pages of Beethoven's conversational notebooks] / K. H. Kyoler. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1983. 256 p.
13. Kirillina L. V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Samosoznanie epohi i muzykal'naya praktika [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Self-awareness of the era and musical practice] / L. V. Kirillina. Moskva : Mosk. gos. Konservatoriya [Moscow : the Moscow State Conservatory]. 192 p.
14. Mejlih E. I. Iogann Shtraus [Johann Strauss] / E. I. Mejlih. Leningrad : Muzyka [Leningrad : Music], 1975. 208 p.
15. Mil'shtejn Ya. I. F. List: V 2-h t. T. 1 [F. Liszt. In 2 volumes. Vol. 1] / Ya. I. Milshtejn. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1970. 864 p.

16. Mozart V. A. Polnoe sobranie pisem [Complete collection of letters]. Moskva : Mezhdunarodnye otnosheniya [Moscow : International relations], 2006. 536 p.
17. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kniga pervaya [Music of Austria and Germany of the 19th century. Book one]. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1975. 512 p.
18. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kniga tret'ya [Music of Austria and Germany of the 19th century. Book three]. Moskva : Kompozitor [Moscow : Composer], 2003. 452 p.
19. Rogovoj S. I. Pis'ma Iogannesa Bramsa [Johannes Brahms Letters] / S. I. Rogovoj. Moskva : Kompozitor [Moscow : Composer], 2003. 636 p.
20. Sollertinski I. I. Muzykal'no-istoricheskie etyudy [Musical-historical studies] / I. I. Sollertinski. Leningrad : Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Leningrad : the State Music Publishing House], 1956. 362 p.
21. Hohlov Yu. N. Venskaya klassicheskaya shkola i muzykal'nyj romantizm / Yu. N. Hohlov // Iz istorii klassicheskogo iskusstva Zapada [Vienna Classical School and Musical Romanticism // From the History of Western Classical Art]. Moskva [Moscow], 2003. Pp. 196–231.
22. Engel's F. Rol' nasiliya v istorii // Marks K., Engel's F. Sochineniya. T. 21 [The role of violence in history // K. Marx, F. Engels Works. Volume 21]. Moskva : Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury [Moscow : the State Publishing House of political literature], 1961. Pp. 419–478.
23. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie / H. Broch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974. 268 p.
24. Dahlhaus C. Sonata Form in Schubert: The First Movement of the G-major String Quartet, Op. 161 (D. 887) / C. Dahlhaus // Schubert: Critical and Analytical Studies / Ed. Walter Frisch. Lincoln : University of Nebraska Press, 1996. Pp. 1–12.
25. Hugo Wolfs briefe an Oskar Grohe / Hrsg. von Heinrich Werner. Berlin : C. Fischer, 1905. 316 S.
26. Kinderman W. Franz Schubert's «New Style» and the Legacy of Beethoven // Rethinking Schubert / W. Kinderman; Ed. Lorraine Byrne Bodley, Julian Horton. Oxford University Press, 2016. Pp. 41–60.
27. Lütteken L. Bruckners Existenz im 19 Jahrhundert / L. Lütteken // Bruckner Handbuch / Hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen. GmbH: Springer-Verlag, 2010. S. 14–31.
28. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bd. 1 / W. Vetter. Leipzig : C. F. Peters, 1953. 446 S.

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург

B. B. Borodin, Doctor of Art Criticism, Full Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Art in the Ural State Conservatory named after M. P. Musorgsky, Yekaterinburg



Е. Э. ГУЩИНА

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва

УДК 78.03 : 783

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА В КОНТЕКСТЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ

В статье представлен панорамный взгляд на духовно-музыкальное творчество М. М. Ипполитова-Иванова. Осмысливаются мировоззренческие тенденции в церковной музыке композитора, их взаимосвязь с искусством «рубежа веков». На примере краткого анализа избранных произведений автор раскрывает важнейшие аспекты духовно-музыкального «пути» художника, наиболее значимые в оценке стилистического единства его творчества.

Ключевые слова: М. М. Ипполитов-Иванов, Новое направление в русской духовной музыке, авторский стиль, церковно-музыкальная традиция, концепция стилистического синтеза.

SPIRITUAL MUSIC OF M. M. IPPOLITOV-IVANOV IN THE CONTEXT OF A NEW DIRECTION

The article presents a panoramic view of the spiritual and musical works of M. M. Ippolitov-Ivanov. The author comprehends the worldview trends in the composer's church music, their relation with the art of the "turn of the century". Using the example of a brief analysis of selected works, the author reveals the most important aspects of the spiritual and musical "way" of the composer, the most significant in assessing the stylistic unity of his work.

Keywords: M. M. Ippolitov-Ivanov, New direction in Russian sacred music, author's style, church music tradition, concept of style synthesis.

*И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаёшь,
Так слитно в глубине заветной
Всё мирозданье ты найдёшь...*

А. Фет

Творчество Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова нельзя считать достаточно изученным и глубоко осмысленным. Малоизвестное и недооценённое, оно породило весьма поверхностное отношение к музыканту как композитору «второго плана», художнику

«примиренческого, мягкого направления», сочинения которого отмечены «печатью безликости и инертности мысли», как автору, не претендующему «на яркую оригинальность и какие-либо новаторские открытия», превращающему «в ходкую монету художественные

ценности, добытые предшественниками» [1, с. 47; 5, с. 357–358]. Принимая во внимание историческую обусловленность подобного рода суждений, нам, тем не менее, сложно согласиться с концепцией ценностных определений творчества композитора. За строгостью и пристрастностью оценок стирается, на наш взгляд, очень важная мысль о *духовном единстве культуры*, в которой тесно переплетены судьбы «великих» и «малых», гениев и их последователей.

На заре жизни М. М. Ипполитов-Иванов со свойственной ему сердечной теплотой и душевностью писал: «Мой дорогой и безгранично любимый друг Александр Константинович [Глазунов. – Е. Г.]! Твоё письмо, посланное к моему юбилею, было первой приветственной ласточкой и глубоко меня тронуло. Ведь вся моя жизнь прошла в тесном общении с тобой, хотя мы и редко переписывались. Наша духовная связь всегда была крепка и прочна. И ничто не омрачало её, а наоборот, в ней я находил себе поддержку и черпал силы для работы на пользу нашего родного искусства. Мы с тобой пережили трудное время и сохранили для консерватории то, что дало возможность на этой вспаханной нами ниве взрастить новое поколение музыкантов, которые не оторвались от классиков и сохранили заветы наших великих учителей» [2, с. 227].

Как много говорят нам эти вдохновенные строки! Как выразительно рисуют образ художника, направляющего развитие отечественной культуры силою непрекращающихся духовных усилий (а не простой инерцией или по причине наследственности)!

И ещё цитата из воспоминаний Ипполитова-Иванова: «Между тем сколько такими поспешными заключениями причиняется огорчений композиторам, и надо много мужества, чтобы стойчески перенести их и, не смущаясь, смело идти к цели. Из этого ещё не следует, что все непризнанные произведения – великие. В этом случае решающим судьёй является время, ибо только те произведения считаются классическими, которые прошли фильтр веков, и это справедливо» [3, с. 157].

Отрадно, что настоящее время возвращает истории имя Ипполитова-Иванова, открывает ранее неизвестные страницы биографии и наследия художника¹. Чем вызвана потребность этого возрождения? Какие смыслы и коды, формирующие историческую «отзывчивость» в русской культуре, содержит творчество Ипполитова-Иванова? Ответить в полной мере на эти вопросы поможет подробное изучение разных аспектов жизни и творчества композитора. Одним из них для нас является духовное наследие Ипполитова-Иванова, которому, наряду с музыкой Нового направления, суждено было возродиться в конце XX века, открыть новые пути, горизонты и перспективы отечественной культуры.

Новое направление в церковной музыке – целостное духовно-художественное явление конца XIX – начала XX веков, глубоко взаимосвязанное с процессами исторического познания и национального самоопределения русской культуры. «Никто не может охватить вполне содержание своего национального бытия, если его кругозор не вмещает прошлого. Никто не может творить, если он не вживается в традиции того поля культуры, в котором он хочет двигаться. <...> Настоящее, всегда текущее, может быть опознано и осмыслено по-христиански только через обращение или возвращение к прошлому, единственному и окончательному», – писал русский богослов Г. Флоровский [8, с. 718, 725]. Отношение к далёкому прошлому как идеалу, преодоление исторических ошибок на пути заимствований чужого опыта, разрешение вековых противоречий и поиск национальной характерности стиля определяют искусство Нового направления как феномен высокой художественной значимости.

Провозглашая единые ценности и идеи, представители «новейшей музыки», тем не менее, глубоко индивидуально воплощали их в композиторском творчестве. Музыкально-археологическая деятельность и проблематика русского церковного многоголосия, свободное творчество в рамках канона, ориентированного на старинные напевы, и творение ин-

¹ Творчеству композитора посвящены исследования доктора искусствоведения И. М. Ромащук, кандидата искусствоведения Н. Н. Соколова.

индивидуального стиля, отдалённого от древней мелодии, различные формы взаимодействия исторического/современного, привнесение художественных элементов светской музыки в церковное пение – таков круг тем композиторов Гречанинова и Кастальского, Лисицына и Компанейского, Никольского и Шведова, Голованова и Вик. Калининкова, Панченко и Ребикова, братьев П. и А. Чесноковых и Рахманинова.

Разнообразие стилей, художественная многообразность «новой музыки» усиливали историческую значимость направления в контексте эпохи «рубежа веков». «Душевный сдвиг», «новый опыт», «перевал сознания», «религиозная потребность» – эти определения меняющейся культурной парадигмы обуславливали процессы обновления и в светской, и в церковной музыке. Возврат к вере, осуществляемый через искусство, поиск религиозности объясняют стремление новейших авторов к совершенному, подчас сложному выражению художественных образов и идей. Спорность, противоречивость, полемическая острота внутри «единого фронта» свидетельствовали о высоком резонансе общественно-исторических явлений в рамках русской духовно-музыкальной культуры.

Процессы стилизового преобразования имели, однако, и свою оборотную сторону. Так, чрезмерное погружение в сферу художественной выразительности спровоцировало потери в области церковного стиля. Известный представитель Нового направления А. Д. Кастальский указывает на них: «уклонение в сторону сложности», «пренебрежение к степени трудности исполнения», «неразборчивость в выборе гармонических и мелодических средств», стирающие границы между церковной и светской музыкой. Чтобы избежать этого, требуется «крайняя осмотрительность» и «строгое отношение композитора к себе и к своей задаче», талант автора, способность «проникаться духом богослужебных текстов и особым колоритом самих церковных служб» [4, с. 60–61].

Проблема церковности, пожалуй, одна из ключевых для Нового направления. Живой творческий дух, подмеченный в произведениях древних мастеров, нередко перерастал границы канонического искусства. Известный московский священник, преподаватель Кон-

серватории и Синодального училища церковного пения Василий Металлов, размышляя на тему «национализма и церковности в русской духовной музыке», критически рассматривал те произведения, в которых «преобладает личное настроение, субъективность выражения и понимания целей церковной музыки, а не традиционное церковное понимание, не объективное общепонятное толкование церковной музыки на почве истории, церковной старины и современных потребностей церкви, клироса и народа» [6, с. 14–15].

Напротив, церковное творчество Ипполитова-Иванова В. Металлов причисляет к наиболее верному направлению, развивающемуся «в русле народных и церковных идеалов». Каковы эти идеалы в представлении композитора? Какое звуковое воплощение священных текстов и смыслов можно считать «традиционным, объективным и общепонятным»? В чём проявляется индивидуальность автора, определяющая наличие у него собственного церковно-музыкального стиля? Ответить на эти вопросы – значит осмыслить роль композитора в истории русской духовной музыки.

Духовно-музыкальная область, несомненно, – одна из важнейших сторон для понимания смысла творчества композитора. Первые впечатления от знакомства с нею, формирующие самый общий взгляд, предопределяющие важность исследовательского пути «вширь и вглубь», раскрывают для нас проблему личности музыканта: диалога исследователя с композитором в формах не ограниченных, но абсолютных – в аспекте мировоззрения художника.

«Мысли и оценки каждого из нас сопряжены между собою какой-то круговой порукой, – писал Г. Флоровский, – и нет поэтому в человеческих мировоззрениях мозаической, внешней, «случайной» подлеприставленности, бессвязной рядоположности частей. Всегда целостно мировоззрительное исповедание человека. Всё в нём выбивается из единого источника, всё тяготеет к единому средоточию» [8, с. 197]. Этот «источник», хорошо заметный для окружающих, согревал и притягивал современников к удивительно светлому и доброжелательному, деликатному и отзывчивому человеку. Творчество композитора – ясное,

«близкое к жизни», «доходчивое благодаря своей искренности» (С. Бугославский), оно есть «полное отражение его жизни, спокойной, созерцательной, с исключительно гуманным отношением к людям» (С. Василенко) [2, с. 263, 275].

Духовная музыка Ипполитова-Иванова – воплощение цельного мировоззрения художника, одна из граней его жизни и творчества. «Человек не “строит”, не “порождает”, не “полагает” свой мир, – он *его находит* <...> Это – не столько автопортрет или рассказ о самом себе, сколько описание возлюбленных человеком сокровищ, воспринятых, претворённых и усвоенных» [8, с. 198].

Композитор нашёл свой мир в мире русского музыкального искусства. Будучи от природы наделённым тонким душевным складом, особой чуткостью и восприимчивостью, Ипполитов-Иванов впитывал окружающую его действительность, связанную с именами Рожнова и Львовского, Ломакина и Направника, Римского-Корсакова и Балакирева, Кюи и Чайковского... (Были на его пути и менее известные музыканты, сумевшие, по словам композитора, «раздуть таившуюся во мне искорку».)

Как явление целостной русской культуры, значительное и значимое для её выразителей, была воспринята Ипполитовым-Ивановым духовная музыка – и в практическом преломлении (обучение в музыкальных классах Исаакиевской капеллы), и в сфере идей. В книге воспоминаний композитор описывает своё общение с Балакиревым в начале 1880-х годов, в «период хождения Балакирева по церквам». «Обыкновенно, если мороз был сильный, мы ходили ко всеобщей в Троицкое подворье около Аничкова моста, – если же было тепло, то направлялись в Воронежское подворье на Васильевский остров, где был очень хороший хор. По дороге Балакирев любил говорить о бессмертии души и толковать различные тексты на эту тему...» [3, с. 20]. Несомненно, Балакирев открыл молодому музыканту красоту «настоящего православного церковного стиля» (Римский-Корсаков), который ещё предстояло узреть и претворить в русской духовной музыке. Примерно в это же время в письме к будущей супруге В. М. Зарудной Ипполитов-Иванов напишет: «Думал ус-

лышать старинный какой-нибудь напев, и горько был разочарован, слушая обезображенный Львовым обиход церковного пения» [7, с. 47].

Особая впечатлительность и эстетическое восприятие мира, отличающие композитора, поиск истины в образах действительности, уловление невидимого в видимом, наличие своеобразного русского мирозерцания, душевная интуиция, творческие прозрения – всё это есть несомненный художественный дар, «метафизический корень личности, живое средоточие её бытия» (Г. Флоровский). Волнующе и ярко описан композитором процесс погружения в глубины родной культуры, интуитивное познание неуловимых энергий, оживляющих застывшие образы древности. «С каким душевным волнением подъезжал я к Кремлю, к этой великой святыне для сердца русского. Мне казалось, что я дышу тем же воздухом, которым дышали некогда Грозный, Пётр и все цари <...> и многое приходило мне в голову, рассматривая все эти древности, думая, сколько событий пережито ими. Не могу опустить одного обстоятельства, странно поразившего меня, когда я входил в терем Алексея Михайловича, и что первое совершенно невольно мелькнуло у меня в голове, – это то именно, что наши композиторы, как мне казалось в ту минуту, пишут как будто в *ложно-русском стиле*, который, как я ни старался подобрать к этой обстановке, всё получалась разладица. *Нет той душевной теплоты, симпатии, которой невольно поддаёшься в этой обстановке* (курсив наш. – Е. Г.) [7, с. 12].

Вхождение во внутренние миры церковной музыки Ипполитова-Иванова рождает ясное понимание, что эта область деятельности не была для композитора случайной и далёкой, сферой внешней необходимости, формальным ответом на зов времени. Напротив, сочинение духовных композиций согласовывалось с внутренними побуждениями и представлениями, являясь отражением «*духовности*» как *тайны личного бытия*. Возможно, поэтому композитор не прибегал к словесным разъяснениям, не излагал концепций и не полемизировал, избегал крайностей новаторства, не порывал с традицией, был органичен и последователен, талантлив и прозорлив.

Попытаемся сформулировать важнейшие особенности церковного стиля композитора, сопроводив описание кратким анализом избранных произведений.

Духовная музыка Ипполитова-Иванова – это, прежде всего, «внутренний путь» (П. Флоренский) художника, единый и взаимосвязанный процесс стилевой эволюции творчества. Тенденция к периодизации, определяемая, в первую очередь, жанровым составом произведений, не исключает, а, напротив, раскрывает различного рода смысловые «проращения» и стилевые связи: ранних и поздних произведений, литургических циклов и отдельных опусов, «переложений» и «сочинений».

Показательна смысловая взаимообусловленность «крайних точек» пути: самого раннего произведения – *псалма-концерта «Помилуй мя, Боже»* и «*Отче наш*», созданного в 1928 году (!). Поэтическая образность первой пьесы – драматургически более развитой, с большим «музыкальным» потенциалом – явно «перерастает» церковный стиль, переосмысленный автором в духе развёрнутой сольно-хоровой «сцены» (диалог тенора и смешанного хора). «Отче наш» (аналогично 50 псалму, не вошедшее в каталог произведений композитора) – сугубо авторская трактовка молитвы, традиционно исполняемой хором прихожан. Яркая волновая драматургия, динамика нарастаний и спадов, хроматическая гармония, развитая аккордовая фактура и «тембризация» – таковы принципы организации концертной «формы-повествования», символически объединяющей личную молитву «втайне» (1928!) с воодушевлённостью соборной церковной молитвы. Контрастное выражение состояний, передаваемых музыкой 50-го Псалма и молитвы Господней, – не есть в то же время и что-то принципиально различное. На протяжении всего творческого пути авторский подход к сочинению остаётся один и тот же – раскрыть содержание священных текстов через создание адекватного музыкального образа – цельного, пластичного, эстетически совершенного.

Выбор жанра в разные периоды творчества отражает и разные задачи. Важное стилеобразующее значение приобретает жанр *псалма*, с которого Ипполитов-Иванов начинает свой путь в церковной музыке: кон-

церт-псалом «Помилуй мя, Боже» (1890-е гг.) и «Два запричастных стиха» (1899). Являясь одним из ярчайших образцов духовной поэзии, псалмопение осуществляет связь со светскими вокальными сочинениями композитора, формирует «*лирическое начало*» в церковной музыке. Интересен опыт Ипполитова-Иванова, представившего современный музыкально-поэтический «перевод» псалмов в вокальном цикле «Семь псалмов царя Давида» (1904).

Особое расположение композитора к поэзии Псалтыри (в еврейской Библии названной «Книгой хвалений»), возможно, определило и одно из направлений его творчества как *песни хваления, благодарения и славословия*. Показательно, что подобное толкование музыкальных образов находится в русле православной традиции понимания молитвы, которая «есть, прежде всего, благодарение» (Г. Флоровский). «Однако, – рассуждает богослов, – христианская молитва простирается дальше и глубже, чем благодарение». «Пределом и вершиной» становится славословие как «созерцание неизреченной Славы, в котором даже благодарение умолкает и всякое слово человеческое изнемогает» [8, с. 726]. В творческом акте композитора важен не столько характер избираемых текстов, как особенности музыкального воплощения, рождающие адекватные «духу богослужебных текстов» состояния – достоинство и умиротворённость, величие и стройность, созерцательность и душевный покой – всё то, что составляет «традиционное церковное понимание» в духовной музыке Ипполитова-Иванова.

Центральный период творчества композитора (начало века) охарактеризован созданием крупных «жанровых форм» Литургии (1903) и Всенощного бдения (1905), а также цикла «Пять Херувимских песней» (1903). Следуя примеру Чайковского, композитор одним из первых в «новейшей музыке» выстраивает циклическую форму музыкального «чинопоследования» согласно литургическим особенностям обоих жанров. Общей идеей выступает концепция *циклического единства*, организованного средствами музыкальной драматургии в соответствии с драматургией «храмового действия». Важнейшей особенностью авторского толкования «Литургии святого Иоанна Златоуста» *op. 37* является

большая драматургическая цельность, выраженная посредством тонального развития, лейт-тематической повторяемости, внутренней согласованности разных стилистических подходов – близкого к обиходным формам и отдалённого от них. «Простота», «безыскусственность», «отсутствие погони за внешними эффектами», в прочтении критиков, – результат глубоко осмысленного музыкально-художественного прочтения жанра.

Усиленный, в сравнении с Литургией, контраст канонической и художественно-стилевой сфер в «*Избранных молитвословиях из Всенощного бдения*» ор. 43 определяют особенности храмовой драматургии богослужения, а также особая роль гласового пения в музыкальном оформлении службы. Выбор того или иного подхода обусловлен рядом причин: традицией интерпретации жанра, его драматургической ролью в композиции «храмового действия»; важное значение приобретает авторское видение, художественная трактовка образа средствами музыкального выражения. Таким образом, ключевая идея в создании циклов Литургии и Всенощного бдения, обозначенная как музыкально-драматургическая целостность формы, отражает единый для композитора принцип художественной соотнесённости голоса автора с музыкой церковной традиции.

Принцип циклической композиции по своему претворён в цикле «*Пять Херувимских песней*» ор. 38 – жанра, имеющего богатый опыт авторских интерпретаций. Погружение композитора в смысловые глубины текста, поиск адекватного музыкального воплощения важнейшего момента Литургии обуславливают создание вариантов «жанровой формы» песнопения. Разнообразие трактовок – открытие новых возможностей в области гармонии, фактуры, «тембризации», развитие идеи пространственности формы – повлекли рождение индивидуальной концепции, связанной с усилением драматического аспекта.

Произведения, созданные Ипполитовым-Ивановым после циклических композиций, условно можно причислить к третьему периоду (1909–1916): «Апостольский запричастный стих» – Кондак св. Апостолу Матфею ор. 49 (1909), «Тропарь преподобному Дионисию» и «Тропарь на празднование в честь

явления иконы Богородицы во граде Казани» из «Юбилейного сборника» ор. 54 (1911), цикл «Три Великих прокимна» и припев Великого повечерия «С нами Бог» (1916). В это же время композитором написаны два небогослужебных произведения на церковную тематику – духовный стих о Патриархе Гермогене и легенда о преподобном Серафиме. Некоторое ослабление творческой интенсивности, с одной стороны, и развитие идеи взаимодействия духовного и светского направлений – с другой; изменения концептуальности – интерпретация «малых» жанров вне богослужебного контекста, их смысловая «персонификация», выявляющая черты программности, сюжетности, литературности образов – свидетельствуют о некоем «угасании» творчества, которое, возможно, явилось и его переосмыслением – самоопределением композитора в области богослужебного пения, «непроизвольным и неизбежным изменением», связанным с глубиной понимания целей и задач современного песнотворца.

Опыт погружения в «сердцевину» церковно-музыкальной культуры, коими являются богослужебные циклы Литургии и Всенощного бдения, глубина интерпретации художником песнопений-молитв, сопровождающих священнодействие, – с внешней стороны они оказались как бы «не востребованы», не продолжены композитором в количественном и жанрово-стилевом аспектах. Их воздействие, хотя и менее очевидное, явилось влиянием «с обратной стороны», «изнутри», перенесением религиозно-музыкального опыта в область светской музыкальной культуры. («Юбилейный сборник», кантата «1812 год», созданные в этот период, – циклические произведения, синтезирующие «жанровые стили» духовных, народных и светских произведений.)

Общественно-музыкальная деятельность, «поглотившая» композитора, отсутствие естественных «условий обитания» церковной музыки (подобно регентству Кастальского, П. Чеснокова, Никольского и др.) могли, на наш взгляд, способствовать появлению новых акцентов в творчестве Ипполитова-Иванова. В то же время в эволюции духовной музыки композитора просматриваются черты замкнутости, законченности, трактуемые с положительной стороны как *стилевое единство*

разных этапов творчества. Внимание к «малым» жанрам характеризует стилевые перемены с внешней стороны, внутреннее содержание авторского стиля остаётся прежним!

Каким образом осуществляется стилевое единство произведений, созданных композитором в разное время? В чём выражается индивидуальность «жанровой формы» в каждом отдельном случае? Каков художественный смысл моностилистики в произведениях Ипполитова-Иванова? В качестве примера взаимосвязанности частей и целого рассмотрим сочинения раннего и позднего периодов творчества.

«Се ныне благословите Господа» (№ 2 из цикла «Два запричастных стиха op. 29») – одно из ранних и наиболее известных сочинений композитора, исполняемых и «тогда», и «теперь». Звучание пьесы – строгое и выразительное, хотя и несколько тяжеловатое, – сохраняя внешние проявления потуловского «строгого стиля», одновременно «перерастает» его. Создаётся впечатление, что автор «собирает» собственный духовно-музыкальный стиль, претворяя предшествующий опыт поиска «древней гармонии». Постоянство трезвучной аккордики (порицаемое в произведениях Потулова как техника надуманная и маловыразительная), преодолевается приёмами «тембризации» («хоровой оркестровки»). Регистровые и динамические контрасты в процессе развития строчной формы рождают образные ассоциации со стилистикой хорового концерта. Органичным оказывается звучание «стиля времени», интонаций церковных произведений Чайковского. Стилизовое синтезирование не лишает, однако, произведение художественной цельности, напротив, формирует сугубо индивидуальный стиль, получивший высокую оценку композиторов и исполнителей духовной музыки².

Показательно, что авторский «строгий стиль» находит продолжение в дальнейшем творчестве Ипполитова-Иванова. Близким по манере письма оказалось произведение, со-

зданное гораздо позднее, в 1911 году – «Тропарь на празднование в честь явления иконы Богородицы во граде Казани» из «Юбилейного сборника». В этом сочинении в большей степени проявилось то особое качество «ипполитовского стиля», при котором верхний голос фактуры, не обладающий достаточной выразительностью мелодически развитого голоса, насыщается энергией и гибкостью гармонического ритма. Звучащая отдельно, вне сопровождающих голосов, партия сопрано, безусловно, лишена той пластичности и вокальности, которые приобретаются ею в единстве «мелодие-гармонии». Характер гармонии – её подчёркнутая нефункциональность, переменность – способствует мелодизации quasi-речитативной фактуры и через это «растворению» всех музыкально-выразительных средств в интонационной форме звучащего слова. Подобного рода «неделимость» фактуры на горизонталь и вертикаль (мелодию и гармонию), взаимосвязанность главных компонентов музыкальной стилистики выражают авторское понимание церковного пения как единства музыки и поэзии, напева и слова.

Примечательно, что подобный подход не является исключительным для творчества композитора, представившего образцы иных стилистик и форм многоголосия (имитационного, линейного, аккордово-полифонического, гомофонного, подголосочного, гетерофонного, мелодии с исоном и др.). Художественность и некоторая «экспериментальность» метода объясняют его соотнесённость с жанром запричастного пения – наиболее свободного с точки зрения музыкального выражения. При этом отдельные черты авторского «строгого стиля» по-разному проявились в сочинениях, напрямую с ним не связанных: это и «Молитва Господня» из Литургии – образец аккордовой фактуры, своеобразии которой заключается в форме гармонических вариаций на выдержанный звук *soprano-ostinato*; «Степенна» и «Воскресение Христово видеюще» из Всенощного бдения – произведения, претворяющие идею имитации гласовых напевов в сочетании с диатонической переменнo-функциональной гармонией; «Апостольский запричастный стих», построенный на чередовании сольного мелодического и хорового гармонического пения.

² М. Лисицын в «Обзоре духовно-музыкальной литературы» (СПб., 1902), давая положительную характеристику этому сочинению, рекомендует «познакомиться с этой пьесой». П. Г. Чесноков включил произведение в сборник «Переложения со смешанного на однородный хор».

Таким образом, авторская транскрипция «строгого стиля», сформировавшаяся на основе синтеза многочисленных тенденций богослужебного пения, оказывается не только стилистическим приёмом, но и творческим принципом, открывающим пути индивидуальных жанрово-стилевых решений. Разнообразие художественных трактовок в произведениях композитора – результат избранного подхода, основанного на глубокой связи авторского стиля с церковной традицией.

Творческая устремлённость к синтезированию проявилась во многих аспектах духовно-музыкальной композиции, включая «жанровый стиль» произведений. Так, в песнопениях Предначинательного псалма, Великого славословия из Всенощного бдения, Символа веры из Литургии нашла претворение идея «образительности» фактуры, обусловленная *особой ролью оперного жанра* в наследии музыканта. Трактовка «жанровой формы» в данном случае подчёркивает моменты сценической выразительности, такие как декоративность, пространственность, декламационность звучания; при этом не нарушаются границы церковного канона.

Первостепенное значение *вокальной лирики* в творчестве Ипполитова-Иванова сформировало принцип отношения к священному слову как носителю глубинного смысла – первообразу, источающему художественные и сущностные энергии. Как было показано выше, слово в произведениях композитора является вершиной взаимодействия многочисленных аспектов музыкальной формы. Автор раскрывает и музыкально воплощает внутренний образ слова – органично, не преувеличено, без излишней детализации.

Обобщением индивидуальных представлений о форме церковных песнопений как художественном выражении смысла священных текстов является область *фактуры*, в особенности тот её аспект, получивший в «новейшей музыке» именование «*тембризации*» или «*хоровой оркестровки*» (термины А. Никольского). В фокусе этого явления наиболее тонко обнаруживается своеобразие церковно-хорового стиля композитора. Важнейшей чертой авторского понимания «тембризации», отличающей её от более новаторских решений представителей «новейшей» школы, является

тяготение композитора к классическому виду «квартетности» (термин А. Кастальского) как основе акустически уравновешенного ансамблевого звучания. Симфоническое насыщение хоровой фактуры – тембровое разделение и индивидуализация хоровых партий и пластов, разного рода удвоения и дублирования, варьирование количества голосов, трактовка звучания хора, при которой солирование партии не допускает потери тембрового равновесия, – осуществляется на основе представления о внутренне слаженном ансамблевым звучании хора. Подобное отношение к «оркестру человеческих голосов» (Никольский) распознаёт в авторе тонкого вокального мастера, знатока художественных возможностей смешанного хора, последователя русской вокально-хоровой и композиторской школы (Бортнянский, Ломакин, Львовский и др.).

Итак, завершая краткий обзор духовной музыки Ипполитова-Иванова, подчеркнём некоторые важные моменты. Творчество композитора в этой области представляется как «внутренний путь» художника – единый, неслучайный, отображающий отдельные этапы и элементы в их нерасторжимости и целостности; как явление глубоко самобытное и исторически обусловленное; как синтез традиций прошлого и инноваций современного церковно-музыкального искусства, синтез, в котором нашли удивительно органичное выражение «стиль времени», стиль индивидуальный и стиль исторический. Творчество композитора есть отражение всех многочисленных тенденций русского богослужебного пения. Оно само есть часть пути, по которому движется русская духовно-художественная культура.

«*Искусство преемственно, и ничто не изменит этого закона...*», – эти слова композитора несут в себе глубокий духовный смысл, выражают мировоззрение художника в сфере церковной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. Изд. 2. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
2. Ипполитов-Иванов М. М. Письма. Статьи. Воспоминания / М. М. Ипполитов-Иванов; сост. Н. Н. Соколов. Москва : Советский композитор, 1986. 358 с.
3. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях / М. М. Ипполитов-Иванов. Москва : ГМИ, 1935. 159 с.
4. Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А. Д. Кастальский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Том V. Александр Кастальский: Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Гос. ин-т искусствознания; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; ред.-сост., автор вступит. ст. и коммент. С. Г. Зверева. Москва : Знак, 2006. 1032 с., ил. (Язык. Семиотика. Культура.).
5. Келдыш Ю. В. Композиторы петербургской и московской школ / Ю. Келдыш // История русской музыки: В 10-ти т. Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова. Москва : Музыка, 1994. 452 с.
6. Металлов В. О национализме и церковности в русской духовной музыке: Отдельный оттиск из «Московских церковных Ведомостей» за 1912 г. / В. Металлов. Москва, 1912. 15 с.
7. Переписка М. М. Ипполитова-Иванова и В. М. Зарудной (1881 год). Москва, 1999. 104 с.
8. Флоровский Г. прот. Вера и культура. Избранные труды по богословию и философии / прот. Г. Флоровский; сост., вступит. ст. И. И. Евлампиева, примеч. И. И. Евлампиева и В. Л. Селиверстова. Санкт-Петербург : РХГИ, 2002. 862 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Russkaja muzyka. XIX i nachalo XX veka [Russian music. XIX and early XX century] / B. V. Asafyev. Izd. 2 [Edition. 2]. Leningrad : Muzyka [Music], 1979. 344 p.
2. Ippolitov-Ivanov M. M. Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya [Letters. Articles. Memories] / M. M. Ippolitov-Ivanov; sostavitel'[compiler] N. N. Sokolov. Moskva : Sovetskij kompozitor [Moscow : Soviet Composer], 1986. 358 p.
3. Ippolitov-Ivanov M. M. 50 let russkoj muzyki v moih vospominaniyah [50 years of Russian music in my memories] / M. M. Ippolitov-Ivanov. Moskva : Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo [Moscow : The State Musical Publishing House], 1935. 159 p.
4. Kastalsky A. D. O mojej muzykal'noj kar'jere i moi mysli o tserkovnoj muzyke [About my musical career and my thoughts about church music] / A. D. Kastalsky // Russkaja duhovnaja muzyka v dokumentah i materialah. Tom V. Alexander Kastalsky: Stat'i, materialy, vospominaniya, perepiska [Russian spiritual music in documents and materials. Volume V. Alexander Kastalsky: Articles, materials, memoirs, correspondence] / Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznaniya; Gosudarstvennyj tsentral'nyj muzej muzykal'noj kultury imeni M. I. Glinki; redakto-sostavitel, avtor vstupitel'noj statyi i kommentarijev S. G. Zvereva [The State Institute of Art Criticism; The Glinka State Central Museum of musical culture; Ed.-comp., author of the introduction and commentary is S. G. Zvereva]. Moskva : Znak [Moscow : Sign], 2006. 1032 p. Jazyk. Semiotika. Kul'tura [Language. Semiotics. Culture].
5. Keldysh Yu. V. Kompozitory Sankt-Peterburgskoj i Moskovskoj shkol [Composers of the St. Petersburg and Moscow schools] // Istorija russkoj muzyki: v 10 tomah [History of Russian music: In 10 vols]. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1994. Tom 9: konets XIX – nachalo XX veka [Vol. 9: the End of the XIX – beginning of the XX century] / Yu. V. Keldysh, M. P. Rakhmanova, L. Z. Korabel'nikova, A. M. Sokolova. 452 p.
6. Metallov V. O natsyonalizme i tserkovnosti v russkoj duhovnoj muzyke: ot del'nyj ottisk iz Moskovskoj Tserkovnoj gazety za 1912 g. [About nationalism and ecclesiasticism in Russian sacred music: Separate print from the Moscow Church Gazette for 1912] / V. Metallov. Moskva [Moscow], 1912. 15 p.

7. Perepiska M. M. Ippolitova-Ivanova i V. M. Zarudnoj (1881 god) [M. M. Ippolitov-Ivanov and V. M. Zarudnaya`s correspondence (1881)]. Moskva [Moscow], 1999. 104 p.
8. *Florovsky G. Vera i kul'tura. Izbrannyje trudy po teologii i filosofii* [Faith and culture. Selected works on theology and philosophy] / G. Florovsky; sostavitel', vstupitel'naja stat'ja I. I. Evlampieva, primechanija I. I. Evlampieva and V. L. Seliverstova [comp., introduction by I. I. Evlampiev, notes by I. I. Evlampiev and V. L. Seliverstov]. Sankt-Peterburg [Saint Petersburg] : RCHI, 2002. 862 p.

Гуцина Екатерина Эдуардовна, кандидат искусствоведения, преподаватель отделения «Дирижирование академическим хором» Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва

Ye. E. Gushchina, Candidate of Art Criticism, lecturer at the Department of Academic Choir Conducting in the State Music Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow



Ю. А. КОЛПАКОВА

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

УДК 7.067

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ И ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ АВТОРОВ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ ВРЕМЁН ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ

Статья посвящена актуальной теме конструирования гражданской идентичности. Исследуются аспекты и параметры влияния поэзии Красноярского края военных лет на формирование гражданской ответственности у населения региона; анализируются общие смыслы, зафиксированные в структурно-семантическом поле поэтических текстов, преследующих, среди прочего, цель сплотить социум во время активного противостояния фашизму.

Ключевые слова: гражданская идентичность, Великая Отечественная война, поэзия Красноярского края в военные годы.

Исследование выполнено при поддержке краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности». Полное название проекта: «Художественная культура Красноярского края 1941–1945 гг. как средство конструирования гражданской идентичности».

REPRESENTATION OF THE THEME OF NATIONAL SELF-AWARENESS AND CIVIC IDENTITY IN THE POETIC TEXTS BY THE KRASNOYARSK TERRITORY AUTHORS DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR: TYPOLOGICAL AND INDIVIDUAL FEATURES

The article is devoted to the topic of building the civic identity. The author studies aspects and parameters of influence of the Krasnoyarsk Territory wartime poetry on forming a civic consciousness. Common meanings fixed in the structural-semantic field of poetic texts which are aimed to unite society during the struggle against the fascism are also analyzed.

Keywords: civic identity, the Great Patriotic war, poetry in the Krasnoyarsk Territory during the wartime period.

The research was supported by the regional state autonomous institution “Krasnoyarsk Regional Fund for Support of Scientific and Scientific-Technical Activities”. The full name of the project is “The Art Culture in the Krasnoyarsk Territory in 1941–1945 as a Means of Forming the Civic Identity”.

Тенденции развития гражданского общества в России в последние годы свидетельствуют о том, что особую актуальность приобретает проблема формирования гражданской идентичности. Данной теме посвящены труды Т. В. Водолажской, Р. Э. Бараша, В. Н. Ефименко, В. И. Варющенко, З. В. Кануковой, З. Т. Плиевой, С. А. Митасовой и других учёных. В рамках настоящего исследования было интересно проследить, как тема национально-самосознания и гражданской идентичности раскрывается в поэтических текстах красноярских авторов времён Великой Отечественной войны и каким образом поэзия региона могла влиять на формирование гражданской общности в военные годы. Исследование проведено при помощи культурно-исторического, аксиологического, сравнительно-сопоставительного методов, а также метода сплошной выборки, элементов описательного и структурно-типологического методов. Были проанализированы поэтические тексты, опубликованные на страницах газеты «Красноярский рабочий» за 1941–1942 гг.

Одним из важнейших индикаторов отношения к гражданской принадлежности как к ценности, по Т. В. Водолажской, является чувство гордости за свою страну, а базовым идентифицирующим механизмом является патриотизм как чувство приверженности гражданской общности, признание её значимой ценностью. Чувство МЫ, объединяющее человека с большой общностью, позволяет ему чувствовать себя более уверенно перед сложной и не всегда понятной ему социальной реальностью [1].

В подавляющем большинстве изученных нами поэтических текстов, а в ряде случаев – и уже в самих названиях, репрезентирован мотив объединения. Реализуется он по-разному. Так, можно обнаружить:

- множественное число имён существительных: *прожектористы, бойцы, краснофлотцы, люди, миллионы, колонны, залпы наших батарей, сердца, танки*¹ и т. д.;
- подразумевание местоимения «мы» и его производных: *«мы уходим»; «мы отчизну <...> отстаим»; «чтобы враг наших нив, наших трав не топтал»; «будем драться»;*

¹ Здесь и далее курсив наш. – Ю. К.

«мы страны мастера»; «мы вернёмся <...> и увидимся»; «будем биться»; «наше солнце»; «нашу землю»; «мы победим», «покончим мы»; «мы <...> защитим»; «всю нашу силу»; «любой из нас»; «за нашу молодость»; «мы всем народом счастье создавали»; «мы не дрогнем»; «мы знаем»; «обрушим толпы стали»; «найдем везде»; «братья наши» и т. д.;

- обобщённый образ: «слово гражданина», «вся страна», «грозный мститель», «богатая талантами страна», «Патриот, укрепляй оборону», «отчий дом» и пр.;

- категории, которые традиционно применяются при обозначении некоего нерасчлененного, неразделимого единства: *«народ-титан»; «двухсотмиллионной дружной семьёй», «идут красноармейские колонны»; «девятым валом красные колонны»; «шла пехота в нерушимом строе»; «настраивался мир»; «бросаясь лавой в битвы огневые»; «советскому народу»; «рванулись танки ураганым шквалом»; «ряды двухсотников»; «колонны доблестных бойцов»; «шли партизанские цепи»; «ведёт полки к победе над врагом»; «шли на врага стальные батальоны» и пр.*

Вышеобозначенные случаи словоупотребления приводят нас к закономерному выводу об акцентировании – осознанном или неосознанном – в поэтических текстах исследуемого культурно-исторического периода идеи солидарности, соборности, сплочённости, затрагивающей всех – непосредственно красноярцев-горожан, всех жителей края, всех сибиряков, всех русских и советских людей и, наконец, всех тех в мире, кто противостоит фашизму (Рис. 1).

Во многих стихотворениях военного периода очень сильна отсылка к культуре противостояния врагу и соответствующим мифологемам. Обратимся в качестве примера к стихотворению «Фашистскому дракону» Игнатия Рождественского. Здесь уже само название говорит об определённой мифологической составляющей. Так, на Востоке дракон испокон веков является созидательной и благоприятствующей человеку силой. Например, в китайской культуре это существо, имеющее наибольшую спиритуальную силу, символ жизни и света, доброго начала ян, почитаемое божество (полнос добра) [5, с. 365].

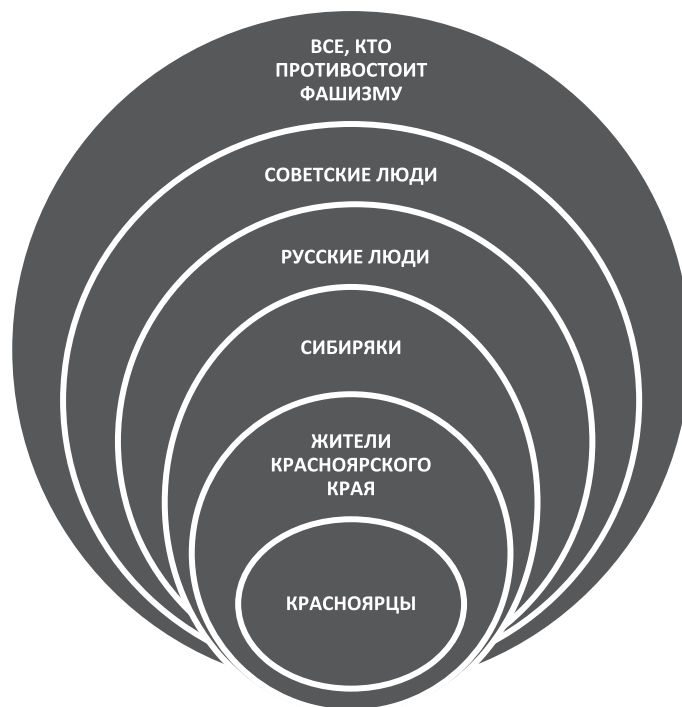


Рис. 1

Но для западной – христианской – культуры этот образ носит, скорее, разрушительный характер, выступает символом смерти, тьмы и дьявола, введшего человека в грех (полнос зла, абсолютный минус). Ещё в давние – дохристианские – времена на русские земли совершали опустошительные набеги тюркские народы (авары, хазары, печенеги, половцы, несколько позже – татаро-монголы), символом которых зачастую являлся дракон. В русском же фольклоре в целом ряде древнерусских произведений, даже в ключевых атрибутах государственной символики² зафиксировался змей – трансформировавшийся с течением времени враг-дракон (на латинском draco означает как «дракон», так и «змея»). И хотя фашистская угроза надвигалась с Запада и непосредственно не могла ассоциироваться с драконами (на немецких гербах присутствовали орлы с открытыми клювами, в хищных перьях), сам факт возникновения образа дракона в тексте далеко не случаен – он апеллирует к нашей общей прапамяти, к тем культурно-историческим временам, осколки которых зафиксировались в древних произведениях, где русичи бились с врагом и неизменно побеждали.

Также примечательна у И. Рождественского строка «...И соколы встречают вороньё». Здесь опять присутствует отсылка к русской средневековой традиции, где русские обычно сравниваются с соколами, а вороны – с врагами. Так, в «Слове о полку Игореве» половцы устойчиво ассоциируются с воронами, а Игорь, его брат и все русские воины – с соколами. Например: «...Не было оно рождено на обиду ни соколу, ни кречету, ни тебе, чёрный ворон, поганый половчанин!..» [4, с. 11] или «...Уже соколам крылья подрезали саблями поганых, а самих опутали в путы железные...» [4, с. 13]. Другая отсылка в тексте И. Рождественского к эмблематичному древнерусскому произведению заключается в строках «...И в эти дни рассвет горит багряней <...> под ливнем пуль на жарком поле брани». В «Слове о полку Игореве» обнаруживается похожая строка: «На другой день рано утром кровавые зори рассвет возвещают...» [4, с. 11].

Таким образом, в аспекте поэтики рассматриваемое нами стихотворение отсылает внимательного читателя к одному из ключевых текстов древнерусской книжности. Если же сосредоточиться на содержатель-

² Архангел Михаил с драконом у ног и Георгий-Победоносец, побеждающий змея, на гербе Москвы как раз символизируют победу добра над злом [4, с. 364].

ном моменте, то уместно будет вспомнить и «Задонщину» – победную песню Дмитрия Донского над татаро-монгольскими войсками Мамай в Куликовской битве, а также более популярное в древнерусский период «Сказание о Мамаевом побоище». Одновременно слова о «народном славном *ополченьи*» воскрешают в памяти образы Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Ивана Сусанина. Вообще фигура героя, отдавшего жизнь за Родину, накануне войны возвеличивалась на государственном уровне, о чём в том числе свидетельствует возрождение оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Опера с новым названием «Иван Сусанин» получила новое либретто и была поставлена в 1939 году в Большом театре. «Подвиг Ивана Сусанина, отказавшегося изменить Родине и за это зарубленного поляками, воплотил заветное стремление русского народа к ограждению своей национальной независимости» [3].

Помимо легендарного подвига Ивана Сусанина, можно вспомнить ещё ряд примеров из прошлого, как, например, «холодная зима» 1812 года, венчавшая наполеоновское нашествие на Россию. Мороз сыграл на руку русским, и враги-французы замёрзли на голодной смоленской дороге. В некоторых рассматриваемых нами в рамках настоящей статьи стихотворениях явно читается отсылка и к Наполеону: «...не греет пьяного фашиста ни водка, ни огонь костра...»; «дыханье севера сурово», «среди пространства ледяного возникнут тысячи могил»; «летят колючие метели в лицо врага» и другие примеры. Любопытно, что грамматически глаголы в этих строках представлены в настоящем времени, но оно словно предсказывает будущее, навеянное прошлым историческим опытом, – будет ещё страшнее, враг проиграет, и в этом есть уверенность.

Отсылка знающего читателя к славным событиям нашей истории осуществляется не только благодаря аллюзиям к историческим битвам и древнерусской литературе, но и через употребление архаической лексики («Любой из нас – неустрашимый *воин*», где категория «воин» – это категория вне времени (не солдат, а именно «воин»); «поле брани»; «вкус и запахи брашен»; «кликни клич»; «бойцы-богатыри»; «богатыри советские в бою») и разговорной или даже просторечной лексики.

Один из подобных примеров нам встретился в маленьком стихотворении неизвестного поэта. Для удобства восприятия приведём это стихотворение полностью³:

*«Кто с мечом к нам придёт,
тот от меча и погибнет»*

Александр Невский

Фашистам Троцкий землю Украины обещал...
Извольте получить, но только три аршина,
Во сне фашисты видели, что ихним стал Урал,
Но наяву совсем не та картина.

Здесь также сильна отсылка к истории противостояния врагу – уже в эпиграфе приводятся известные слова Александра Невского, при жизни – великого князя-полководца, после – русского святого, покровителя русского воинства, продолжающего оберегать государство от захватчиков. Примеры разговорной лексики находим в следующих строках: «...Извольте получить, но только *три аршина*» (три аршина – так традиционно называют пространство, отводимое под могилу); «*ихним* стал Урал» (что, однако, может быть нарочитым, уничижительным, так как здесь речь идет о врагах). В любом случае, благодаря просторечью (метафора «три аршина», «ихним», фразеологизм «не та картина»), а также лаконичной форме (всего четыре строчки) данный текст напоминает частушку. Это стихотворение явно написал непрофессиональный поэт, оно нарочито грубоватое, но, как и любая частушка, – популярное произведение городского фольклора начала XX века – написано от души и на злобу дня.

В исследуемых нами текстах примеры разговорной, упрощённой лексики нередки: «А ну-ка их, паря, пужнём!»; «Ерофейко Хабаров, Семейко Дежнёв»; «Стрелять ты меткач!» (М. Скуратов, «Сибирским стрелкам»); «Придётся, браток, потрудиться» (И. Рождественский, «Баллада о пулемётчике»); «Вы откуда? / Кто вы? / Чьи? / Отвечают: / Мы свои. / Мы до города / Идём. / Немцев бьёте? / Немцев бьём. <...> Поглядели на гостей... / Очень рады, / Битте, битте. / Славно врёт, герр капрал!» (К. Лисовский, «Обыкновенный случай»). Здесь благодаря прямой речи и избытию прозаизмов создаётся эффект при-

³ Здесь и далее орфография и пунктуация источников сохранены. – Ю. К.

сутствия при разговоре, который могли бы повести два простых человека, встретившихся невзначай на улице.

Таким образом, в качестве одного из центральных наблюдений, сделанных нами, можно отметить, что среди красноярской поэзии военных лет есть стихотворения высокохудожественные, с глубокими отсылками к культурно-историческим эпохам, с аллюзиями в расчете на подготовленного читателя, а есть и иные, намного проще и незатейливее, как эти четыре строчки, написанные языком простых работяг. Однако, несмотря на внешнюю простоту, эти строчки призваны «зацепить» вероятного читателя – точно такого же простого сибиряка, пробраться в его душу и вдохновить на борьбу с неприятелем, потому что сказано хоть и стихами, а «всё понятно, / Всё на русском языке» (А. Твардовский).

Ещё одна отличительная особенность многих стихотворений военного времени заключается в том, что в них можно заметить черты эпического стихотворения, например сюжетность. В качестве иллюстрации данного тезиса назовём стихотворение «Мальчик» (К. Лисовский). Эпичность этого и подобных текстов неслучайна – они гораздо проще воспринимаются и на слух, и на глаз (особенно неподготовленным читателем), чем чистая лирика, более расположены к запоминанию и пересказу, убедительнее в своей «весомости, грубости, зримости» и одновременно способны вызвать нужные чувства – ненависть к врагу, сострадание к ребёнку, патриотизм и т. д.

Отметим в качестве ещё одного типологического элемента рассматриваемых текстов наличие во многих из них предельно обобщённого образа героя. Как правило, у лётчиков, разведчиков, танкистов, бойцов, о которых говорят поэты, нет имён или же они максимально десемантизированы, традиционны (П. Батраченко, «Катюша на фронте»). В стихотворении «Мальчик» у центрального героя, естественно, нет имени, как нет имён у членов его семьи; у него нет возраста, нет указания на место, где происходят события. Но важно другое – подобное могло произойти везде, где есть *русский мальчик*, не испугавшийся врага и бросивший в него гранату, защитивший как смог свой дом и свою землю. Конечно же,

подобные ходы в текстах выдают «ура-патриотический» пафос большого корпуса произведений, обоснованный, однако, временем и обстоятельствами их создания.

Ещё одним устойчивым приёмом, встречающимся во многих стихотворениях, является персонификация и олицетворение. Так, например, нередко абстрактные или собирательные категории наделяются вполне конкретными чертами, к ним можно обратиться с инвокативным призывом: «Родная слава! Птицей в небе взвейся» (обращение к славе); «Вставай, святая месь!» (обращение к мести); «В бой, *гвардия* советского народа, / Ты наша доблесть, слава, наша честь!» и пр. Задержавшись на первом процитированном примере, подчеркнём, что мотив прославления и образ персонифицированной славы вообще довольно часто встречается в текстах военных лет. Он организует и венчает вертикаль, в традиционном сознании человека отражающую мироустройство: враги находятся где-то внизу, на земле и под землей (змеи, драконы, волки), а в небе, вверху, парят орлы и соколы, с кем традиционно ассоциируются «наши», а уже выше них – слава.

Что же касается олицетворений, то примеров реализации этого приёма обнаруживается в текстах множество: «пушка утонула» (в значении «погибла»), «поёт метель», «зима, ты с нами заодно», «пламя изрыгали танки» (в контексте речь о вражеских танках, подобных драконам), «дула длинные зениток смотрели грозно из кустов».

Особенно интересным нам показалось стихотворение «Катюша на фронте», написанное в 1942 году и опубликованное в газете «Красноярский рабочий» (№ 33, 1942 г.). В нём сохранён ритм известнейшей песни, написанной в 1939 году и являвшейся одним из неформальных символов Великой Отечественной войны. Автор, скорее всего, добивался этого узнавания. Одновременно возникал эффект поэтического диалога и «сиквела» – Катюша, в стихотворении-первоисточнике ждущая друга-пограничника, во втором тексте красноярского автора сама отправляется на фронт. Так, сибирский поэт, обратившийся к образу полюбившейся героини и к известному мотиву, создал свою вариацию сюжета, тем самым приобщив и своё стихотворение

к складывающейся «Катюшиной» военной мифологии, и самого себя – к общему делу формирования гражданской идентичности.

Приведём полностью текст оригинала (слева) и текст «сиквела» (справа):

Катюша

М. Блантер, сл. М. Исаковского

*Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой.
Выходила на берег Катюша,
На высокий берег на крутой.*

*Выходила, песню заводила,
Про степного сизого орла.
Про того, которого любила,
Про того, чьи письма берегла.*

*Ой, ты песня, песенка девичья,
Ты лети за ясным солнцем вслед
И бойцу на дальнем пограничье
От Катюши передай привет.*

*Пусть он вспомнит девушку простую,
Пусть услышит, как она поёт,
Пусть он землю бережёт родную,
А любовь Катюша сбережёт.*

*Расцветали яблони и груши,
Поплыли туманы над рекой.
Выходила на берег Катюша,
На высокий берег на крутой.*

Прослеживается чёткая динамика: «Расцветали яблони и груши» / «Отцвели и яблони и груши» – уже намёк на продолжение истории; Катюша до войны ждёт бойца, и он, сражаясь, «услышит, как она поёт» / Катюша сама защищает свой край родной; «песню заводила» / «Песнь заводит Катя, как бывало, / Только в песне новые слова». Таким образом, наш поэт словно перекинул мостик между прошлым (ситуация до войны) и настоящим (ситуация в разгар войны, когда сама девушка идёт сражаться за Родину, а песню споёт потом, после Великой Победы).

Надо сказать, что не только воины были объектом изображения и воспевания, но и другие люди – женщины, партизаны, шахтёры, рабочие, трудящиеся под лозунгом «Всё для фронта! Всё для победы!»; безымянный мальчик; израненная сестра... Об этих героях не только писали в газетных статьях (вот кто-то отдал деньги для помощи фронту, кто-то

Катюша на фронте

П. Батраченко

*Отцвели и яблони и груши,
Потемнело над родной рекой,
Вместе с милым девушка Катюша
Защищает край любимый свой.*

*Где метели и снаряды воют,
Бьют снега колючие в лицо, –
Там Катюша красною сестрою
Жизнь спасает раненых бойцов.*

*И в минуты небольших привалов,
Лишь утихнут выстрелы едва,
Песнь заводит Катя, как бывало, –
Только в песне новые слова.*

*Часто пенё Катюша нарушив,
Застрочит немецкий пулемет.
И с бойцами девушка Катюша
В наступленье на врага идёт...*

*Лишь когда войны утихнут громы
И врагов всех истребим в бою,
Выйдет Катя на берег знакомый
И споёт нам песенку свою.*

собрал железный лом и т. д.), но и могли посвятить поэтическое стихотворение, воспев труд, казалось бы, незаметного в обычной жизни человека, сделать предметом поэтического восхищения совсем непоэтический объект. Приведём один из самых ярких, на наш взгляд, примеров – отрывок из стихотворения «Черногорка» И. Рождественского:

*По забоям пройди, к горняку приглядишь,
Он работает чётко и споро.
Поднимая кайлу, голосуют за жизнь
Мускулистые руки шахтёра.
Эти руки не дрогнут в смертельном бою,
Не отступят шахтёры ни шагу.
Приходи к горнякам, как в родную семью,
Перейми трудовую отвагу.
Ты поймёшь, как отчизна крепка и сильна,
Труд шахтёра полюбишь навеки.
Богатырскую мощь открывает страна
В незаметном, простом человеке.*

Исходя из этого, мы фиксируем в качестве очередной общей черты поэзии военных лет факт достаточно яркой прозаизации лирики, потеснившей на время возвышенные абстрактные темы, сложные ассоциативные образы.

Одновременно с этим поэты нередко включали в свои произведения довольно стандартный набор мотивов и образов, которые априори должны быть близки сердцу каждого советского гражданина и русского человека: «Нет имени нежней и строже, / Чем это имя – Ленинград!»; «Надменный всадник Фальконетта, / Немые сфинксы над Невой»; «Адмиралтейства шпиль»; «площадь, где <...> над головами декабристов взошла пленительно звезда»; «Здесь Пушкин <...> бродил»; «Здесь у Финляндского вокзала <...> слова <...> нёс человечеству Ильич» (К. Лисовский, «Враг не пройдёт»); «у высоких стен Кремля» (Л. Черноморцев, «Москва»); «С поэтом Пушкиным простой шахтёр Стаханов / Разделит славу мысли и труда»; «Есть слава Горького, / Есть чкаловская слава» (Б. Липатов, «Слава труда»); «Шумит над Кремлём наше знамя / И Сталин всегда на посту» (Г. Каратаев, «Всегда на посту») и пр. Специальных расшифровок эти аллюзии не требуют, они и так понятны каждому читающему. Такая очевидная каждому «дешифровка», понятная «своим», – тоже, на наш взгляд, один из способов формирования гражданской общности, работающий тонко, исподволь.

Справедливости ради мы должны отметить, что качество текстов с точки зрения поэтического языка и чистоты речи в большинстве случаев не идеально, в них встречаются клишированные фразы и ложная образность: «... рек людских державное течение»; «Из глубины души моей исторгла: Родина!.. / Любимая!.. / Москва!..» (Л. Черноморцев, «Москва»); «Плывут крылатые комбайны» (Л. Черноморцев, «Урожай»). При внимательном прочтении в некоторых стихотворениях наблюдается ритмическая неровность и неоправданная рифма. В качестве примера приведём отрывок из стихотворения «Наша дружба» (И. Гребцов, с. Ужур):

Шли вперёд и вперёд...
Но проклятая хищная пуля
Вдруг
Ударила в грудь... и комвзвод

Покачнулся... упал.
Под пылающим небом июля
Кто-то крикнул: «Убит»...
Кто-то крикнул:
«За мною, вперёд!..»
<...>
Наша дружба роднит
Все народы востока и юга...
Пусть узнают фашисты-враги,
Что у нас встанут в строй
Все бойцы за товарища-друга,
Что у нас каждый ринется в бой
За друзей дорогих.

Однако даже эти скромные поэтические приёмы в совокупности с прочими отмеченными нами элементами, безусловно, работали на создание определённого настроения, были направлены на подпитку, поддержку людей, создавали ощущение причастности одному общему делу, способствовали осознанию, что ты не один, что ты часть своей страны с её великой историей, богатой культурой, которые во что бы то ни стало надо сберечь. Ведь общие смыслы, зафиксированные в семантическом и символическом поле произведений искусства, способны сплотить социум в едином гражданском порыве [6].

Таким образом, подводя итог вышеизложенному, отметим, что тема национального самосознания и гражданской идентичности в поэтических текстах красноярских поэтов периода Великой Отечественной войны разрабатывалась основательно и подробно, являясь самоцелью; в ряде случаев ей в жертву были принесены высокая художественность, отточенная форма, изящная словесность, утонченность изобразительных средств. В качестве наиболее частотных элементов, определяющих семантико-стилистическую характеристику корпуса текстов, созданных в указанный культурно-исторический период, можно назвать *мотив единения*, реализованный множеством различных способов; *обращение к мифологемам*, связанным с традицией противостояния захватчикам и наработанным русской культурой в процессе многовекового развития; специфическую *риторику и стилистику*, основу которых составляют инвокативы, разговорная и диалектная лексика, прозаизмы; использование *образов и символов*,

являющихся своеобразными стереотипами русской и советской культуры.

Сугубо индивидуальные элементы чрезвычайно редки в рассматриваемых текстах. Таковым, пожалуй, может быть назван только интересный случай создания авторского продолжения истории «Катюши на фронте», чья репрезентация особо заметна в контексте произведения, объединившего в годы войны нацию.

Данная тема, безусловно, будет продолжена, расширена за счет изучения большего количества поэтических текстов, художественных произведений иных жанров.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Водолажская Т. В.* Идентичность гражданская / Т. В. Водолажская // *Образовательная политика*. 2010. № 5–6. С. 140–142. URL: https://yadi.sk/i/SoTGGaqjL_NoEQ (дата обращения 25.10.2020).
2. «Красноярский рабочий»: краевая общественно-политическая газета. Красноярск: ГУНБ. № 145, 22.06.1941; № 289, 06.12.1942.
3. *Самойлов В.* Кострома в середине XVIII века / В. Самойлов // *Северная Правда*, 21.07.1938. URL: <https://susanin.kostromka.ru/218.php> (дата обращения 31.10.2020).
4. Слово о полку Игорева // *Литература: 9 класс: учебник для учащихся общеобразовательных организаций: в 2 ч. Ч. 1* / Б. А. Ланин, Л. Ю. Устинова; под ред. Б. А. Ланина. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Вентана-Граф, 2017. 288 с.
5. *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов: Пер. с англ. 2-е изд. / Д. Фоли. Москва : Вече, 1997. 512 с. (Энциклопедии. Справочники. Неумирающие книги).
6. The Wartime Art in the Krasnoyarsk Territory as a Basis for Forming the Civic Identity Among the Population of the Region / S. A. Mitsova, M. V. Voronova, Yu. A. Kolpakova, E. A. Romanova, N. P. Shutova, S. A. Iakovleva // 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Moscow, Russia: Atlantis Press, August, 27, 2020. P. 41–45. DOI 10.2991/assehr.k.200907.008. URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944363> (date of access October 12, 2020).

REFERENCES

1. *Vodolazhskaya T. V.* Identichnost' grazhdanskaya [Civic Identity] / T. V. Vodolazhskaya // *Obrazovatel'naya politika* [Educational Policy]. 2010. No. 5–6. Pp. 140–142. URL: https://yadi.sk/i/SoTGGaqlL_NoEQ (date of access October 25, 2020).
2. “Krasnoyarskiy rabochiy”: kraevaya obshchestvenno-politicheskaya gazeta [“Krasnoyarsk worker”: regional social and political newspaper]. Krasnoyarsk : GUNB. No. 145, June 06, 1941; No. 289, December 6, 1942.
3. *Samoilov V.* Kostroma v seredine XVIII veka [Kostroma in the middle of the XVIII century] / V. Samoilov // *Severnaya Pravda*, 21.07.1938 [The Northern Truth]. URL: <https://susanin.kostromka.ru/218.php> (date of access October 31, 2020).
4. Slovo o Polku Igoreve [The Lay of Igor's Warfare] // *Literatura* [Literature]: 9 class [9 grade]: uchebnik dlya uchashchikhsya obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy [textbook for students at general education institutions]: v 2 ch. [in 2 parts]. Ch. 1 [Part 1] / B. A. Lanin, L. Yu. Ustinova; under the editorship of B. A. Lanin. The 2nd revised and corrected edition. Moscow : Ventana-Graf, 2017. 288 p.
5. *Foly D.* Entsiklopedia znakov i simvolov [Encyclopedia of signs and symbols]: Per. s angl. 2-e izd. [Translated from English. The 2nd edition] / D. Foly. Moscow : Veche, 1997. 512 p. (Entsiklopedii. Spravochniki. Neumirayushchie knigi [Encyclopedias. Reference books. Undying books]).
6. The Wartime Art in the Krasnoyarsk Territory as a Basis for Forming the Civic Identity Among the Population of the Region / S. A. Mitasova, M. V. Voronova, Yu. A. Kolpakova, E. A. Romanova, N. P. Shutova, S. A. Iakovleva // 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Moscow, Russia: Atlantis Press, August, 27, 2020. P. 41–45. DOI 10.2991/assehr.k.200907.008. URL: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944363> (date of access October 12, 2020).

Колпакова Юлия Андреевна, старший преподаватель кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, переводчик Управления международных и творческих связей Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск

Yu. A. Kolpakova, Senior Lecturer at the Department of Social Sciences and History of Arts, Interpreter at the Department for Creative and International Relations at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk

Т. В. САМАЯ

Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств,
г. Киев, Украина

УДК 784+781.62

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МЕТРОРИТМ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

В статье поднимаются вопросы специфики музыкального метроритма в профессиональной педагогической подготовке эстрадного вокалиста. Предлагается дискурсивный анализ понятия «метроритм»; определяются проблемные области изучения музыкального метроритма в научном поле. В исследовании уточняются особенности терминологии современного вокалиста; даётся определение понятия «драйв», его специфической особенности фактора эмоционального состояния. Приводятся практические примеры корреляции вокальной партии на основе метроритмической интерпретации.

Ключевые слова: вокальное искусство эстрады, теория ритма, музыкальный метроритм, джазовая ритмика, современное исполнительство, терминология, драйв, скэт, крунинг.

MUSICAL METRORITHM IN THE PROFESSIONAL EDUCATION OF VARIETY VOCALIST

The article raises questions of the specifics of the musical metrorhythm in the professional pedagogical training of a variety art vocalist. A discourse analysis of the concept of “metrorhythm” is offered; the problem areas of studying the musical metrorhythm in the scientific field are determined. The study specifies the features of the terminology of a modern vocalist; the definition of the notion “drive”, its specific features of the factor of the emotional state is given. Practical examples of vocal part correlation based on metrorhythmic interpretation are presented, too.

Keywords: vocal variety art, theory of rhythm, musical metrorhythm, jazz rhythmic, contemporary performance, terminology, drive, scat, crooning.

В современном обществе с его стремительным развитием технологий, глобализацией «производства музыки» такие понятия как *ритм* и *время* всё больше становятся фактором математическим, шаблонным и уже сегодня требуют философского переосмысления.

Начало XX века охарактеризовалось все-

общим подъёмом открытий и создания новых художественных форм во всех видах искусства. Музыкальная культура не осталась в стороне. Появление джаза с его уникальной ритмоинтонационной структурой оказало влияние и предопределило исторический путь развития современной музыки. Новое мышление за-

ключается не только в мелодико-гармонической структуре, а, главным образом, разительно отличается от ортодоксального мышления и восприятия метроритмических структур, что по сегодняшний день заставляет нас постоянно искать ключи к расшифровке этого феномена.

Одной из основополагающих проблем для вокальной эстрады остаётся глубокое изучение основ музыкального метроритма. Этому вопросу посвящены разработки прогрессивных практиков-методистов в различных музыкальных специализациях – И. Бриля (фортепиано), В. Коробки (вокал), С. Макиевского (ритмика, drum set) и др. Пополнить теоретический аспект помогают исследования музыковедов М. Аркадьева, В. Брайнина, Э. Курта, Л. Мазеля, М. Райса, У. Сарджента, М. Харлапа, В. Холоповой, С. Чащиной и др., у которых тема метроритма рассматривается не только в контексте европейской музыкальной традиции, но и через призму философских представлений и этнографических исследований.

Актуальность вопроса состоит в оснащении эффективными знаниями представителей научно-педагогической сферы. М. Аркадьев – музыкант, педагог и исследователь в области теории ритма – пишет, что программой максимум является «попытка изменить в некоторых аспектах элементарную (то есть базовую, фундаментальную) теорию музыки. На протяжении полутора столетий она оказывает незримое влияние на музыкальную ментальность самого разного уровня – от бытового музицирования до самосознания крупных артистов и теоретиков. Повторим: в некоторых пунктах, особенно в том, что касается ритма, элементарную теорию музыки, с нашей точки зрения, необходимо менять. Это полезно и как для учебных целей, так и для чистоты и точности самой теории» [1, с. 231]. Этому же мнению придерживается М. Харлап: «Метр, как он представляется теоретикам, в нотном письме можно было бы, вероятно, выразить более целесообразным образом – если бы сами теоретические представления соответствовали действительности. При обращении к музыкальной практике простота и самоочевидность школьных понятий о такте оказывается мнимой» [9, с. 52].

Специалист в области ритмики С. Макиевский в своих исследованиях отмечает,

что музыкальный метр – это неакустическая двигательно-моторная функция нашего организма, организованная мозгом, корректирует универсальную целостность в одновременном восприятии динамических, аудиальных и чувственных составляющих метроритмических процессов для формирования музыкальной выразительности. Исследователь утверждает, что многовекторную ритмику следует вводить в наше сознание, сделать своеобразным эмоциональным моторным навигатором, на базе которого и формируются такие психологические категории как *свинг*, *грув*, определяющие особое состояние эмоционального подъёма – *драйв*, а не отдельно взятые ритмические фрагменты [5].

Известно, что выдающийся французский балетмейстер Морис Бежар неординарно подходил к занятиям труппы ритмикой через полноценные уроки с профессиональным барабанщиком на ударной установке. В своё время он являлся поклонником системы эстетической ритмики Ф. Дельсарта, но понимал, что формирование чувства ритма и цельность мнемонических образов танцора можно получить непосредственно через прямой контакт с ударными инструментами, поскольку ритм – доминирующее начало музыки. Именно поэтому театр танца М. Бежара до сих пор остаётся одним из ведущих в мире хореографического искусства.

Основные принципы ритмики в современной музыке сформировались от джазового направления. Сегодня уже никто не станет отрицать, что джаз – это особая культура ритмико-тонационной фактуры, простимулировавшая развитие рока и поп-музыки, обогатив их арсенал исполнительскими приёмами. Исследование основ джаза, «джазового мышления» с точки зрения музыкальной эстетики, задача сложная, требующая углублённых методов исследования. Как отмечал В. Ерохин: «Задача исследователя основ джазового мышления уже сама по себе настолько сложна, что едва ли можно было бы ожидать окончательного её решения от одного музыковеда <...> Более того, её решение и сегодня остаётся перспективой будущего» [7, с. 6].

В современном исполнительстве насыщение музыкального ритма смысловым содержанием является основным инструментом ди-

намического мышления музыканта, первоисточником формирования интонационно-динамического образа мелодической и гармонической структуры. Другими словами, там, где мысль исполнителя связана с ощущением движения временного континуума, следует импровизационная возможность украсить его многообразием смыслового ритмического потока, не ограничиваясь рамками нотографической записи. Мы опрометчиво отошли от переживания нашим сознанием категории музыкального времени, перейдя в простые формы ощущения только его статического пульса.

В этой связи уместно привести высказывание С. Макиевского о том, что ощущение времени в эстрадной музыке следует рассматривать гораздо шире, нежели природное чувство ритма: «Ритмика в музыке в широком смысле слова – это латентное (скрытое) соотношение в одновременности сообщающихся между собой метроритмической архитектоники и психологических ощущений, где каждая сторона наделена индивидуальными качествами. Элементарная форма выражения этого процесса – когда, при исполнении музыкального произведения, музыкант удерживает сразу две линии временных потоков: одну – статическую (метрический пульс) и другую – динамическую (эмоциональную, психологическую). Самое главное – не смешивать сущности этих двух структур и не делать поспешных выводов о способности различать их и управлять ими» [6, с. 30].

Важным коммуникативным инструментом в формировании качественного исполнительского уровня джазового музыканта-вокалиста остаётся понятийное единство терминологии, в частности таких терминов, как «офф-бит», «паттерн», «стоппинг», которые следует рассмотреть детально.

Офф-бит (*off beat* – англ. от бита), в широком смысле – особый тип джазовой ритмики, основанный на отклонении ритмических акцентов от чётко выстроенных долевых (метрических) пропорций такта, а также «структурной синкопы». В узком смысле этим термином обозначают перенос акцента с сильных долей такта на слабые [7].

Термин *паттерн* (*pattern* – англ. модель, рисунок) используется для обозначения ости-нато повторяемых формул-моделей: ритми-

ческих, мелодических, фактурных, акцентных, гармонических и др. [7].

Стоппинг (*stomping* – англ. топтание на месте), по определению У. Сарджента, – «техника осатинато, связанная с использованием паттернов как средств динамического нагнетания и усиления внутреннего динамического конфликта» [7, с. 244], а *рифф* – разновидность мелодического стоппа, характерного для стиля *свинг*. К исполнительским метроритмическим приёмам относятся и средства выразительности, заимствованные из академической музыки: *такт высшего порядка* (группировка простых тактов в один «большой такт»), *гемиола* (полиметрический приём, создание бинарных ритмических фраз в составе триольных групп), *агогика* (временное отклонение от статического темпа и ритма).

Работая над музыкальным произведением, исполнитель всегда должен учитывать многовекторность ритмических пластов, где присутствуют статический ритм – метрическая пульсация произведения, образованная на двигательно-моторной функции организма, и ритм динамический – основа жизни музыкального произведения, выражение тончайших временных оттенков, подсознательно согласованных с нашими эмоциями. Динамические временные корреляции создаются с помощью различных средств чувственной выразительности: агогики, динамики, нюансировки и акцентуации. Благодаря знанию инструментов художественного ритмообразования, исполнитель может приблизиться к раскрытию мнемонической образности ритмического изложения, динамики его скрытых структур, конфликта и взаимодействия образов. Это влияет на акустический план и функционирует как фактор индивидуального видения латентной структуры, созданной на ментальном уровне. Виртуальные ритмичные потоки в эмоциональном воображении обеспечивают фантастическую гибкость музыкальной композиции, изящество и реальное физическое воздействие на психику слушателя – то, что в современной музыкальной среде называется *драйвом*.

Обладая знаниями механизмов психологического воздействия на публику, выстроенных на метроритмических сочетаниях, опытный исполнитель способен управлять не толь-

ко своими эмоциями, но и чувствами слушателя. М. Аркадьев отмечает: «На самом деле категория времени весьма проблематична и его изучение возможно, судя по всему, только тогда, когда исследователь определит для себя значение этого привычного слова, задаст для себя систему аксиом, в рамках которой ему придётся работать» [1, с. 9].

В профессиональном образовании эстрадного вокалиста недостаточно уделяется внимание принципам ритмического языка джаза, его ритмоинтонационной специфике как особому виду музыкальной эстетики и импровизационной составляющей музицирования. В результате чего исполнительскому искусству эстрадного профиля не хватает понимания тех элементов ритмической культуры, на которых базируются джаз, рок и поп-музыка. Потому эмоционально-психологическое чувство драйва у них возникает чаще стихийно, окказионально, нежели осознанно.

Появление большого количества частных студий с преподавателями, практикующими эмпирический опыт работы, привело к необоснованно свободной трактовке профессиональных терминов. Рассмотрим это на примере термина «драйв».

Творческая молодёжь часто трактует его вовсе не в степени феномена эмоционально-чувственной сферы исполнителя, а в форме куража, жаргонизма, имея в виду обозначения выброса экспансивной энергии, скажем, в рок-музыке (экстрим-вокал).

Не исключено, что по той же причине в современных научных исследованиях использование термина «драйв» определяется некорректно. Так, в работе А. Бойка «Украинская массовая музыка: этапы развития, национальные особенности» говорится, что *драйв* «используется для характеристики ритмических особенностей джаз-, рок- или производных от этих видов аккомпанемента, в котором последовательно выполняемые метрические единицы, элементы пульсации и пр. в равной мере подчёркиваются тембрально, динамикой или иной формой выразительности. Ритм *драйва* не совпадает с установленным ритмическим рисунком и через многократные повторения воспринимается как движущая сила или направленность музыкального произведения. Относительно исполнительства термин *драйв*

также включает в себя моменты, когда музыкант растягивает, ускоряет, интерсифицирует или иным способом “играет” с ритмом» [2, с. 206].

Отметим, что сущность такого явления, как *драйв* не базируется на динамической стороне ритмоструктуры, тем более остигатных повторениях, что в профессиональной лексике обозначается как *рифф* или *паттерн*. Далее, «...моменты, когда музыкант растягивает, ускоряет, интерсифицирует или иным способом “играет” с ритмом» – не относится к *драйву*, а определяется как *агогика*.

Драйв создаётся сочетанием метроритмических взаимодействий бинарных и тернарных структур (особенно в свинге), что формирует тонкую сферу чувственных сигналов психики, как результат воздействия синкопированной ритмики, *офф-бита*, полиритмии – параллельно протекающих симультанных ритмов. Иными словами, ощущение *драйва* музыкант способен сформировать не только в джазе, но и в роке, и поп-музыке.

Важную составляющую эстетики джазового стиля формирует и «латентная ритмика», что в профессиональной лексике обозначает восприятие нашими органами чувств музыкально-временного компонента на ментальном уровне. Этот особый элемент эмоционального состояния исполнителя является побудителем возникновения *драйва*, не фиксируется нотным текстом, лежит в импровизационной плоскости, построенной на основе метроритмического конфликта.

Драйв не принадлежит к средствам музыкальной выразительности или художественно-эстетическим явлениям, а имеет отношение к производной единице эмоционального подъёма как экстатического фактора. Это результат метроритмической «игры» между статическими и динамическими временными потоками, конфликтующими между собой, дополняя чувственные контрасты. Все временные компоненты объединяются общими динамическими характеристиками *саунда* – пространственно-звукового образа исполнителя, воздействующего на психику подготовленного слушателя, вызывая соответствующие реакции, обозначаемые термином «драйв». Как правило, *неподготовленный* слушатель не в состоянии ощутить *драйв*

ет отметить неизменное использование солистом полиметрического сочетания *alla breve* (2/2) в четырёхдольном размере. В такой манере «лёгкого» шаффл-ритма с внедрением метроритмического приёма *такта высшего порядка* пение делается полётным, свободным, неотягощённым статическим метром титульного размера.

Проиллюстрируем это на примере мирового хита 1960–70-х годов «Somos novios» (It's impossible) Армандо Монсанеро в исполнении Андреа Бочелли и Перри Комо. Каждый из этих певцов в совершенстве владеет своим исполнительским языком и представляет своё вокальное направление в эстрадной музыке.

Для поклонников классического кроссовера исполнение А. Бочелли создаёт атмосферу эстетического переживания, приближенного к академической традиции, где певец строго придерживается титульного размера, используя *агогику* как основное средство художественной выразительности [10]. Во втором примере певец-крунер П. Комо, пользуясь ритмоинтонационными и метроритмическими приёмами, обогащает палитру психологического восприятия произведения, представляя его в собственной интерпретации, соответствующей своему стилю [11].

Отношения крунера с оркестром – партнёрские, нежели в классическом кроссовере, где исполнительские функции разделены на солиста и аккомпанемент. Версия «It's impossible» П. Комо на адаптированный английский текст С. Уэйна в 1971 году была удостоена премии «Гремми» [12].

Джазовая ритмика соткана из сочетаний латентно следующих ритмических последовательностей, что не определяется пределами тактового размера и чёткой математической систематизацией ритмоинтонационных структур. На примере П. Комо можно убедить-

ся, что, используя симультанное соотношение ритмов, исполнитель отчасти опирается на статические долевы циклы, поскольку у каждого параллельно следующего метра присутствует свой долевы контур. Он не высчитывает соотношение временных интервалов, а намеренно лавирует между ними; не выстраивает приоритеты, а создаёт прообраз (мнемонический образ) метрической пульсации.

Таким образом, для усиления метрического конфликта эстрадный вокалист интуитивно выбирает наработанные технические шаблоны и *паттерны*, основанные на взаимодействии метроритмических сочетаний. Он использует организацию *такта высшего порядка*, *рифф*, *стоп-паттерн*, *гемиолу*, *агогику* – все те ритмические средства выразительности, усиливающие конфликт, драматургию психологического восприятия звучащей пьесы с последующей разрядкой, релаксацией процесса напряжённости.

В вокальном искусстве эстрады необходимость разрешения проблем ритмики как важного компонента подтверждает тот факт, что эмоции нашей ментальности связаны с мелодикой и верховенствуют над ритмом, не уступая место разумному обогащению художественно-эстетического разнообразия метроритмической палитры. Потому следует придать особое значение гармоничному развитию студента, внедряя в его профессиональное мышление приёмы работы с музыкальным метроритмом, что является основным инструментом интонационно-динамической передачи мелодической структуры произведения.

Данной статьёй мы не подвергаем критической оценке педагогическую практику, а лишь обозначаем маркеры проблемных мест в изучении теории ритма эстрадными вокалистами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция / М. А. Аркадьев. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
2. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. М. Бойко. Київ, 2017. 215 с.
3. Иоффе Б. О вреде нотного письма / Б. Иоффе. URL: http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis._ma (дата обращения: 03.08.2020).
4. Конен В. Рождение джаза / В. Д. Конен. Москва : Советский композитор, 1984. 312 с.
5. Макиевский С. О ритмике и метроритме / С. А. Макиевский. URL: http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&theme_id=29128 (дата обращения: 04.06.2020).
6. Макиевский С. Ритмика для всех / С. А. Макиевский. Киев : Музична Україна, 2005. 104 с. ISBN: 866-8259-06-8.
7. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
8. Творчество Луи Армстронга. URL: <http://www.musicexplore.ru/muexs-827-3.html> (дата обращения: 12.08.2020).
9. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики / М. Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.
10. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. 2001. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QqOIox__U-g (дата обращения: 21.07.2020).
11. Perry Como. It's Impossible. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4&list=RDBKQ9--_ZgB4&start_radio=1&t=5 (дата обращения: 20.07.2020).
12. Somos Novios (It's Impossible). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_\(It%27s_Impossible\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_(It%27s_Impossible)) (дата обращения: 28.07.2020).

REFERENCES

1. Arkadiev M. Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i «nezvuchashee». Vremya, metr, notnyj tekst, artikulyaciya [Fundamental problems of musical rhythm and «unsounding». Time, meter, musical text, articulation] / M. Arkadiev. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 p.
2. Boiko O. M. Ukrayinska masova muzika: etapi rozvitku, nacionalni osoblivosti [Ukrainian mass music: stages of development, national features]: thesis ... Cand. of mistectvoznnavstva: 17.00.03 / O. M. Boiko. Kiev, 2017. 215 p.
3. Ioffe B. O vrede notnogo pis'ma [About the dangers of musical notation] / B. Ioffe. URL: http://www.docme.ru/doc/1695901/ioffe-b.-o-vrede-notnogo-pis._ma (date of access: 03.08.2020).
4. Konen V. Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz] / V. Konen. Moskva : Sovetskij kompozitor [Moscow : Soviet composer], 1984. 312 p.
5. Makievsky S. O ritmike i metroritme [About rhythm and metrorhythm] / S. A. Makievsky. URL: http://www.drumspeech.com/topic.php?forum=teachers2&theme_id=29128 (date of access: 04.06.2020).
6. Makievsky S. Ritmika dlja vseh [Rhythm for everyone] / S. A. Makievsky. Kiev: Muzichna Ukrayina [Musical Ukraine], 2005. 104 p. ISBN 966-8259-06-8.
7. Sardzhent W. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics] / W. Sardzhent. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1987. 296 p.
8. Tvorchestvo Lui Armstronga [Louis Armstrong's creation]. URL: <http://www.musicexplore.ru/muexs-827-3.html> (date of access: 12.08.2020).
9. Harlap M. Taktovaya sistema muzykalnoj ritmiki [System of takta in music rhythmica] / M. Harlap // Problemy muzykal'nogo ritma [Musical rhythm

problems]. Moskva: Muzyka [Moscow : Music], 1978. Pp. 48–104.

10. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. 2001. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QqoIox__U-g (date of access: 21.07.2020).
11. Perry Como. It's Impossible. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4&list=R-DB-KQ9--_ZgB4&start_radio=1&t=5 (date of access: 20.07.2020).
12. Somos Novios (It's Impossible). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_\(It%27s_Impossible\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Somos_Novios_(It%27s_Impossible)) (date of access: 28.07.2020).

Самая Татьяна Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, заслуженная артистка Украины, г. Киев, Украина

T. V. Samaya, Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of Variety Art Singing in the Kiev Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Honored Artist of Ukraine, Kiev, Ukraine



Г. М. САЛДАЕВА

Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки

УДК 378.978

ПОНЯТИЕ ОПТИМИЗАЦИИ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАНТА

В статье рассматривается содержание понятия оптимизации, его различные толкования в работах отечественных учёных-дидактов. Исследуется возможность использования оптимизации применительно к специфике музыкально-исполнительского искусства. Подчёркивается, что оптимизация является одним из важных условий профессиональной подготовки музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: оптимизация, музыкально-исполнительское искусство, музыкознание, музыкальная педагогика, дидактика, профессиональная подготовка музыканта-исполнителя.

CONCEPTION OF OPTIMIZATION AND ITS SIGNIFICANCE FOR THEORY AND PRACTICE IN TRAINING A MUSICIAN

The article considers the content of the conception of optimization, its various interpretations in the works of native scientists-didactors. The author researches the possibility of using optimization in the specific music-performing art. It is pointed out that optimization is one of the important conditions of the professional training of a musician-performer.

Keywords: optimization, music-performing art, musicology, music pedagogy, didactics, professional training of a musician-performer.

Современное музыкознание и музыкальная педагогика, расширяя и углубляя процессы изучения музыкального искусства, всё чаще выходят в сопредельные области знаний, что даёт импульс к развитию новых направлений в их исследованиях. К числу таких направлений может быть отнесено изучение актуальных проблем *оптимизации и устойчивого профессионального становления музыканта*

как одного из важнейших условий обеспечения адекватного функционирования музыкального искусства в обществе.

Как известно, оптимизация есть процесс приведения какой-либо системы в наилучшее (оптимальное) состояние, наиболее благоприятствующее её успешному функционированию. Поиск такого состояния сложного, многоаспектного и разноуровневого, а также

довольно длительного процесса профессиональной подготовки музыканта весьма актуален как для музыкально-исполнительского искусства, так и для существующей практики профессиональной подготовки музыкантов-инструменталистов, в частности пианистов.

Эта проблематика, с нашей точки зрения, довольно близко касается общемировой проблемы безопасности профессиональной деятельности, относящейся в современном мире ко всем её видам и формам, в том числе к сфере музыки – её исполнению и преподаванию. Ибо типичные трудности, которые часто возникают у будущего музыканта-исполнителя в период обучения, могут рассматриваться как угрожающие (порой в значительной степени) его успешному профессиональному становлению, последующему развитию и творчеству.

Музыказнание и его отрасли – теория музыкально-исполнительского искусства и музыкальная педагогика как гуманитарные науки, непосредственно связанные с творческой практикой музыканта-художника, должны быть не только активно включены в общий процесс осмысления проблем оптимизации и устойчивости профессиональной подготовки, но и способны внести существенный вклад в их разработку, в первую очередь – в силу высшего предназначения искусства как носителя духовно ценной информации, организатора межличностных коммуникаций, целителя человеческих душ и т. п.

Постановка проблем оптимизации в теории исполнительства и педагогике музыки может оказаться весьма плодотворной, ибо позволяет под новым углом зрения осмыслить эмпирически сложившиеся каноны обучения музыканта-исполнителя и во взаимосвязи с накопленным здесь огромным опытом помогает увидеть скрытые доселе причинно-следственные связи процессов и явлений, а также обнаружить дополнительные возможности в организации подготовки будущего музыканта-исполнителя и педагога к профессиональной деятельности в новых условиях современной социально-культурной действительности.

Внутренние побуждения к занятиям музыкой, крепнущая потребность в самовыражении через серьёзную академическую музыку, глубокое желание стать профессионалом-ис-

полнителем часто и в нынешних сложных условиях помогают многим молодым музыкантам выстоять и утвердиться в своём жизненном выборе. Однако ныне они нуждаются в ином, чем прежде, типе профессиональной поддержки и адекватного сопровождения в процессе обучения. На первый план выдвигается задача обеспечения столь высокого «уровня прочности», чтобы они как можно раньше могли сами полностью включиться в формирование и развитие собственного личностно-творческого Я, осознанно готовясь к многолетнему профессиональному существованию в условиях конкурентной борьбы. С этой позиции обеспечение оптимизации и устойчивого профессионального становления служит своего рода гарантом стабильности достигнутого уровня мастерства и для молодого музыканта, и для его педагогов-наставников.

Музыкальное исполнительство и обучение музыканта, как и всякая другая область художественно-творческой деятельности, имеют свои зоны возможного неблагополучия, что можно назвать опасностями, которые могут быть причиной многих неприятных, а порой и драматических событий в жизни музыканта. Поэтому необходимо обозначить прежде всего круг явлений, относящихся к данной проблеме, и определить методологические и теоретические пути их решения в контексте общего подхода к решению задач оптимизации профессиональной подготовки музыканта-исполнителя как проблемы методологической и методической, физиологической и психологической, педагогической, музыкально-социологической, организационной.

Следует сказать, что в музыковедческой литературе, касающейся исполнительских проблем, мемуарах великих музыкантов-исполнителей и педагогов прошлого и настоящего, в теоретических и методических трудах есть немало свидетельств того, что вопросы оптимизации, непрерывного профессионального совершенствования, перспективности исполнительской и педагогической подготовки инструменталистов были предметом размышлений и заботы многих музыкантов-мыслителей на долгом историческом пути существования музыкального искусства в социуме.

В сущности, исполнительское музыказнание и музыкальная педагогика потенциально

давно готовы к тому, чтобы из контекста своих научных интересов вычленили проблему оптимизации профессионального становления музыканта как некую парадигму, с помощью которой можно подвергнуть детальному анализу явления и процессы профессиональной подготовки, формы и способы исполнительской деятельности, обеспечивающие их устойчивое, прочное развитие.

Вместе с тем следует оговорить, что поднимаемые проблемы не сводятся к процессу обучения музыканта в сложившейся образовательной системе – они шире и охватывают более масштабное пространство становления музыканта-исполнителя.

Постановка общей проблемы оптимизации профессиональной подготовки музыканта-исполнителя и ряда соответствующих подпроблем позволяет актуализировать вопросы систематизации и обобщения современных знаний об исполнительском искусстве и преподавании музыки, увидев названную проблему в новой системе связей. При этом возникает возможность не только эмпирически – благодаря необычайной прозорливости и творческой талантливости педагогов, но вполне осознанно увидеть многочисленные трудности и типические препятствия в подготовке молодых музыкантов к исполнительской и педагогической деятельности. Тем более начинающему свой путь педагогу полезна предлагаемая здесь определённая система взглядов, учитывая которые, он сможет принимать своевременные меры по устранению или предотвращению многих типичных трудностей, возникающих нередко в обучении музыканта-инструменталиста.

Помимо этого, сам ученик, формирующийся с учётом ориентиров оптимизации как генеральной методологической установки, обретает возможность в каждом конкретном случае более осознанно принимать те или иные решения, касающиеся профессиональных приёмов и методов занятий на инструменте. Они могут быть связаны с представлениями о реальных пределах собственного технического развития, о наиболее целесообразном выборе репертуара, а также с объективной оценкой своих исполнительских возможностей и введении неких ограничений ввиду индивидуальной специфики психоэмоциональной

реакции на стресс (парализационная, паническая или мобилизационная модель эстрадного поведения) в условиях учебной и концертной исполнительской деятельности. В этом плане молодой исполнитель также может ставить перед собой задачи самовоспитания, развития волевых качеств, самообладания, концентрации внимания и др., что в период личностного профессионального становления является весьма насущным и посильным при наличии позитивной установки на будущую творческую деятельность и веры в её перспективность.

Введение парадигмы оптимизации и устойчивого профессионального становления музыканта-исполнителя может создать условия для естественного включения резервных возможностей организма и всей образовательной системы «ученик – педагог».

Необходимость углублённого рассмотрения различных сторон многогранной проблемы оптимизации и устойчивого профессионального становления музыканта-исполнителя продиктована двумя обстоятельствами:

1) во-первых, тем, что процесс становления музыканта-исполнителя с достаточно осознанной установкой на оптимизированную полноценную творческую деятельность в контексте избранной профессии должен начинаться ещё в раннем периоде обучения;

2) данное ограничение позволяет показать процесс «зарождения» некоторых негативных тенденций, которые в дальнейшем могут оказаться причинопорождающими факторами, создающими различные предпосылки нарушения профессиональной устойчивости функционирования и деятельности музыканта-исполнителя в зрелые годы.

Прежде всего следует определить содержание исходных понятий, выявить их этимологию и раскрыть границы употребления, а также использования применительно к специфике музыки и её неотъемлемых составных частей – музыкально-исполнительского искусства и профессиональной подготовки (воспитания, образования, обучения и развития) музыканта-исполнителя. Необходимо иметь в виду, что в категориальном аппарате, терминологическом пространстве музыкального искусства и музыкальной педагогики термин «оптимизация» до сих пор употребляется достаточно редко.

Разумеется, в научных текстах, в том числе и музыковедческих, данное определение неоднократно использовалось, но чисто эмпирически, без привнесения в него какого-либо концептуального значения, придания данному явлению и понятию определённого категориального смысла.

Между тем в смежных областях – педагогической науке и её центральной составной части – дидактике данный термин получил, особенно в 1970–90-е годы, широкое распространение в качестве показателя необходимых требований к осуществлению образовательного процесса *на высоком уровне*. Поэтому для обоснования целесообразности и выяснения границ возможного применения данного термина в теории музыкального исполнительства и педагогики, в широкой музыкально-педагогической практике обратимся к современной дидактике.

В работах отечественных учёных-дидактов Ю. К. Бабанского [1; 2], И. И. Дьяченко [5], Т. А. Ильиной [6] и других сформулирован ряд родственных друг другу толкований понятия «оптимизация», которые отличаются друг от друга лишь незначительными нюансами.

Так, под оптимизацией учебного процесса в целом в одном случае понимается *достижение максимально возможных результатов в наименьший отрезок времени*. В другом – под оптимизацией учебной деятельности учащихся подразумевается достижение максимальных результатов *с учётом реальных возможностей участников* данного процесса. Именно такое понимание обсуждаемого термина существует в концепции оптимизации учебно-воспитательного процесса Ю. К. Бабанского [2] причём под реальными возможностями участников процесса понимается, естественно, учёт возможностей школьников.

В диссертации И. И. Дьяченко под оптимизацией процесса учебного познания понимается «достижение максимальных результатов в соответствии с заданными критериями» [5]. Указание автора о необходимости ориентации оптимизационных процессов на некие *заранее известные и нормативно заданные критерии* для нас, разумеется, важно в связи со сложившимися нормами технической подготовки исполнителя (пианиста), с умением раскрывать авторский замысел музыкально-

го произведения и адекватно доносить его до слушателя, вносить собственные элементы интерпретации содержания музыки и т. д.

Однако применительно к педагогике искусства, особенно музыкально-исполнительскому образованию, такое понимание термина «оптимизация», ориентированного лишь на «заранее заданные критерии», представляется довольно узким. Ведь творческий, а не нормативный, репродуктивный подход должен, согласно современным взглядам, определять освоение всех сторон и компонентов профессионального мастерства художника. Конечно, в подготовке музыканта-исполнителя, особенно на её ранних стадиях, существует немало навыков, которые должны быть освоены именно нормативно – в качестве фундаментальной основы последующего развития индивидуально окрашенного мастерства. Но фактор оптимизации формирования этих навыков в том и состоит, что освоение их должно проходить в режиме творчества, то есть применения творческих, а не нормативных методов. К такому пониманию нашего искомого термина ведут и современные взгляды относительно развития какой-либо способности, в частности, музыкально-исполнительской. Так, нельзя сказать, считает В. Г. Ражников, что наступит момент, когда развивающаяся способность будет *окончательно* развита. Развитие *бесконечно*. И потому творческая способность не может быть зафиксирована как психическое новообразование [9]. Творческая способность, подобно всей развивающейся личности, связанная с постоянным появлением новых возможностей, есть результат особо *ценностного, пристрастного её отношения* и к творческой деятельности, и к самой творческой способности. Сделав эти, существенные для настоящей статьи попутные замечания, вернёмся к рассмотрению бытования искомого понятия в общей дидактике.

На важный для нас аспект содержания понятия оптимизации учебной деятельности указывает известный дидакт Т. А. Ильина. Исследователь обращает внимание на то, что для оптимизации характерна степень соответствия *организационной стороны* системы тем целям, для достижения которых она создана [6].

Нетрудно заметить, что общим во всех названных толкованиях является акцент на двух

характерных чертах оптимизации образовательного процесса:

1) оптимизация всегда связана с конкретными условиями, поэтому любое их изменение требует определённой коррекции на оптимальность;

2) процесс оптимизации невозможен без установления критериев, относительно которых она осуществляется и оценивается с позиции результативности.

Определённый нюанс в осмыслении данного понятия вносит трактовка, данная в Большом энциклопедическом словаре [3, с. 846]. Здесь говорится о том, что понятие «оптимизация» включает две составляющие: 1) процесс выбора наилучшего варианта из возможных; 2) процесс приведения системы в наилучшее (оптимальное) состояние. Такое системное толкование термина представляется довольно близким к заявленной теме. Лишь в первом элементе с чисто психологической стороны, то есть в аспекте психологии художника, возможно, следовало бы говорить о *постоянном стремлении* к отбору (поиску) наилучшего исполнительского решения.

Рассматривая здесь понятие оптимизации учебной деятельности, образовательного процесса и его результатов на основе данных общей дидактики, соотнесём приведённые дефиниции со спецификой музыки, музыкального исполнительства и педагогики. В частности, важно определить сущность понятий профессиональной подготовки и становления музыканта-исполнителя.

Под профессиональной подготовкой музыканта-исполнителя условимся понимать *многоуровневый и многосоставный процесс*, который включает в себя несколько иерархически взаимосвязанных стадий, соединяемых в единое целое на основе принципа *преемственности*. При этом профессиональная подготовка понимается не просто как синоним обучения специалиста, а значительно шире, ибо отражает закономерную смену разных этапов становления музыканта-исполнителя: *предпрофессионального, профессионально ориентированного, собственно учебно-профессионального* и, наконец, особого этапа, который можно назвать *реализационно-деятельностным*. В последнем случае име-

ется в виду становление музыканта-профессионала как Мастера. На этом этапе, который, очевидно, не имеет каких-либо границ, существуют свои особенности подготовки, точнее, самоподготовки, самообучения, самовоспитания, но теперь не в широком, а в более локальном толковании этих понятий. Кратко охарактеризуем названные этапы профессиональной подготовки.

Предпрофессиональная подготовка включает ряд фаз, среди которых исходное значение приобретает выявление среди учащихся музыкальных школ одарённых детей, которые по комплексу своих исходных способностей пригодны для профессионального обучения. За этой первичной (диагностической) стадией следует основной предпрофессиональный этап занятий с музыкально перспективными учащимися, который должен быть специально ориентирован на закладку прочного системного фундамента развития всех необходимых сторон и компонентов исполнительского мастерства, шире говоря – профессиональных и личностно-творческих качеств будущего специалиста-музыканта в оптимизационном режиме.

Речь идёт о том, что именно на данном этапе должен быть в своём простейшем виде заложен *полный комплекс* качеств и навыков, определяющих в будущем уровень подготовленности музыканта к выполнению профессионально-производственных функций в оптимизационном режиме.

В самом первом приближении можно, с нашей точки зрения, выделить несколько блоков необходимых качеств.

Это, прежде всего, понимание музыки как искусства и образно-творческой деятельности, выражающей эмоционально-психологическое состояние человека в его отношениях с окружающим миром.

Далее – это качества, определяющие умение слышать и содержательно *воспринимать интонационный язык* музыки. Затем имеется в виду закладка *слухо-двигательного фундамента* развития технического мастерства, позволяющего последовательно овладевать всеми необходимыми для исполнительства видами инструментальной фактуры.

Следующим важнейшим компонентом фундамента пианистического мастерства яв-

ляется всё относящееся к ритмической стороне музыки, которая органично объединяет метрическую периодичность с ощущением ритмических соотношений звуков, временных сопоставлений звуковых пространств и чувством акцентности. Другой значимый блок фундамента – эстетическое отношение к фортепианному звуку, непосредственно связанное с восприятием тембра и смысловой наполненностью художественного образа исполняемой музыки.

Наконец, необходимой составной частью фундаментального комплекса начинающего исполнителя мы считаем то, что можно назвать *социальным чувством музыканта*, служащим основой будущего артистизма – желание через звуковое творчество передавать своё мироощущение другим людям.

Важнейшим личностным качеством начинающего музыканта является также потребность постоянного общения со своим музыкальным инструментом, внутренняя необходимость самостоятельных занятий, тесно связанная с чувством самовыражения. Оба последних качества, естественно, составляют воспитательную сторону занятий с начинающим исполнителем, воспитательную сторону обсуждаемого фундаментального блока оптимизации его профессионального обучения.

Собственно профессиональная подготовка музыканта-исполнителя, как известно, начинается с момента поступления в среднее специальное учебное заведение – музыкальное училище или колледж, далее продолжается в вузе. Она разделяется на два этапа, имеющих аналогичное строение и содержание. Эти этапы отличаются, в сущности, мерой углубления в изучаемые стороны профессионального мастерства и в содержание общепрофессиональных, гуманитарных, социологических и других дисциплин.

Вместе с тем в непрерывном процессе подготовки музыканта-исполнителя к профессиональной деятельности с точки зрения достижения её качества и полноценного мастерства существует ещё один этап, который мы определяем как завершающий – *этап профессионального становления*.

Этот этап по времени совпадает с началом самостоятельной профессиональной (исполнительской или исполнительско-

педагогической) деятельности. Общеизвестно, что становление специалиста как Мастера не завершается с окончанием учения под руководством преподавателей, а происходит в процессе *самостоятельной работы*, первый этап которой состоит в выделении из всего массива полученной в годы учения информации и практических навыков, наиболее ценных именно для данной творческой личности специалиста; иными словами – в создании завершённой и достаточно полной личной *системы* творческой деятельности – исполнительской или педагогической.

Среднее и высшее профессиональное музыкальное образование в нашей стране сочетает фундаментальные и прикладные знания навыки в едином образовательном процессе. Однако нельзя не видеть, что в существующей практике приобретения исполнительского, в частности, инструментального мастерства оказываются недостаточно выявленными те стороны профессионализма, которые, в конечном счёте, определяют качество выполнения музыкантом конкретных производственных функций. Скажем, пианиста – как концертмейстера; инструменталиста – как оркестранта; музыковеда – как лектора; а всех названных специалистов – как преподавателей в какой-либо конкретной области музыки.

Не случайно известный педагог З. Н. Брон в одной из своих работ отмечал, что полноценная подготовка музыканта-исполнителя к сольной концертной деятельности требует совсем иной, по сравнению с существующей, организации занятий в специальном инструментальном классе, ориентированной прежде всего на быстрое и прочное овладение музыкальными произведениями, самостоятельную работу над их доведением до минимально необходимого уровня завершённости и способность оперативно выносить на эстраду ранее подготовленный и, может быть, давно не исполнявшийся репертуар, не нарушая ритма и содержания работы над новыми сочинениями [4].

Поэтому *завершающая стадия* работы над мастерством, которую мы особо выделяем в процессе профессионального становления музыканта-исполнителя, нередко растягивается на годы после окончания учебного заведения – среднего или высшего.

Следовательно, проблема оптимизации профессионального становления музыканта, несомненно, относится и к этому, завершающему этапу подготовки музыканта к производственной деятельности, где она, очевидно, имеет свои специфические черты, закономерности и требования.

С целью определения сущности явления и понятия оптимизации профессионального становления музыканта-исполнителя рассмотрим теперь некоторые их черты и оттенки применительно к нашей предметной области музыкально-исполнительского искусства.

Разумеется, приобретению производственных навыков в различных отраслях музыкального, в частности, фортепианного, исполнительского искусства служат специальные предметы – концертмейстерский класс и соответствующая практика, а также такие дисциплины, как методика преподавания и педагогическая практика, концертно-исполнительская практика и другие. Но общеизвестно, что их объём и, особенно, условия проведения не в полной мере соответствуют требованиям, предъявляемым жизнью и будущей производственной деятельностью, что можно говорить о подготовке к выполнению конкретных производственных функций лишь в самом общем, порой ознакомительном плане.

Особенно это относится к профессии музыканта-педагога, преподавателя искусства фортепианной игры. Не секрет, что процесс реального становления специалиста здесь порой растягивается на годы до тех пор, пока вполне пианистически подготовленный музыкант не овладеет всеми секретами и тонкостями педагогической профессии. Следовательно, оптимизировать этот процесс представляется насущным и крайне необходимым.

Термин «оптимизация» является качественной характеристикой явлений, производной от слова оптимальный (лат.: optimum – наилучший). Нетрудно заметить, что этим понятием можно обозначить два взаимосвязанных явления: оптимизацию как *процесс*, направленный к достижению наилучших результатов в какой-либо деятельности и сам высококачественный *результат*, продукт оптимального действия (оптимизированной деятельности), как процесса, нацеленного на его получение.

Таким образом, явление и понятие оптимизации профессионального становления музыканта-исполнителя можно в первом приближении определить как *системный процесс, направленный на достижение наилучших результатов в обучении и непрерывном творческом развитии музыканта-исполнителя как профессионала* – пианиста (концертанта, ансамблиста, концертмейстера, педагога).

По утверждению Ю. К. Бабанского, «разработке идей оптимизации (в образовании) в значительной мере содействовало развитие в науке системного подхода к изучению явлений и процессов. Только в том случае, – пишет исследователь, – когда при принятии решений учитываются *все закономерные связи* между компонентами системы, можно ожидать, что мы изберём оптимальный вариант обучения» [2, с. 4; курсив мой. – Г. С.].

«Непосредственное влияние на развитие принципа оптимизации, – пишет далее Бабанский, – оказала разработка *общей теории управления*, которая требует учитывать *взаимодействие субъекта и объекта* управления, рассматривать в единстве проектирование, организацию, регулирование, обратную связь, коррелирование деятельности и анализ результатов» [1, с. 5; курсив мой. – Г. С.].

Согласно разработкам дидактов, для оптимизации весьма важно методологическое положение о необходимости выделять *главное звено в деятельности*. В учебном процессе без опоры на главное невозможно найти оптимальный вариант, так как здесь всегда необходимо вычленять ведущие характеристики из множества возможных, найти *главные причины* отставания в развитии ученика, причины недостатков в организации обучения, необходимо выделять наиболее существенное в содержании учебного материала, а также доминирующие методы и формы обучения для того, чтобы прийти к оптимальному варианту. «Без всего этого *оптимизация*, – подчёркивает Бабанский, – *становится неопределённой*» [2, с. 5; курсив мой. – Г. С.]. Опираясь на приведённые выше определения понятия оптимизации образовательного процесса попытаемся дать их толкование применительно к специфике музыкально-исполнительского искусства и музыкальной педагогики.

С точки зрения понимания оптимизации как достижения максимально возможных результатов в наименьший отрезок времени следует указать прежде всего на необходимость тщательного изучения масштаба специальных способностей учащихся-музыкантов (музыкально-слухового восприятия, ритмического чувства, музыкально-звукового воображения, музыкальности и др.), а также целого ряда психических качеств – быстроты реакции, оперативности мышления, трудоспособности и многих других. Что же касается художественной стороны профессиональной подготовки музыканта-исполнителя, то возможности интенсивного развития здесь зависят от личностных качеств совсем иного порядка – интеллектуального багажа, состояния так называемых общих художественных способностей [8], богатого континуума информации в других видах искусства и т. д.

Немаловажную роль в обеспечении оптимального режима подготовки музыканта здесь будут играть и многочисленные условия учебного процесса, самостоятельной работы и т. д., то есть факторы, относящиеся в наибольшей мере к организационной стороне дела.

Понимание же оптимизации профессиональной подготовки музыканта-исполнителя как ориентации на достижение заданных критериев, социально принятых норм того или иного конкретного вида музыкально-исполнительской деятельности, как уже говорилось, связано, конечно, с предварительным уяснением неких эталонных образцов. Признавая подобные образцы необходимыми, особенно на начальных стадиях обучения, мы, однако, не склонны считать их критериями оптимизации в дальнейшем становлении музыканта как самобытного художника.

Между тем попытки разработать такого рода критерии применительно к задаче воспитания специалиста-музыканта с высшим профессиональным образованием в форме так называемых «моделей специалиста», содержащих подробные описанные перечни «абсолютно» необходимых способностей, навыков самого разного рода, свойств личности и т. д., предпринимались в 1970–80-е годы [7].

Однако весь последующий опыт ориентации живой педагогической практики на критерии, заданные этими моделями, показал,

что слишком детальная разработка множества более или, напротив, менее значимых способностей, личностных свойств, профессиональных качеств и навыков музыкального исполнительства, продиктованная максималистским стремлением описать некую идеальную структуру профессионального состояния музыканта, плохо согласуется с необходимостью развивать в первую очередь индивидуальность пианиста, скрипача, певца, дирижёра, то есть опираться на то, что составляет главное в искусстве – неповторимую индивидуальность творца.

Вместе с тем в общей дидактике в последние десятилетия сложилась достаточно стройная, логически обусловленная и психолого-педагогически достоверная теория оптимизации образовательной деятельности, которая могла бы в значительной мере быть использована при разработке теоретических основ оптимально устойчивого развития музыканта-исполнителя.

Так, наиболее близок к задачам настоящей работы подход, который активно разрабатывался в педагогике большой группой исследователей и получил наиболее законченное воплощение в работах Ю. К. Бабанского, создавшего целостную концептуальную систему оптимизации процесса обучения. Охватывая широкий круг объектов педагогической действительности, эта теория имеет собственные методологические основания, свой понятийно-терминологический аппарат. В связи с проблемой оптимизации учёный сформулировал важнейшие теоретические положения об учении как целостной системе, о критериях оптимизации и оптимальности результатов учения, обеспечивающих достижение наилучших результатов в образовательном процессе, воспитании и развитии учащихся. Им предложена оригинальная методика формирования у преподавателей «умения и привычки *оптимально проектировать и организовывать* учебно-воспитательный процесс, по определённым критериям оптимальности оценивать его результат» [2, с. 7].

Теория оптимизации Бабанского, с одной стороны, аккумулирует и научно обосновывает лучший опыт передовых педагогов, с другой же стороны, становится теоретической базой педагогического творчества, материалом для

углубления и расширения научных исследований в области педагогики не только школы, но и других образовательных сфер, в числе которых, несомненно, находится и сфера профессиональной подготовки специалистов-музыкантов (исполнителей).

Разумеется, механическое перенесение положений теории оптимизации, разработанных в дидактике, в музыкальную педагогику, особенно в весьма специфическую сферу исполнительства, где преобладает индивидуальная форма обучения, а содержание и методы имеют ярко выраженную художественную специфику, не только мало целесообразно, но и бесперспективно. Иными словами, такой перенос невозможен в область исполнительского музыкознания, изучающего проблемы формирования исполнительского мастерства, становления личностных и профессиональных качеств музыканта, функционирования его в артистическом качестве и т. д. Следовательно, возникает специальная задача определить параметры оптимизации учебного процесса применительно к музыкальному исполнительству и подготовке музыканта в условиях профессионально ориентированного обучения, и, что особенно важно, в дальнейшем, в *постучебном пространстве*.

Тем не менее, при формулировании гипотетических определений мы во многом будем использовать общетеоретические положения, а также их интерпретации в педагогике. Вновь вернёмся к формулированию понятия оптимизации применительно к заявленной теме и предложим несколько иной вариант дефиниции, сохраняющий вместе с тем его общий смысл.

Оптимизация профессиональной подготовки музыканта-исполнителя (пианиста) есть непрерывный системный процесс, обеспечивающий устойчивое развитие профессионального мастерства в каждой возрастной фазе с целью его реализации на протяжении всей дальнейшей профессиональной жизни музыканта с учётом её реальных условий. При этом оценивание и корректировка оптимизации профессиональной подготовки в процессе обучения должна осуществляться с помощью специально разработанной педагогической диагностики, а на стадии художественно-творческой самореализации – с по-

мощью самодиагностики с использованием извне и изнутри задаваемых критериев оценки собственной музыкально-исполнительской деятельности, её отдельных сторон, компонентов, фаз и др.

Бабанским детально разработаны общие критерии и способы учебного процесса. Им выдвинуты *три основных принципа (установки)*. Во-первых, по мнению исследователя, оптимальный – это не лучший вообще, то есть идеальный, а наилучший именно для комплекса имеющихся в данный момент условий, для реальных возможностей учеников и педагогов с точки зрения определённых критериев возможного уровня их совместной творческой деятельности [2, с. 25–40].

Во-вторых, критерии оптимизации в течение процесса учения не остаются неизменными – они постоянно меняются: с ростом возможностей учеников и педагогического мастерства преподавателя эти критерии постепенно усложняются, а следовательно, в каждом отдельном случае определяются *конкретно и индивидуально* [там же].

Иначе говоря, в обучении музыкально-исполнительскому искусству оптимизацию данного процесса следует понимать как достижение каждым учеником реально возможного для него в данный период уровня развития исполнительской техники и качества исполнения музыкального произведения, умения работать над репертуаром и целесообразно организовывать свои самостоятельные занятия.

Однако аспект нашего толкования понятия оптимизации, который здесь выдвигается для употребления в теории и практике музыкального исполнительства и педагогики, требует, чтобы было обозначено также личностное, глубоко детерминированное и постоянно стимулируемое стремление к непрерывной оптимизации собственной творческой деятельности, к её неуклонному совершенствованию.

Интересно, что Бабанский связывает проблему оптимизации учения с преодолением типичной перегрузки учащихся, а также и педагогов. Не секрет, что различные негативные явления (домашние занятия, скажем, в объёмах, намного превышающих предельно допустимые медицинские нормы, многочасовые занятия в специальном классе, особенно в

преддверии очередных конкурсов и пр.) действительно имеют место в реальной практике подготовки музыкантов-исполнителей.

Для нас в этом плане важно подчеркнуть, что критерии оптимальности учения, по Бабанскому, призваны указывать педагогу кратчайшие, наиболее рациональные и наименее трудоёмкие пути достижения наилучших учебно-воспитательных результатов, то есть требуют, иными словами, применения наиболее целесообразных методов.

Следует подчеркнуть, что оптимизация профессиональной подготовки музыканта-исполнителя отнюдь не предполагает достижение наивысших результатов путём чрезмерно раннего овладения значительными техническими навыками игры чересчур трудных и масштабных (для данного возраста и уровня развития) музыкальных произведений, исполнения на эстраде объемных программ и т. д. Все эти довольно укоренившиеся и весьма спорные тенденции бытующей ныне исполнительской практики и музыкального образования имеют мало общего с развиваемой здесь концепцией оптимизации и устойчивого профессионального становления музыканта.

Исходя из такой позиции музыкально-исполнительской педагогики – назовем её охранительной, – очевидно, следовало бы прислушаться к мнению учёного о необходимости достаточно строгой регламентации аудиторных и домашних занятий обучающихся. Общеизвестно, что в музыкально-педагогической практике какие-либо нормы регламентации домашних занятий на инструменте научно не разработаны, а во мнениях и требованиях педагогов-практиков здесь существует очень большой разброс. Скажем, для этапа учения с профессиональной направленностью рекомендуемые обычно нормы колеблются от 3–4-х до 8–10-ти часов в день. Понятно, в условиях последнего «норматива» трудно говорить об оптимальном содержании и интенсивных методах художественно-технической работы на инструменте, которая изначально нуждается в хорошем самочувствии играющего, устойчивом внимании, отсутствии усталости, ясности сознания и слухового восприятия и т. п. Порой можно услышать мнение, что для полноценного профессионального развития на стадии обучения в музыкальном колледже

или вузе достаточно, например, четырёх часов *методически грамотной* работы в день. С этим мнением нельзя не согласиться и с позиции оптимизации профессионального становления музыканта, если только другие условия и факторы будут соблюдены.

Сформулируем положение, непосредственно вытекающее из всего сказанного выше. Объём и режим аудиторных и домашних занятий по критерию оптимального достижения мастерства владения инструментом и творческого исполнения музыкальных произведений могут быть установлены только индивидуально, с учётом всех сопутствующих этому факторов.

Реализация же этого принципа в практике подготовки музыкантов-исполнителей на всех её этапах зависит прежде всего от того, насколько прочно и комплексно заложен фундамент профессионального учения, а далее – от комплексной и преемственно-организованной системы восхождения будущего музыканта с одного этапа овладения исполнительским мастерством на другой.

В концепции оптимизации воспитательного процесса, принадлежащей Ю. К. Бабанскому, разработана детально продуманная, логически и дидактически выстроенная *система способов оптимизации преподавания*. Попытаемся экстраполировать приведённые им элементы этой системы на специфику музыкально-исполнительского процесса, обучения мастерству и исполнения музыкальных произведений.

1. Исходным фактором нужно считать комплексное планирование и конкретизацию задач специального технического развития, работы над репертуаром, подготовки к выступлению с учётом заранее установленных требований, наиболее целесообразного режима жизни, благополучного учения по другим дисциплинам и необходимости отдыха молодого музыканта.

2. Важнейшим требованием оптимизации является выделение в содержании домашних и классных занятий наиболее существенной задачи (задач), главного фактора, приобретающего при системном подходе значение системообразующего компонента в развитии исполнительского мастерства и подготовки музыкального произведения к выступлению

на эстраде. Умение находить подобные компоненты и самые важные факторы процесса развития музыканта-исполнителя являются одним из главных показателей ведения процесса профессиональной подготовки музыканта в оптимизационном режиме.

3. Немаловажным моментом является и оптимальное построение урока в специальном классе, учитывающее требования предшествующего пункта, личные психологические качества ученика, главные задачи и цели данной стадии профессиональной подготовки конкретного исполнителя и т. д.

4. К числу основополагающих требований оптимизационного подхода относится и выбор педагогом в каждом отдельном случае наиболее эффективных и целенаправленных методов работы. В этой связи немаловажным представляется указание Бабанского о том, что преподавателю необходимо знать возможности самых различных методов – словесных, наглядных, практических, репродуктивных и поисковых способов самостоятельной работы, стимулирования активности воспитанника, контроля и самоконтроля. Иными словами, педагог должен быть во всеоружии методической оснащённости [2, с. 126].

Конечно, в этих требованиях учёного отражено понимание лишь самых общих методов обучения, разрабатываемых в современной дидактике. Что же касается способов развития профессиональных навыков, различных компонентов профессионального мастерства, работы над художественной стороной исполнения, подготовки к эстраднему выступлению и др., то в музыкальной педагогике, в методике различных инструментальных специальностей таких методов существует множество. Однако, к сожалению, это важнейшее положение концепции оптимизации – о *множественности методов* достижения оптимальных результатов – в музыкально-исполнительской педагогике почти не разработано и даже не оговорено: педагоги чаще всего используют каноны какой-либо одной методической школы, воспринятой от своих педагогов в годы учения, но это – особая и очень актуальная тема, касающаяся организации и содержания педагогической подготовки музыкантов, как фундамента сложившейся в нашей стране системы музыкального образования. Этой весь-

ма актуальной темы мы здесь касаться, естественно не имеем возможности.

5. Весьма важную роль играет требование создания благоприятных учебно-материальных, учебно-гигиенических, морально-психологических и эстетических условий обучения, которые, разумеется, всецело относятся к области преподавания музыкального искусства, к реальным условиям, существующим в учебных заведениях.

В анализируемой концепции оптимизации также указано на необходимость специальных мер по экономии времени участников образовательного процесса, выбору оптимального темпа обучения. Выше уже говорилось, что существующие негативные тенденции (в частности, ориентация с самого начала на завышенные музыкально-технические требования и предельно сжатые сроки их выполнения нередко приводят к резкому нарушению данного краеугольного принципа, имеющего важнейшее значение для сохранения здоровья ученика, а, следовательно, и для устойчивости его профессионального становления.

6. Наконец, заключительной фазой оптимизации, как прогнозируемого результата учения, является его анализ во временном аспекте с учётом всех вышеприведённых факторов. Эту последнюю фазу процесса оптимизации подготовки музыканта-исполнителя можно трактовать как требование безопасности формирования-развития всех сторон и компонентов профессионального мастерства исполнителя, шире говоря – всей его профессиональной подготовки.

Таким образом, понятие оптимизации подготовки и устойчивого профессионального становления музыканта-исполнителя предполагает наполнение этого единого процесса наиболее эффективным содержанием и использование интенсивных методов учения-воспитания-развития музыканта, позволяющих в максимально сжатые сроки достигать наилучших результатов относительно общепринятых и индивидуально скорректированных критериев.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабанский Ю. К.* Избранные педагогические труды / Ю. К. Бабанский; авт. вступ. ст. Г. Н. Филонов, Г. А. Победоносцев, А. М. Моисеев. Москва : Педагогика, 1989. 560 с.
2. *Бабанский Ю. К.* Оптимизация учебно-воспитательного процесса: методические основы / Ю. К. Бабанский. Москва : Просвещение, 1982. 192 с.
3. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва : Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. 1600 с.
4. *Брон З.* Об интенсификации процесса обучения скрипача / З. Н. Брон, А. Ф. Нечипорук // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя: (Школа–училище–вуз): межвуз. сб. тр. Новосибирск, 1984. Вып. 2. С. 113–119.
5. *Дьяченко И. И.* Оптимизация управления учебным познанием: автореф. дис. ... канд. пед. наук / И. И. Дьяченко. Ленинград, 1970.
6. *Ильина Т. А.* Педагогика: курс лекций / Т. А. Ильина. Москва : Просвещение, 1984. 496 с.
7. *Малинковская А. В.* Принципы построения «моделей специалиста» в современном музыкальном образовании / А. В. Малинковская // Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя: (Школа–училище–вуз): межвуз. сб. тр. Новосибирск, 1984. Вып. 2. С. 6–12.
8. *Мелик-Пашаев А. А.* Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. Москва : Знание, 1981. 96 с.
9. *Ражников В. Г.* Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. Москва : Классика–XX, 2004. 136 с. ISBN 5-89817-108-8.

REFERENCES

1. *Babanski Yu. K.* Izbrannyje pedagogicheskiye trudy / Yu. K. Babanski; avt. vstup. st. G. N. Filonov, G. A. Pobedonostsev, A. M. Moisejev [Selected pedagogical works / authors introduction by G. N. Filonov, G. A. Pobedonostsev, A. M. Moisejev]. Moskva : Pedagogika [Moscow : Pedagogics], 1989. 560 p.
2. *Babanski Yu. K.* Optimizatsiya uchebno-vospitatel'nogo protsessa: metodicheskije osnovy / Yu. K. Babanski [Optimization of the educational-training process: methodological fundamentals]. Moskva : Prosveshchenije [Moscow : Enlightenment], 1982. 192 p.
3. Bol'shoj entsyklopedicheskij slovar' / gl. red. A. M. Prohorov [Great encyclopedia dictionary / chief editor A. M. Prokhorov]. Moskva: Nauch. izd-vo "Bol'shaja Rossijskaja entsyklopedija" [Moscow : Scientific Publishing House "Great Russian encyclopedia"], 1998. 1600 p.
4. *Bron Z.* Ob intensifikatsii protsessa obuchenija skripacha / Z. N. Bron, A. F. Nechiporuk // Problemy kompleksnogo tvorcheskogo vospitanija muzykanta-ispolnitelja: (shkola–uchilishche–vuz): mezhvuz. sb. tr. [About intensification of the process of teaching a violin player / Z. N. Bron, A. F. Nechiporuk // Problems of complex creative training of a musician-performer: (school–college–higher institution): inter higher institution collection of works]. Novosibirsk, 1984. Vyp. 2 [Issue 2]. Pp. 113–119.
5. *Dyachenko I. I.* Optimizatsiya upravlenija uchebnym poznaniem: avtoref. Dis. ... kand. ped. Nauk / I. I. Dyachenko [Optimization of governing the educational cognition: thesis ... Cand. of Pedagogical Sciences]. Leningrad, 1970.
6. *Ilyina T. A.* Pedagogika: kurs lektsij / T. A. Ilyina [Pedagogics: the course of lectures]. Moskva : Prosveshchenije [Moscow : Enlightenment], 1984. 496 p.

7. *Malinkovskaya A. V.* Printsipy postroenija “modelej spetsialista” v sovremennom muzykal’nom obrazovanii / A. V. Malinkovskaya // Problemy kompleksnogo tvorcheskogo vospitaniya muzykanta-ispolnitelja: (shkola–uchilishche–vuz): mezhvuz. sb. tr. [Principles of forming “models of a specialist” in the contemporary music education // Problems of complex creative training of a musician-performer: (school–college–higher institution): inter higher institution collection of works]. Novosibirsk, 1984. Vyp. 2 [Issue 2]. Pp. 6–12.
8. *Melik-Pashyev A. A.* Pedagogika iskusstva i tvorcheskije sposobnosti / A. A. Melik-Pashyev [Pedagogics of art and creative abilities]. Moskva : Znaniye [Moscow : Knowledge], 1981. 96 p.
9. *Razhnikov V. G.* Dialogi o muzykal’noj pedagogike / V. G. Razhnikov [Dialogues about music pedagogics]. Moskva : Klassika–XX [Moscow : Classics–XX], 2004. 136 p. ISBN 5-89817-108-8.

Салдаева Галина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра фортепиано Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки

G. M. Saldayeva, Candidate of Art Criticism, Docent, Department of the Piano in the Magnitogorsk State Conservatory (academy) named after M. I. Glinka



Н. М. СУББОТИНА

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского,
г. Екатеринбург

УДК 78.071.4

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматриваются эмоционально-психологические проблемы образования. Анализируются вопросы коммуникации в педагогическом процессе и роль эмоциональной составляющей в развитии современной системы образования.

Ключевые слова: образование, общение, диалог, эмоциональные состояния, эмоциональные оценки.

EMOTIONAL AND PSYCHOLOGICAL ASPECT OF EDUCATION

The article deals with the emotional and psychological problems of education. The issues of communication in the pedagogical process and the role of the emotional component in the development of the modern education system are analyzed.

Keywords: education, communication, dialogue, emotional states, emotional assessments.

Анализ вопросов эмоционально-психологической составляющей образования представляется актуальным, поскольку современный процесс получения знаний чрезмерно рационализирован и предельно алгоритмизирован. В этой ситуации важнейший – эмоциональный – аспект отходит на задний план, а зачастую и просто игнорируется. Естественно, что особое значение проблема преодоления рационализма в современной дидактике приобретает при рассмотрении образовательного процесса в сфере искусства, где познание и оценка слиты воедино, а оценочная деятельность всегда эмоционально окрашена. Познание представляет собой единство рациональ-

но-логического и чувственно-эмоционального. В самом чувстве, как полагал Г. Гегель, человек предстает как «знающее существо». В художественно-эстетической сфере мы наблюдаем это взаимопроникновение наиболее ярко. Достаточно вспомнить трактовку подражания «эмоциональной действительности» как высшего типа мимезиса у Аристотеля, представление единства чувственного и разумного как совершенства в эстетической теории А. Баумгартена, стремление к гармонии этих начал в философии Ф. Шиллера.

Традиция подхода к процессу познания как сложной взаимосвязи рационального и эмоционального европейскими мыслителями

была продолжена в отечественной философии, обращение к которой актуально и для понимания сегодняшних проблем, в том числе в сфере образования. Уместно вспомнить мнение русских мыслителей о том, что «всякое познание есть в то же время переживание», и человечество «выстрадало» язык чувств и мыслей: «Язык слова есть психическая история человеческих мучений» [5, с. 312]. Человек «ни в чём не выражается полнее, как в чувствах, дающих цвет его мыслям» и заключающих «внутреннюю правду»; каждое понятие включает «внутреннее чувство», в нём содержится запас не только всего «передуманного», но и «перечувствованного» человечеством [там же]. Действительно, эмоциональное и рациональное, чувственное и логическое неразрывно соединены в оценочном суждении, вне которого не существует познание, а значит, и образовательный процесс.

Эта «взаимопроницаемость» связана с развитием «эмоционального интеллекта», «суждений фантазии» (Г. Майер), которые имеют важнейшее значение в творчестве как отдельного индивида, так и всего общества, реализующего, среди прочих, и свою основополагающую социокультурную функцию – образовательную.

Следует отметить, что среди множества подходов к пониманию сущности образования можно обнаружить сходство в одном моменте: образовательная деятельность понимается как воздействие на человека, ведущее его к личностному развитию. При этом подчёркивается, что «процесс передачи культурной информации совершается в виде личностных контактов, общения» [3, с. 107]. В образовании эмоциональная составляющая, наряду с познавательной-моделирующей, выполняет и неотъемлемую коммуникативную функцию. Образовательный процесс можно рассматривать как своего рода текст, обладающий многоуровневой структурой и вариативной взаимозависимостью элементов. Коммуникация в образовательном процессе не должна быть безличной формой трансляции этого текста в виде суммы знаний, тем более, когда речь идёт о сфере искусства, сущность которого в поисках «личностных смыслов»: «безличное – вочеловечить, несбывшееся – воплотить» (А. Блок).

Близость педагогики искусству предполагает перевод общих надличностных оснований науки в персонифицированное знание, для чего используется эмоционально выразительная форма подачи материала. При этом реализуется функция, которую можно обозначить как сигнально-побудительную. Нельзя не отметить, что кричащая «зрелищность», излишняя экспрессивность – признак массовой культуры, который не следует тиражировать в образовательном процессе. Здесь уместна не столько внешняя, сколько особая внутренняя напряжённость, неуспокоенность и взволнованность, побуждающая воспринимающих к общению, к диалогу.

Общение – одна из разновидностей коммуникации, «процесс со-бытия людей, в котором они пребывают в качестве сопричастных друг другу субъектов и где психологические и духовные качества каждого входят в общую структуру их жизненной ситуации» [3, с. 107]. Общение предполагает свободное взаимодействие. Именно эмоциональная составляющая способствует проявлению сущностной характеристики общения в образовательном и воспитательном процессе – возможности индивидуализации научных, эстетических, нравственных ценностей. Это даёт толчок к дальнейшей деятельности, к переходу общения на уровень диалога. Становясь элементом индивидуального эмоционального поля, ценности науки и морали превращаются из внешних объективных данностей в фактор внутренней интеллектуальной жизни, в систему ценностных ориентаций личности. Абстрактные понятия и критерии нравственности становятся живыми и действенными.

При этом педагогический процесс выполняет и важную суггестивную функцию. Это направленная суггестия, основанная, в том числе, и на чувственно-эмоциональной составляющей. Без эмоционального начала невозможно достичь атмосферы доверия, его неповторимости и уникальности как неотъемлемого качества подлинного диалога, одним из характерных признаков которого является сохранение суверенности, самооценности партнёров. В диалогическом взаимодействии творческие интенции усиливаются благодаря взаимопостижению сторон, возможности внимательного «вслушивания» друг в друга.

Возникает эффект взаимодополнительности. Здесь необходимо «живое» общение, непосредственный эмоциональный контакт и «живая» интонация как самоценные характеристики педагогического процесса, предполагающие наличие «эмпатического слушания» для достижения взаимопонимания. К сожалению, при дистанционной форме обучения этот контакт превращается в «квазиживой». Вот почему подобную разновидность обучения, на наш взгляд, можно принять только в качестве вынужденной и временной меры.

Эмоциональные состояния как вид чувственности входят в структуру сознания человека, являясь неотъемлемым компонентом познавательной и поведенческой деятельности. «Особенность эмоций состоит в том, что они отражают отношения между мотивами (потребностями) и успехом или возможностью успешной реализации отвечающей им деятельности субъекта» [1, с. 75]. Выдающийся российский ученый П. В. Симонов в своих многочисленных исследованиях на большом экспериментальном материале доказал, что потребности, эмоции и действия «репрезентированы в головном мозгу тесно связанными между собой, но самостоятельными нервными образованиями» [4, с. 82]. Ценностные свойства действительности получают отражение в чувственной сфере сознания в виде разнообразных эмоциональных состояний, которые не следует игнорировать как чисто субъективные, «лишние» при анализе проблем воспитания и образования. «Эмоции выполняют функцию внутренних сигналов, внутренних в том смысле, что они являются психическим отражением непосредственно самой предметной действительности» [1, с. 75]. Они связаны с системой общественной практики и социального бытия, с оценочной и предметной деятельностью в содержании самого знания. Более того, по сравнению с предметным, оценочное знание обладает большей самостоятельностью и самоценностью.

Эмоциональные оценки, являясь познавательным содержанием эмоциональных состояний, носят обобщенный, интегративный характер и в силу этого могут рассматриваться как необходимая (непосредственная или опосредованная) аксиологическая составляющая человеческого знания в различных сферах.

Для анализа проблем образования важно, что эмоционально-оценочные элементы, возникшие на уровне чувственного сознания, дают начало рациональному знанию. Научное знание в образовательном процессе не должно представать в виде готового результата, «осознания» задач, поставленных «сверху», как это имело место в педагогике упорядочивающей или «рецептивной» (А. Грамши). Обучение, воспитание и образование в целом – это всегда преодоление, творческий поиск неявного, скрытого, того, что не лежит на поверхности и требует напряжения всех психических сил человека, в том числе эмоциональных.

Образование – сложная динамическая система. Это и процесс, и результат, в котором эмоциональные элементы, зависимые от «личной актуальности» переживания, обнаруживают не просто свою изменчивость, а тенденцию к самоактуализации и к саморазвитию. По мнению А. Ф. Лосева, чувство вообще отличается от познания тем, что «оно порождает своё инобытие внутри себя, в то время как познание полагает это инобытие готовым вне себя» [2, с. 29; выделено автором. – Н. С.].

Цель образования – свободное самораскрытие творческих сил человека, развитие самосознания, включая стремление «сделать себя своим достоянием» (Д. Золтаи). Благодаря своей непредсказуемости и даже парадоксальности эмоциональное начало, становясь смыслопорождающим основанием познавательного и образовательного процесса, обладает в то же время и некой сверхсмысловой характеристикой.

Образование направлено и на формирование стиля мышления личности в определённых областях знания. Стиль как выражение самосознания культуры является и общностью строя формы, и эмоционально-образной общностью. Чувство стиля особенно важно для специалистов в области искусства. Оно связано с понятием целостности, преодолением эстетической, научной и мировоззренческой раздробленности. И одной из неотъемлемых характеристик стиля выступает единство интеллектуально-смыслового и эмоционально-психологического начала.

Таким образом, педагогика не исчерпывается лишь гносеологической ориентацией, ростом объёма знаний. Духовное начало должно

не просто автоматически «воспроизводиться» в качестве готовых форм и стереотипов, а производиться в образовательном процессе, углубляя представления о системе ценностей и смыслов. Нельзя не согласиться с мнением Ю. Мирошникова, что образовательная сфера общества – это «особая область социума, расположенная между сферами специализированного и обыденного сознания, позволяющая преодолеть смысловое пространство между культурными полюсами общества. В специализированной (“чистой”) сфере деятельности предметом выступает идея, в образовательной области идея ... вынуждена подчиняться законам общения образованного специалиста ... с тем, кого он образует своим личностным влиянием» [3, с. 107]. Педагог стремится продюсировать свою собственную духовную реальность, ориентирует и даже переориентирует сознание учащихся, поскольку в его задачу входит превышение, «превосхождение» наличного уровня их культуры.

Задача педагога – не только расширить горизонты познания, но и отразить множество чувств, оттенков эмоциональных состояний, всего «духовного самочувствия» воспринимающих и своего собственного. Здесь важна от-

крытость «эмоционального мышления» обеих сторон коммуникативного процесса. Такое совместное переживание ведёт к формированию позитивного отношения к изучаемому предмету и главное – к обогащению восприятия реальной жизни, развитию способности ощущать сопричастность к культуре, к созданию новых ценностно-психологических структур личности. Для этого необходимо захватить весь психический строй человека как «познающего, волящего и чувствующего» [2, с. 33]. Эмоциональная составляющая, тесно связанная с рациональным, интуитивным и волевым отношением к действительности, выступает как сущностная характеристика образования, как энергетический импульс – неотъемлемый компонент ценностного познания и поиска истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев А. Н. Мотивы, эмоции и личность / А. Н. Леонтьев // Психология личности. Тексты. Москва : Изд-во Московского гос. университета, 1982. С. 71–79.
2. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
3. Мирошников Ю. И. Аксиологическая структура социокультурной коммуникации / Ю. И. Мирошников. Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. университета, 1998. 114 с.
4. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты / П. В. Симонов. Москва : Наука, 1975. 175 с.
5. Шелгунов Н. В. О слове и понятии. О чувствах / Н. В. Шелгунов // Антология мировой философии в четырех томах. Т. 4. Москва : Мысль, 1972. С. 310–313.

REFERENCES

1. *Leont'ev A. N.* Motivы, эмоции и личность [Motives, emotions and personality] / A. N. Leontyev // *Psichologiya lichnosti. Teksty* [Psychology of a personality. Texts]. Moskva : Izd-vo Moskovskogo gos. universiteta [Moscow : The Publishing House of the Moscow State University], 1982. Pp. 71–79.
2. *Losev A. F.* Forma – Stil' – Vyrazhenie [Form – Style – Expression] / A. F. Losev. Moskva : Mysl' [Moscow : Thought], 1995. 944 p.
3. *Miroshnikov Yu. I.* Aksiologicheskaya struktura sociokul'turnoj kommunikatsii [Axiological structure of socio-cultural communication] / Yu. I. Miroshnikov. Yekaterinburg : Izd-vo Ural'skogo gos. universiteta [The Publishing House of the Ural State University], 1998. 114 p.
4. *Simonov P. V.* Vysshaya nervnaya deyatel'nost' cheloveka. Motivatsionno-emocional'nye aspekty [The highest nerve activity of a man. Motive-emotional aspects] / P. V. Simonov. Moskva : Nauka [Moscow : Science], 1975. 175 p.
5. *Shelgunov N. V.* O slove i ponyatii. O chuvstvakh [About word and notion. About feelings] / N. V. Shelgunov // *Antologiya mirovoj filosofii v chetyrekh tomah* [Anthology of the world philosophy in four volumes]. V. 4. Moskva : Mysl' [Moscow : Thought], 1972. Pp. 310–313

Субботина Наталья Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург

N. M. Subbotina, Candidate of Philosophy, Associate Professor at the Department of History and Theory of Performing Arts in the Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg



Н. М. СМЕРНОВА

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

УДК 78.03

ПЛАСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ШУМАНА И ЕЁ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

В статье анализируются проявления пластики художественного мышления Шумана в его фортепианных произведениях, проводятся параллели с литературными произведениями Жан-Поля и Э. Т. А. Гофмана, рассматриваются возможности актуализации синтеза искусств в современной исполнительской и педагогической практике, рекомендуется система познавательных занятий.

Ключевые слова: Шуман, стиль, фортепианные произведения, взаимодействие литературы и музыки, исполнительская интерпретация.

PLASTICITY OF SCHUMAN'S ARTISTIC THINKING AND ITS REFLECTION IN PERFORMING PRACTICE

The article studies manifestations of artistic thinking plasticity in Schumann's piano pieces drawing parallels with the literary works of Jean-Paul and E. T. A. Hoffman. The author considers the possibility of actualization of this phenomenon in modern performing and pedagogical practice offering a system of cognitive lessons.

Keywords: Schuman, style, piano works, interaction of literature and music, performer's interpretation.

Стимулом к написанию статьи послужила юбилейная дата, заставившая автора вновь вспомнить удивительный мир и гениальные мистификации Роберта Шумана. Это один из наиболее привлекательных для молодых исполнителей композитор романтического века и в то же время один из наиболее сложных авторов для исполнительской и педагогической практики. Его музыкальные фантазии, предназначенные для фортепиано, парадоксальны, в них сравнимыми оказываются мате-

риальное и идеальное, реальное и вымышленное... Осознание этого феномена открывает богатейшие возможности для интерпретации, в частности, создаёт возможности развития особенной пластики художественного восприятия. Планомерное воспитание этого качества практически недостижимо при использовании традиционных способов. Определяющую роль могут сыграть необычные инновационные методы, включающие множество компонентов, среди которых создание специальных

тематических программ и организация познавательных занятий.

Тематические программы, объединяющие фортепианный класс единым репертуаром, актуализируют несколько «выигрышных» ракурсов. Один из них – снятие противоречия между необходимой материальной проработкой шумановского произведения и свободой «играющего творческого духа» (термин И. Канта). Поясним, если в классе проходится только одно избранное произведение, возникает естественная потребность доведения исполнительских навыков до высокой стадии стабилизации, что приводит к автоматизации пианистических приёмов и снижает уровень их мобильности и пластичности. Они в определённом смысле становятся препятствием для самореализации художественной инициативы, побуждая её «работать» только в одном заданном направлении. Если же в специальном классе создаётся специальное пространство, наполненное близкими Шуману эстетическими мотивами или литературными идеями, то пианистические способности развиваются в более широкой амплитуде, впитывают разные импульсы, становятся гибкими и восприимчивыми, готовыми к трансформированию и преобразению в соответствии с задачами художественной интерпретации. Аналогично считал Ф. Шлегель: «В каждом подлинном поэтическом произведении всё должно быть намеренным и всё инстинктивным» [6, с. 49].

Выбор тематической программы «обгрызается» таким образом, чтобы привлечь внимание к разным ракурсам шумановского стиля. Представим произведения, которые не один раз становились центрами пробуждения познавательной активности молодых исполнителей: «Бабочки» ор. 2, «Карнавал» ор. 9, «Фантастические пьесы» ор. 12, «Симфонические этюды» ор. 13, «Крейслериана» ор. 16, Концерт для фортепиано с оркестром a-moll ор. 54. Из простого перечисления видно, что это признанные лидеры концертного репертуара, требующие достаточно высокого профессионального уровня пианистов, обучающихся в музыкальном вузе. При этом каждое из них концентрированно «решает» одну из уникальных загадок шумановского стиля. Так, «Фантастические пьесы» акцентируют черты

романтической миниатюры, и жанровый показатель формирует систему познавательных уроков. Пластика художественного восприятия в данном случае проявляется в том, что «жанр перестаёт быть определяющим началом, он подчиняется индивидуальному стилю и сохраняется как выразительное средство, как носитель смысла, обладающей собственной “памятью”» [4, с. 14].

«Симфонические этюды» выводят на первый план технические аспекты пианистического мастерства в ракурсе возможных и допустимых оркестровых аллюзий, позволяют провести параллели в ракурсе «pro et contra» между двумя великими реформаторами – Шуманом и Листом. В шумановском тексте встречается такой тип фортепианного изложения, который ассоциируется с оркестровыми приёмами и штрихами: *pizzicato* и *detache* струнных (*quasi Cello*) в третьей и четвёртой вариациях, *staccato* деревянных духовых (*imitando il Flauto*) в девятой, звучание меди (*quasi Tromba*) в фанфарной теме финала. Все эти оркестровые ремарки «в духе Листа» органичны в шумановском тексте, однако при значительной степени сложности инструментального воспроизведения они не становятся первоосновой, очерчивают условный образ, ассоциирующийся с определённой оркестровой краской, но играющий иную, большую, чем просто звуковой эффект, роль. Они являются средством выражения эмоционального состояния или развития задуманной автором художественной идеи и потому должны рассматриваться только в условиях содержательного контекста отдельного эпизода или целой пьесы.

Объём статьи ограничивает тематику системы коллективных занятий, которые мы применяем для формирования заявленной в заглавии статьи пластики художественного мышления: феномен игры и ассоциативные связи литературы и музыки. В первом случае музыкальным материалом станет «Карнавал», во втором случае – «Бабочки» и «Крейслериана».

Карнавальная стихия, где присутствует зрелищность, праздничность, эмоциональная изменчивость, персонажная событийность, меняющиеся образы и настроения, всегда привлекала Шумана. Поэтому игровая логи-

ка «Карнавала» – тема благодатная, актуализирующая разные грани феномена игры. Это понятие сложно поддается анализу и в определенной мере не допускает приложения к себе четко сформулированных понятий. В то же время нам важно использовать некоторые константные признаки и контекстные свойства данного феномена для формирования пластики художественного восприятия.

«Карнавал» достаточно изучен в музыкознании, чтобы предоставить основу для тематических выступлений, которые не должны быть лекциями об эпохе, жизни и творчестве композитора, так как для этого в музыкальном вузе существуют другие дисциплины. В свободно построенных устных выступлениях на первый план выводятся проблемные ситуации, что для исполнителя, как правило, не представляет особой сложности, так как это своего рода норма повседневной работы, которая по определению содержит в себе противоречия и нуждается в пополнении и расширении информационного и художественно-эстетического багажа.

Игровая логика, трансформированная в калейдоскопические образы карнавального действия, имеет определяющее значение при интерпретации цикла. Исполнительское искусство в своей основе базируется на игре ощущений, которые не всегда четко формулируются. Непредсказуемость игровых действий обусловлена свободой и игрой воображения, независимостью пластических ощущений. Должен быть сформирован предварительный интерес, который становится главным энергетическим «топливом», подпитывающим желание работать. Необходимый запал возникает во время исполнительского акта, когда пианист «зажигается» не только от воображаемого сюжета, но и от самого процесса его материализации. Игра звуков и игра мыслей определяют продуктивность интерпретации. Первоначально пианист «манипулирует» с нотным текстом – от тактильных, двигательных ощущений рождаются художественные идеи.

Интересно, что только в 1856 году Лейпцигская фирма Ю. Блютнера начала выпускать рояли с изобретённым С. Эраром механизмом «двойного хода», в то время как Шуман придумал «мелко дрожащие», сложные

репетиции для первого пальца правой руки в пьесе «Узнавание» значительно раньше – в 1834 году. Разгадка в особенной увлечённости и азартности композитора, который, создавая художественный образ и чувствуя особый трепет психологического состояния, «забывал» о реальных возможностях своего фортепиано.

При этом формулируется и педагогическая установка, ограничивающая или запрещающая использование обычных средств и приёмов, во всяком случае, в режиме постоянного обращения. Важно найти оригинальную пластику в чередовании калейдоскопа образов, выстроить нетривиальный драматический сюжет. Переживание и представление являются основными концептами феномена игры. Сочетание форм сюиты и вариаций в данном цикле соотносится с основным принципом игры, объединяющим в разных пропорциях разумность и фантазийность. Правила присутствуют, но их трактовка свободна, так как буквальное воспроизведение противоречит игровой логике, таким её константам, как неповторимость и эвристичность.

Игра ставит играющего перед выбором и одновременно стимулирует разнообразные варианты. Игровое переживание амбивалентно, отвечает критериям константности и вариативности, условности и безусловности. Так, например, коснёмся темы, которая «спрятана» весьма качественно и умело. Исполнитель решает для себя, в какой мере её надлежит представлять слушателям, и в этом заключается интрига игровой ситуации. Также сложно предугадать, как решится вопрос с озвучиванием «Сфинксов». С одной стороны, это заглавный номер цикла, где предъявлен авторский шифр. С другой стороны, композитор не стремился сделать мистификации понятными и доступными. Так, вряд ли можно ответить, почему одна из разновидностей «маленькой темы» из четырёх звуков размещена в пьесах второй половины цикла, а третья комбинация становится основой начальных номеров. Загадочные мотивы – связующая интонационная нить, которая одновременно ощутима и скрыта за яркой «сюитной» индивидуальностью каждого номера.

Главной «гостьей» на «Карнавале» становится комбинаторика¹, которая маскирует

очевидное, превращая его в забавное и невероятное. Варианты кажутся неисчерпаемыми. Удивительное мастерство Шумана реализуется в показе индивидуальной характерности отдельного образа в выдержанной и однотипной фактуре. Едва уловимое изменение ритмики, гармонии – и мы видим другой вариант, иной облик. В «Прогулке» композитор играет, комбинируя разную по величине шрифтовую запись. Выразительный эффект крупно и мелко напечатанных длительностей инициирует возможности художественных и оркестровых сопоставлений: эффекты близкой и дальней «живописной» перспективы, открытых и закрытых («под сурдину») звучаний струнной группы или игры отдельной духовой группы за сценой. Даже переходы между пьесами становятся предметом обсуждения – остановка, многоточие, краткая пауза или мгновенный переход *attacca*.

Среди проблемных заданий, которые могут «уйти» и на домашнюю проработку, выделим сравнительный анализ разных исполнительских решений; художественные параллели с другими сочинениями, написанными в той же композиционной технике.

Далее обратимся к принципиально иным способам влияния. Эпиграф к новому занятию в своё время сформулировал Я. Мильштейн: «Пианистическое искусство Шумана нельзя понять вне связи с немецкими художниками, в частности с Ж. П. Рихтером² и Э. Т. Гофманом» [8, с. 303]. Это наиболее колоритные представители романтической литературы. Как отмечал Новалис, «их объединяло чувство особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо случайного» [6, с. 94]. Придуманые ими литературные герои обитали в причудливых мирах, где сплеталась реальность, сказка, фантастика...

Это было близко мироощущению Шумана, отразилось в фортепианных сочинениях и в музыкально-критической деятельности. Известно, что «Шуман пробовал свои силы в различных жанрах “изящной словесности” (поэзии, драматургии, эссеистике), упражнял-

ся в переводах с древнегреческого и латыни, филологических штудиях» [5, с. 31]. Статьи, написанные в форме диалогов, театральные, эскизные записи – парадоксальны и афористичны. Они перекликаются с эмоционально непоследовательной разрозненностью литературного стиля И. П. Ф. Рихтера и «пёстрыми макулатурными листками» Э. Т. А. Гофмана. Причудливыми мистификаторами можно назвать всех троих представителей романтического искусства, так как Шуман аналогично использует родственные приёмы усложнённых образов, художественных ассоциаций, поэтических параллелей, программных толкований.

Рихтер первично воздействовал на внутренний мир Шумана и нашёл там плодотворную почву для отражения многих тождественных идей. Среди них: духовная насыщенность и эмоциональная интенсивность, импульсивная переменчивость и острота наблюдательности, приоритет игровой логики и особой пластики художественного восприятия. Характерная для литературного стиля Жан-Поля противоречивость единства одномоментного состояния и кажущегося непрерывным стихийного процесса переплавилась у Шумана в парадоксальное сочетание открытости, незавершённости формы отдельных частей и «правильной» архитектоники квадратных построений.

Хрестоматийным примером служит цикл «Бабочки», где представлен новый в истории музыкального искусства тип контрастно-составной формы, основанной на принципах структурного сцепления, не встречавшихся ранее. Сложность определения связующей нити исполнительских действий очевидна. Драматургическую помощь оказывают литературные ассоциации с последней главой романа «*Flegeljahre*» (могут быть разные переводы – «Озорные годы» или «Мальчишеские годы»), выстраивая сюжетную основу, определяя главных персонажей, раскрывая частные детали интерпретации, инициируя самобытность образного видения. Поиск средств выразительности максимально свободен, так

¹ Комбинаторика традиционно принадлежит математике и определяет количество разных фигур или комбинаций, которые можно составить при соблюдении некоторых условий.

² Псевдоним И. П. Ф. Рихтера – Жан-Поль.

как литературно-сюжетная основа воспроизводится через оптический ракурс пластики инструментального выражения.

Заметим, что эта черта проявляется не только в пьесах фантазийного направления, но и в такой достаточно формализованной форме, как Концерт для фортепиано с оркестром. Зрелищная театральность финала базируется на переключениях буффонных сфер, где центральное место занимает метроритмическая игра. Оркестр формирует общее сценическое пространство, в котором солист, представляя те же тематические образования, выявляет их свободную индивидуальную сущность.

Достаточно сопоставить начальные фразы оркестра и солиста в первой части. Контраст заявлен: импульсивный и эффектный аккордовый «пробег» в пунктирном ритме неожиданно сменяется взволнованной лирической темой. Эта тема представляет собой знаменитое «бетховенское» заимствование – мотив из арии Флорестана «*In des Lebens Frtihlingstagen*» – «Боже, что за мрак» – из оперы «Фиделио».

Вполне возможно, что парадоксальность бетховенской оперы не могла не привлечь Шумана синтезом комического и трагического, сочетанием беззаботности и мужественности, интригами с переодеваниями и т. п. Однако в данном случае мы не будем на этом концентрировать внимание. Заметим, что Концерт как соревновательный жанр трансформируется под влиянием пластики восприятия необычных шумановских идей. Исполнительские действия также становятся в определённом смысле непредсказуемыми, подчиняясь трансцендентным сопряжениям художественных ассоциаций, импульсивности игровой логики, кажущимся случайным сопоставлениям различных информационных деталей, где последовательность музыкальных событий не определяет конечный итог.

Предположим, что в финале Концерта композитор был настроен позитивно, хотел привлечь внимание ко всевозможным быстрым и неожиданным трансформациям настроения от героического и драматического посыла к озорным и шуточным выпадам. Это предположение отражает мнение А. Рубинштейна о специфике воспроизведения приподнятости эмоционального настроения

[9, с. 188]. Изобретательность композитора у исполнителя вызывает восхищение, удивление, улыбку, другие признаки пластики художественного восприятия, которая инициирована необычной манерой шумановского письма. «Даже графический образ шумановской фактуры вызывает ассоциации с живой, изменчивой тканью» [5, с. 35]. Композитор приглашает вступить в сотворчество, «оценить» игру совпадений и отрицаний, изоморфных тождеств и асимптотических различий, лёгкости и глубины «спрятанной» мысли.

Последним произведением, завершающим разговор о пластике художественного мышления, станет «Крейслериана». Название ассоциируется с одноимённой новеллой Гофмана из цикла «Фантазии в манере Калло». Однако прямых пересечений не наблюдается, что подчёркивал сам композитор, сообщая, что названия приходят ему в голову после того, как работа закончена.

Обратим внимание на композицию романа «Житейские воззрения Кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera», состоящую из смешения разорванных фрагментов, не имеющую сквозной драматургической логики, обрывающуюся на незаконченных предложениях и многоточиях. Оригинальность подчёркнута в названии через словосочетание «макулатурные листы» – бессвязные клочки, пёстрые лоскутки...

Способность составлять композиции из отдельных, кажущихся несвязными эпизодов, была характерна и для Шумана. Она всегда вызывала у современников неоднозначную реакцию, рождая как восторженные, так и негативные отклики. Как мы знаем, в дальнейшем развитии фортепианного искусства именно такие необычные циклические формы принесли композитору мировое признание.

Как отмечает Р. Геника, «Шумана очень забавляла виньетка первого издания, изображавшая капельмейстера Крейсlera за фортепиано, с одной стороны рядом с ним красовалась нежная женская головка, а с другой – корчилась дьявольская гримаса» [1, с. 126]. Как произошло наложение личных переживаний и литературных ассоциаций? И здесь ответ кроется в особой пластике художественного восприятия, которая в шумановском стиле от-

ражала способ музыкального существования в двух параллельных мирах.

Сравнительный анализ выстраивает художественные параллели литературы и музыки. Крейслер о своём имени: «Нет, вы никуда не уйдёте от слова “Kreis” – круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается всё наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [3, с. 91]. Концентрические круги пронизывают мелодико-ритмическую ткань «Крейслерианы», ощущаются в принципах структурирования. Круговорот вращательного движения в начальной пьесе экспонирует форму движения, как главную деталь:



Добавим эффект первого появления Крейслера: «Послышались мелодии, бурно сменявшие одна другую и связанные самыми причудливыми модуляциями, самой необычной чередой аккордов» [3, с. 77]. И этот литературный фрагмент ассоциируется с первой пьесой, оттеняя эффект неожиданного взрыва художественного темперамента. Акцент на кульминационной точке в самом начале – черта шумановского стиля. Чтобы почувствовать и воспроизвести её в ответственный момент, необходимы специальные методы тренировки, так как мгновенно включиться в игровой процесс с наивысшей точки «кипения» весьма непросто. В данном случае литературная «подсказка» Гофмана может стать поддержкой.

Необычно и окончание «Крейслерианы». Литературный вариант: «Но вдруг, неизвестно, как и почему, он исчез. Многие стали уверять, что замечали в нём признаки помешательства. И действительно, люди видели, как он в двух нахлобученных одна на другую шляпах и с двумя нотными раштрами, засунутыми, словно два кинжала, за красный пояс, весело напевая, вприпрыжку бежал за городские

ворота» [2, с. 42]. В музыкальном варианте аналогично скрывается, «убегая» в призрачную тишину, «прихрамывающий» мотив.

Завершая экскурс в параллельные миры, обратимся к Шуману, который сравнивал творчество с волшебной лестницей, ведущей в романтическое царство, но одновременно и подчёркивал, что она должна иметь твёрдую опору в самой действительности, чтобы каждый мог взойти по ней вслед за автором. На самой же вершине волшебного царства можно «видеть, что оно связано с жизнью и является, собственно, её чудесной частью» [3, с. 17].

Подведём некоторые итоги касательно заявленной темы статьи. В чём заключается игровая логика, специфически отражающаяся в синтезе литературы и музыки и порождающая пластику художественного восприятия? Те, кто склонны к теоретической систематизации, ответят, что это слишком сложная область исследовательского поиска. И они будут правы. Однако для тех, кто

предрасположен «чувствовать чувства» и признаёт фантазийные рефлексии в творчестве, ответ будет иным: «Избыток индивидуального сам ведёт к объективному, интересное – предпосылка прекрасного» [6, с. 52].

Если находится что-то такое, что способно разбудить воображение в исполнительском процессе, это значит многое. Особенности музыкального мышления Шумана инициируют необыкновенно причудливую стихию художественного видения мира. «Фантазийный жанр пронизывает всё его творчество от начала до конца, а произведения, написанные в этом жанре, до сих пор живут в исполнительской практике» [10, с. 5]. Музыканты пользуются подобными средствами для «разжигания» воображения и получения наилучшего интерпретационного результата, и в этом контексте их следует признать «секретным оружием» каждого исполнителя и педагога. В. Медушевский отмечал: «Главный механизм музыкального мышления в процессах творчества, исполнения и восприятия – это погружение в интонационную субъективность произведения, позволяющее проникнуть в его внутреннюю фабульную логику» [7, с. 45].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Геника Р. В.* Шуман и его фортепианное творчество / Р. В. Геника. Санкт-Петербург : Русская музыкальная газета, б. г. 142 с.
2. *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч. в 6-ти т. Т. 1. / Э. Т. А. Гофман. Москва : Художественная литература, 1991. 494 с.
3. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники / Э. Т. А. Гофман. Москва : Наука, 1972. 667 с.
4. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
5. *Жирикова А. Н.* Фортепианное творчество Р. Шумана в аспекте исполнительских проблем / А. Н. Жирикова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 2 (19). С. 31–38.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1980. 638 с.
7. *Медушевский В. В.* Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский // Советская музыка, 1980. № 9. С. 39–48.
8. *Мильштейн Я. И.* Ф. Лист. В 2-х т. Т. 1. / Я. И. Мильштейн. Москва : Музыка, 1970. 864 с.
9. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 3: Письма (1872–1984). Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн; сост., текст. подг. и вст. ст. Л. А. Баренбойма. Москва : Музыка, 1986. 279 с.
10. *Чернявская Ю. Г.* Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: дис. ... канд. ... искусствовед.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ю. Г. Чернявская. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2017. 206 с.

REFERENCES

1. *Genika R. V.* Shuman i ego fortepiannoye tvorchestvo [Schuman and his piano art] / R. V. Genika. Sankt-Peterburg [St. Pb.]: Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian music newspaper]. 142 p.
2. *Gofman E. T. A.* Sbranie sochinenij v 6 tomah. T. 1. [Collected works in 6 vol. Vol. 1] / E. T. A. Gofman. Moskva: Khudozhestvennaya literature [Moscow : Fiction and poetry]. 1991. 494 p.
3. *Gofman E. T. A.* Kreysleriana. Zhiteyskiye vozzreniya kota Murra. Dnevniky [Kreisleriana. Lebensansichten des Katers Murr. Diaries] / E. T. A. Gofman. Moskva : Nauka [Moscow : Science], 1972. 667 p.
4. *Zenkin K. V.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano miniatures and ways of musical Romanticism] / K. V. Zenkin. Moskva [Moscow]: MGK im. P. I. Chaykovskogo [The Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovski], 1997. 415 p.
5. *Zhirikova A. N.* Fortepiannoye tvorchestvo R. Shumana v aspekte ispolnitel'skih problem [The piano works of R. Schumann in the aspect of performing problems] / A. N. Zhirikova // Yuzhno-Rossiyskiy Musykal'nyj Al'manah [South Russian musical almanac]. 2015. No. 2 (19). Pp. 31–38.
6. Literaturnyje manifesty zapadnoevropeyskikh romantikov [Literary manifests of West-European Romantics]. Moskva [Moscow] : MGU im. M. V. Lomonosova [The Moscow State University named after M. V. Lomonosov], 1980. 638 p.

7. *Medushevskiy V. V.* Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [Person in the mirror of intonation form] / Medushevskiy V. V. // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1980. № 9. Pp. 39–48.
8. *Mil'shteyn Ya. I.* F. List. V 2-kh t. T. 1. [F. List. In 2 vol. Vol. 1] / Ya. I. Mil'shteyn. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1970. 864 p.
9. *Rubinstein A. G.* Literaturnoye naslediyе: V 3 t. T. 3: Pis'ma (1872–1984). Lektsii po istorii fortepiannoy literatury [Literary heritage: in 3 vol. Vol. 3. Letters (1872–1984). Lectures on history of piano literature] / A. G. Rubinstein; sost., tekst. podg. i vstup. st. L. A. Barenboyma [Compilation and introduction of L. A. Barenboim]. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1986. 279 p.
10. *Chernjavskaja Yu. G.* Fantazijnye sochineniya Roberta Shumana: k istorii i teorii zhanra fantazii [Fantasy compositions of R. Schuman: to the history and theory of the genre of fantasy]: dis. ... kand. iskustvoved: 17.00.02 [Thesis ... Cand. of Art Criticism 17.00.02] / Ju. G. Chernjavskaja. Moskva [Moscow]: MGK im. P. I. Chaykovskogo [The Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovski], 2017. 206 p.

Наталья Михайловна Смирнова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, заслуженный работник высшей школы РФ

N. M. Smirnova, Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of Special Piano in the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, Honoured Worker of High Institution of Russian Federation



С. А. МАКИЕВСКИЙ

г. Киев, Украина

УДК 789+781.62+37.022

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА УДАРНОЙ УСТАНОВКЕ: ПУТИ РАЗРЕШЕНИЯ

В статье поднимается вопрос о малоизученном аспекте отечественной музыкальной педагогики в области теории и методики игры на ударной установке. Автор проводит дифференциацию понятий «класс ударных инструментов» и «класс ударной установки». В качестве языка специализации использована современная терминология, принятая в международной образовательной практике музыкантов-барабанщиков. Представлен авторский метод изучения барабанного рудимента «Одинарный паратриплет» в контексте звучащих и латентных метроритмических сочетаний.

Ключевые слова: ударная установка, рудиментальная теория, барабанный рудимент, парадидл, паратриплет, драм сет, теория ритма, метроритм, обучение игре на барабанах, исполнительская техника барабанщика.

PROBLEMS OF TEACHING TO PLAY THE DRUM SET: WAYS OF RESOLVING

The article raises the problem of a little-studied aspect of native music pedagogy in the field of theory and methods of playing the drum set. The author differentiates the concepts of «percussion instrument class» and «drum set class». As the language of specialization, the modern terminology adopted in the international educational practice of drummers is used. The research presents the author's method of studying the drum rudiment «Single paratriplet» in the context of sounding and latent metrorhythmic combinations.

Keywords: drum set, rudimental theory, drum rudiment, paradiddle, paratriplet, drum set, theory of rhythm, metrorhythm, teaching to play the drum, performing technique of a drummer.

Каждый артист в своей деятельности многое для себя открывает и всё же редко бывает хорошим педагогом.

Л. Маккиннон

Касаясь проблем обучения игре на ударной установке, мы всё время находимся под ощущением того, что ищем выход из лабиринта и вместе с тем находимся возле него...

В начале 80-х годов прошлого века по всей стране открываются отделения и ка-

федры эстрадной и джазовой музыки. В это же время В. Конен указывает на серьёзные проблемы в современном музыкальном образовании: «Педагоги наших музыкальных школ и лекторы филармоний давно обратили внимание на разрыв, который образовался

между тем, что преподаётся в учебных заведениях и преподносится с концертной эстрады, и тем что реально интересует большую часть молодёжи. Даже только соприкоснуться с этой проблемой пугающе трудно» [3, с. 117].

Но оказалось, что обратить внимание на проблемную ситуацию вовсе не определяет разрешение насущных вопросов. И если академическое образование по праву гордится своим историческим наследием и педагогической элитой, то современное эстрадное направление по отдельным видам дисциплин, в частности, класса ударной установки, до сих пор, мягко выражаясь, фиктивное по причине малой исследованности проблемы.

Ударная установка, как и любой другой музыкальный инструмент, имеет свою «интеллектуальную» сторону. Важно отметить и то, что при обозначении самой специализации кулуарно уже давно определены различия: исполнителей на ударных инструментах в классической музыке принято называть «ударниками», а в эстрадной – «барабанщиками».

С одной стороны, в большинстве случаев преподавательский контингент класса ударной установки средних и высших учебных заведений составляют дипломированные академические музыканты-ударники, которые, обучаясь в вузах, не касаются теории и практики игры на этом инструменте. Их знания об организации обучения игре на ударной установке адекватны автодидактам, музыкантам-практикам без образования, порой даже блестящим исполнителям, но с ограниченными теоретическими и методическими знаниями. В результате чего сложилось мнение о некой свободе в выборе дидактических материалов по специальности, что и привело к тотальной дезорганизации в обучении молодёжи игре на ударной установке.

С другой стороны, большое количество частных издательств плодят армию любителей-графоманов из числа «музыкальных гуру». Авторы самиздата отечественных пособий для ударной установки, бравирова своим отрицанием научного познания, не считают для себя нужным грамотно излагать общепринятые постулаты теории музыки. Для приобретения базовых навыков игры они традиционно рекомендуют к использованию отечественные издания К. Купинского, Ю. Кузьми-

на, В. Снегирёва, Т. Егоровой и В. Штеймана, В. Осадчука, Е. Ахунова и других, предназначенных для развития техники игры на малом барабане академических ударников. Не обходится и без учебных пособий для военного барабанщика от зарубежных авторов: А. Моллера, Ч. Уилкоксона, Дж. Стоуна, Дж. Пратта, К. Тука, Д. Палиева, В. Сковера и других. При этом мало обращается внимание на традиционные методики обучения игре на ударной установке таких мэтров, как Б. Рич, М. Спивак, Дж. Крупа, Л. Беллсон и др., которые являются универсальными, не подверженными натиску модных веяний.

Роль малого барабана в военном оркестре ограничена служебно-строевым репертуаром в воинских ритуалах. Процесс обучения игре на ударной установке требует особого подхода, нежели у других инструментов группы мембранофонов. Здесь формирование исполнительской техники выстраивается с учётом конструктивных знаний о синхронизации опорно-двигательного аппарата барабанщика и в первую очередь хорошо развитой мобильности плечевого пояса во всех трёх плоскостях (фронтальной, вертикальной, сагиттальной) [7]. Скоординировать в едином ансамбле звучание всех инструментов комплекта (drum set), каждый из которых имеет индивидуальную характеристику звучания и отражающую способность, – является важнейшей задачей обучения.

Что касается методического материала прямого предназначения для ударной установки, то отечественная школа уже давно рекрутирует пособия популярных представителей западной сцены, безоговорочно поддаваясь их влиянию вовсе не по причине их «высоко рентабельных методик», а исповедуя принцип «магии имени». Это весьма профессиональные исполнители, такие как: Д. Вэкл, Д. Гарибальди, Г. Честер, Б. Греб, Ж. Майер, Т. Айго, Т. Ланг, Г. Чеффи, Г. Харрисон, Р. Лэтэм, Дж. Чапин, Д. Рилли, Т. Рид и другие.

Однако было бы наивно рассуждать об их волонтерской миссии по обучению славян «барабанному делу». Их цель больше прагматичная, коммерческая, вовсе не предназначенная для развития интеллектуального уровня нашего студента и его восприятия западной музыкальной культуры. Если проанализиро-

вать пособия по обучению вышеперечисленных авторов, то можно убедиться в том, что они позиционируют выучивание отдельно взятых исполнительских приёмов, итеративных упражнений, выполнение которых без базовой подготовки не представляется возможным. Как показывает практика, такие материалы не обеспечивают полноты учебно-познавательного процесса. Так стоит ли рассматривать их ценность в контексте нашей ментальности, психологии, если они ориентированы на культурные традиции Запада, не допускающего распространения своих «ноухау» методик в каких бы то ни было учебных пособиях?

Не будем здесь перечислять современные учебники для ударной установки отечественных авторов. Как правило, это компилятивная практика, сформированная на материалах тех же зарубежных источников. В них так же отсутствует систематизация педагогического процесса: теоретическая база и методическая последовательность познавательного развития, настраивающая мышление студента на самостоятельную творческую работу.

В современном обучении барабанщика необходимо знание традиционной рудиментальной системы (англ. *Rudimental Drumming*) аппликатурно-ритмических фигур (наподобие музыкальных гамм), адаптированных для практической игры на ударной установке. Авторитетный американский педагог-реформатор и исполнитель на ударной установке У. Людвиг отмечал: «Военные дирижёры, а также учителя игры на барабанах осознают значимость барабанных рудиментов. В результате чего современная Америка может справедливо гордиться тем, что у нас самые лучшие барабанщики...» [9].

Почему так произошло, что *барабанные рудименты*¹, вышедшие из Европы (Швейцария, Базель, XIV в.) [6], получили признание и повлияли на музыкальное развитие американских и западноевропейских барабанщиков, но слабо интегрированы в отечественную образовательную систему? Ведь нельзя поставить под сомнение одарённость наших музыкантов и их способность к прогрессу и разви-

тию?! Достаточно вспомнить выдающихся барабанщиков советского джаза, среди которых А. Гореткин (оркестр п/у В. Людвиковского), З. Фрадкин и Н. Самошников (джаз-оркестр Л. Утёсова), Л. Олах (оркестр п/у А. Цфасмана), Б. Матвеев (джаз-оркестр п/у Э. Рознера), И. Юрченко (оркестр п/у О. Лундстрема), В. Буланов (квартет «КМ» п/у В. Сермакашева), С. Коростелёв (квартет «Каданс» Г. Лукьянова), Р. Шафи (ансамбль «Гунеш»). Но это были (и будут) единичные случаи рождения исполнителей-самородков; речь идёт о проблемах в отечественном образовании, а не об отдельно взятых творческих личностях.

Ещё 30 лет назад впервые в СССР мною опубликованы книги по тематике рудиментальной теории и практики, в которых сформирована терминологическая база рудиментальной системы барабанщика, а учебные материалы адаптированы для его восприятия нашим менталитетом. Публикацией этих книг занималось одно из ведущих музыкальных издательств того времени «Музична Україна»; они получили высокую оценку специалистов и разошлись большими тиражами по всей стране. Помешали этой методике стать стимулом для создания единой концептуальной программы обучения игре на ударной установке перестроечные процессы, как в стране, так и образовательной сфере. Большой проблемой остаётся и то, что ударная установка, хотя и «прописана» в отечественной образовательной системе как самостоятельный инструмент, но и по сегодняшний день рассматривается в составе всей группы ударных инструментов, что не учитывает её особенностей.

Чтобы мотивировать доводы о необходимости создания отдельного курса обучения игре на ударной установке, ниже приводится пример авторского аналитического разбора ритмической модели *Одинарного парадидла* – одного из барабанных рудиментов *парадиддовой концепции* в рудиментальной системе барабанщика [5].

Одинарный парадидл Single Paradiddle

Пример 1.

(R – правая рука, L – левая рука)

¹ Рудимент – денотат определённой аппликатурно-ритмической фигуры.

Сразу поясним, что специфика нотной записи для ударной установки имеет свои особенности: штили от нотных головок всегда направлены вверх, поскольку ударная установка относится к категории инструментов без определённой длительности и высоты звучания. Потому нотографика для ударной установки является вариативной по сравнению с принятыми нормами и правилами в академической нотной записи [4].

Парадиддл в бинарной ритмике

Одинарный парадиддл (*Single Paradiddle*) – один из базовых рудиментов дидактической системы барабанщика, в котором присутствует сочетание двух исполнительских приёмов – пары переменных одиночных ударов и дубль-удара – диддла (*Diddle*).

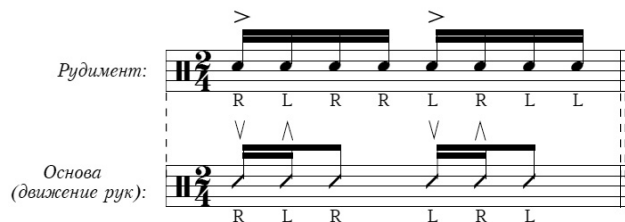
Аппликатурно-ритмическая модель:



Пример 2.

Если рассматривать *этимологическую* сторону термина «парадиддл», то получим: 1) пара (от лат. *par* – равный), то есть, два идентичных элемента; 2) нахождения, расположения, стоящего рядом, около. В целом первая часть термина «пара-» обозначает наличие пары переменных (с двух рук) одиночных ударов, стоящих перед диддлом (*Diddle*), где диддл – звуковая имитация дубль-удара, исполняемого на одно движение руки:

Пример 3.



Основа – это аппликатурно-схематическое изображение нотными знаками движения рук в рудименте. Основа называется *переменной*, если следующая модель исполняется с противоположной руки; *непеременной* – игра только с одной руки, с правой или левой [5].

Значок (V) – *Тезис (Downstroke)* – указывает на удар палочки от движения руки вниз с высокой позиции. Следующая за ним нота со знаком (A) – *Арсис (Upstroke)* – указывает

на выход руки вверх одновременно с лёгким ударом палки движением от запястья. Это будет подготовка к исполнению следующей модели. *Down*-движение должно быть плавное, «полётное», исполняться легко, без волевых усилий. *Диддл* исполняется на одно движение руки, с лёгким подчёркиванием второго удара, подобно *стаккато* или *спиккато* – «прыгающий» штрих, артикуляция удара, приём, обозначаемый термином «сней» (англ. *snar* – щёлкать).

Для совершенствования исполнительских навыков игры парадиддла с любой единицы тактового времени достаточно осуществить *пермутацию* – перемещение диддла внутри ритмической модели парадиддла:

Пример 4.



Пример 5.



Пример 6.



Аппликатурный реверс

Пример 7.



Рассмотрим некоторые детали теоретического и практического аспектов исполнения парадиддла.

В интерпретациях рудиментов на инструменте допускается произвольный творческий процесс, при котором можно проводить всевозможные *пермутации* (аналогично принципу обращения трезвучий), *интерпретации* и другие аранжировки для всей ударной

установки. Любые вариации игры *парадиддла* руками называется «мануальная координация»:

Пример 8.



При этом возможны множественные варианты с использованием тарелок:

Пример 9.



Парадиддл можно практиковать в игре ногами, что определим как «педальная координация»:

Пример 10.



При игре *парадиддла* одновременно руками и ногами утрачивается структурное аппликатурное содержание и значение *рудимента*, при котором он переходит в разряд обычной ритмической модели:

Пример 11.



Такую транскрипцию можно назвать *координацией* на основе аппликатурно-ритмической модели *парадиддла*, но не как игра *рудимента* «Одинарный *парадиддл*». По выражению Ноа Уэбстера, *рудимент* является «первым законом любого искусства или науки» [10]. Потому следует уяснить одну закономерную деталь, что любой *барабанный рудимент* – это целостная аппликатурно-ритмическая единица системы, не подлежащая вольному членению и личным переосмыслениям!

Парадиддл в тернарной (триольной) ритмике. Одинарный паратриплет *Single Paratriplet*

Сейчас мы подошли к самому значительному моменту исследования *парадиддловой*

концепции – формированию *Одинарного парадиддла в триольной ритмике*, модель которого называется «Одинарный паратриплет»: пара – парадиддл + триплет (англ. *triplet*) – триоль.

Если рассматривать этот *рудимент* с позиции исполнения (аппликации) его в триольном ритме, то это будет выглядеть как ординарное аппликатурное упражнение в триольной последовательности:

Пример 12.



Рассмотрим эти аппликатурные комбинации:

Пример 13.



Пример демонстрирует две триольные секвенции, построенные на аппликатурной модели *Одинарного парадиддла*:

Пример 14.



Пример 15.



Даже поверхностный анализ указывает на то, что подобное сочетание не выявляет функциональных признаков *Одинарного парадиддла*, его «бинарной» природы звучания, а долевые акценты формируют в нашем сознании типичный триольный ритм в размере 4/4. Потому наиболее логичным нотным изложением для *паратриплета* будет использование ритмической основы, состоящей из триоли половинных длительностей нот в размере 4/4, каждая из которых вмещает одну ритмоформулу *Одинарного парадиддла*. Взгляните на запись *паратриплета* в таком представлении:

Пример 16.

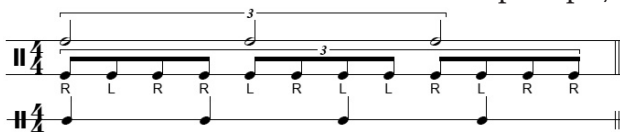


В этом случае мы имеем тот же *Одинарный парадиддл* со всеми признаками оригинальной ритмической модели *бинарного вида*, сформированного в *тернарном изложении*. Здесь *парадиддл* представлен без привязки к метрическому акценту, относительно чего В. Холопова писала, что «важна при этом именно ритмоформула, её внутреннее строение, а не внешние границы такта» [8, с. 141].

Благодаря тому, что *паттерн* второй аппликатурной секвенции *Одинарного парадиддла* не полный, заканчивается на R-руку, у нас появляется возможность повторения упражнения с L-руки. В результате мы имеем идеальную прогрессию для развития пропорциональной симметрии исполнительского аппарата.

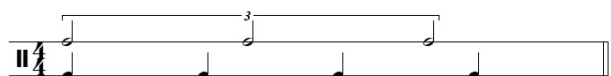
Такая организация позволяет почувствовать и открыть для себя новую форму синтеза метроритмов. Это и будет признаком *тернарного соотношения*, где фактор проявления третьего элемента, «незвучащего», возникает через психические ощущения латентных метроритмических сочетаний. Приведём пример такой комбинации:

Пример 17.



Вычленив из общей ритмической последовательности *паратриплета* основную пульсацию *незвучащего ритма* (термин М. Аркадьева) [1], получим:

Пример 18.



На данной схеме мы видим те ритмические сочетания, которые не обозначены в нотной записи. Это и есть *латентные ритмы*, которые никак нельзя назвать «перекрёстными» (*Cross-rhythm*), поскольку они – *незвучащие*, протекающие внутри нашего сознания. Именно они являются носителями стабильности музыкального времени, способствующие

го внутренней соподчинённости в ощущении текущих ритмов. В этой связи В. Холопова отмечала: «Музыкальный ритм лежит не в плоскости одного лишь временного параметра, а осуществляет свою функцию при условии подключения и других параметров музыки» [8, с. 107].

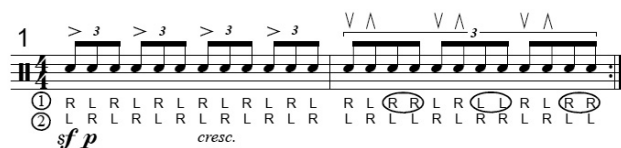
Именно при использовании *парадиддла* в *тернарной ритмике* заложена парадигма метроритмического ощущения, при котором сглаживаются, нивелируются все статические процессы, объединяя конфликтующие метрические континуумы, создавая третий компонент – «гармонию ритма» – ощущение единого целого музыкального времени композиции.

О формировании признаков *тернарности* Го Сяоли отметила следующее: «...если *бинарность* – это оппозиционная раздвоенность, то *тернарность* – это выявление соотношения двух противоположных начал и их гармоничное соединение в единое целое» [2, с. 96].

Пермутация диддла в ритмической модели паратриплета

Хорошее ощущение метроритмического конфликта (диссонанса) можно сформировать при использовании авторского метода работы над *Одинарным паратриплетом* с вариантами *пермутации диддла* внутри ритмической модели *паратриплета*, подобно той, что предлагалась для *Одинарного парадиддла* в *бинарной ритмике*. В целом *экзерсис* содержит четыре ритмические линии упражнений, по количеству обращения *диддла* в *Одинарном паратриплете*. Полагаем, что для аналитического разбора вполне достаточно первой линии, основной аппликатурно-ритмической последовательности *рудимента*, чтобы сформировать полное представление о конструктивной работе над *паратриплетом*.

Пример 19.



В первую очередь нужно ввести моторное ощущение статического (метрического) пульса. Для этого подключим в игру большой барабан на каждую метрическую долю такта:

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аркадьев М.* Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция / М. А. Аркадьев. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
2. *Го Сяоли.* Бинарность и тернарность: сравнительный анализ принципов мышления двух культур через призму произведений Достоевского, Конфуция и Лао-Цзы / Го Сяоли // Философский журнал. Москва, 2012. № 1 (8). С. 86–97.
3. *Конен В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
4. *Макиевский С.* Современная техника игры на ударной установке / С. А. Макиевский. Киев : Четверта хвиля, 2008. Ч. 1. 112 с. ISMN 707-500-74-3; – ISMN 707-500-75-0.
5. *Макиевский С.* Современная техника игры на ударной установке / С. А. Макиевский. Киев : Четверта хвиля, 2008. Ч. 2. 88 с. ISMN 707-500-74-3; ISMN 707-500-76-7.
6. *Макиевский С.* Современная техника игры на ударной установке / С. А. Макиевский. Киев : Четверта хвиля, 2008. Ч. 3. 100 с. ISMN 707-500-74-3; ISMN 707-500-77-4.
7. *Макиевский С.* Школа постановки рук барабанщика / С. А. Макиевский. Москва : Маска, 2018. 100 с. ISBN: 978-5-906955-77-7.
8. *Холопова В.* Теория музыки / В. Н. Холопова. Санкт-Петербург, 2002. 368 с.
9. *Ludwig W.* The Development of Drum Rudiments / W. Ludwig. URL: <http://www.rudimentaldrumming.com/node/15> (дата обращения: 28.07.2020).
10. *Webster N.* A Dictionary of the English Language / N. Webster. London : Black and Young, 1832. P. 1. 800 p.

REFERENCES

1. *Arkadiiev M.* Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i «nezvuchashchee». Vremya, metr, notnyj tekst, artikulyatsiya [Fundamental problems of musical rhythm and «unsounding». Time, meter, musical text, articulation] / M. A. Arkadiiev. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 408 p.
2. *Go Syaoli.* Binarnost' i ternarnost': sravnitel'nyj analiz printsipov myshleniya dvuh kul'tur cherez prizmu proizvedeniy Dostoevskogo, Konfutsiya i Lao-Tszy [Binarity and ternarity: comparative analysis of the principles of thinking of two cultures through the prism of the works of Dostoevsky, Confucius and Lao Tzu] / Go Syaoli // Filosofskiy zhurnal [Philosophical Journal]. Moskva [Moscow], 2012. № 1 (8). Pp. 86–97.
3. *Konen V.* Tretij plast: novye massovy'e zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the XX century] / V. D. Konen. Moskva : Muzyka [Moscow : Music], 1994. 160 p.
4. *Makievsky S.* Sovremennaya tehnika igry na udarnoy ustanovke [School of modern drum set playing technique] / S. A. Makievsky. Kiev : Chetverta hvi-lya [The fourth wave], 2008. P. 1. 112 p. ISMN 707-500-74-3; ISMN 707-500-75-0.
5. *Makievsky S.* Sovremennaya tehnika igry na udarnoy ustanovke [School of modern drum set playing technique] / S. A. Makievsky. Kiev : Chetverta hvi-lya [The fourth wave], 2008. P. 2. 88 p. ISMN 707-500-74-3; ISMN 707-500-76-7.
6. *Makievsky S.* Sovremennaya tehnika igry na udarnoy ustanovke [School of modern drum set playing technique] / S. A. Makievsky. Kiev : Chetverta hvi-lya [The fourth wave], 2008. P. 3. 100 p. ISMN 707-500-74-3; ISMN 707-500-77-4.
7. *Makievsky S.* Shkola postanovki ruk baraban-shchika [School of drummer's hands position] / S. A. Makievsky. Moskva : Maska [Moscow : Mask], 2018. 100 p. ISBN 978-5-906955-77-7.
8. *Holopova V.* Teoriya muzyki [Theory of music] / V. N. Holopova. Sankt-Peterburg [St. Pb.], 2002. 368 p.
9. *Ludwig W.* The Development of Drum Rudiments / W. Ludwig. URL: <http://www.rudimentaldrumming.com/node/15> (date of access: 18.07.2020).
10. *Webster N.* Dictionary of English Language / N. Webster. London : Black and Young, 1832. P. 1. 800 p.

Макиевский Станислав Александрович, преподаватель-методист, г. Киев, Украина

S. A. Makievsky, teacher-methodologist, Kiev, Ukraine

Е. А. ГЛАЗУНОВА, Г. Е. ГУН

Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки

УДК 7.071

О ПРИМЕНЕНИИ ДИСТАНЦИОННОГО ФОРМАТА В ОБУЧЕНИИ МОЛОДЫХ МУЗЫКАНТОВ- ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

В статье рассматриваются особенности применения дистанционного формата в обучении молодых музыкантов на примере «Творческой школы для детей и юношества», прошедшей в Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки с 22 по 25 октября 2020 года. Авторы анализируют опыт, полученный в процессе организации и проведения мероприятия, и высказывают суждения о целесообразности использования дистанционных форм в образовании и развитии молодых музыкантов-исполнителей.

Ключевые слова: онлайн, дистанционные формы, профессиональное музыкальное образование, Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки, творческая школа для детей и юношества, мастер-классы.

ABOUT USING REMOTE FORMAT IN TRAINING YOUNG PERFORMANCE MUSICIANS

The article examines the peculiarities of using the online format in music education of young musicians on the example of “Creative school for children and youth” that took place in the Magnitogorsk State Conservatory (academy) named after M. I. Glinka in October 22-25, 2020. The work emphasizes the ambiguity of the attitude towards distance formats in music education, analyzes the experience gained in the process of organizing the event. The authors formulate recommendations on the possibility of using distance forms in the education and development of young performance musicians.

Keywords: online, distance forms, professional music education, the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka, creative school for children and youth, master classes.

Проблемы подготовки профессиональных кадров в сфере культуры и искусства, вопросы сохранения лучших традиций отечественного музыкального образования и путей его дальнейшего развития в современных условиях широко обсуждаются профессио-

нальным сообществом. Этим вопросам уделяется много внимания и со стороны государства. Об этом свидетельствует целый ряд принятых за последние годы законов, государственных программ, национальных и федеральных проектов, направленных на создание условий

для реализации творческого потенциала талантливой молодёжи в сфере музыкального искусства.

Вместе с тем события последнего времени, связанные с массовым введением ограничительных противоэпидемиологических мер, привнесли существенные коррективы в деятельность образовательных учреждений культуры и искусства, изменив не только традиционный процесс обучения, но и формы реализации отдельных творческих и образовательных проектов. Важнейшее место заняли дистанционные технологии. Не стала исключением и Творческая школа для детей и юношества, инициированная и проведённая Магнитогорской государственной консерваторией (академией) имени М. И. Глинки при поддержке Министерства культуры Челябинской области в рамках реализации Национального проекта «Культура» и Регионального проекта «Творческие люди».

Цель проекта – раннее выявление, компетентное педагогическое сопровождение музыкально одарённых детей Челябинской области и их вовлечение в орбиту профессионального музыкального образования. Кроме того, Школа задумывалась как лаборатория музыкально-педагогического мастерства и платформа для повышения квалификации педагогов.

Подобные мероприятия в стенах Магнитогорской консерватории давно стали традиционными и проходили исключительно в условиях «живого» общения. Это позволяло юным музыкантам, находясь в непосредственном физическом и эмоциональном контакте с опытным педагогом, решать не только проблемы технологического характера, но и плодотворно работать над богатым образно-художественным содержанием исполняемого сочинения. Ученик постигал все тонкости исполнения не только вербально, но и эмоционально, вслушиваясь в «исполнение-показ» своего наставника, впитывая его артистический посыл. Таким образом, создавалась атмосфера творчества и сотворчества, вызывающая ощущение профессионального праздника у всех его участников.

Решение о дистанционном формате проведения мероприятия далось непросто. Во-первых, сомнения касались технической оснащённости участников, которые должны

были быть обеспечены необходимым оборудованием и иметь опыт работы с ним. Во избежание накладок служба технической поддержки обеспечивала связь и консультативную помощь слушателям на протяжении прямых эфиров. Для участников, которые не располагали нужными техническими средствами, были предоставлены аудитории консерватории, оборудованные всем необходимым.

Во-вторых, вызывал вопросы ключевой фактор творческого процесса, связанный с «живым» взаимодействием участников: учителя и ученика. В ситуации дистанционного общения наиболее уязвимыми оказывались юные участники, для которых контакт с преподавателем особенно важен, поскольку для них в большей степени характерен кинестетический тип восприятия. В этой возрастной категории большая часть информации воспринимается преимущественно через тактильные ощущения, а дистанционное общение лишает их такой возможности.

В-третьих, качество и характер звукоизвлечения – важнейшее средство выразительности музыканта-исполнителя. Научить слышать тончайшие оттенки – сложная задача, которая требует непосредственного контакта с инструментом в присутствии преподавателя. Несомненно, даже самая современная аппаратура не передает реального звучания музыкального инструмента, всех его тембральных и динамических оттенков.

Тем не менее, работа в онлайн-режиме велась педагогами консерватории уже несколько месяцев. Поэтому, несмотря на некоторые сомнения, организаторам и участникам удалось создать творческую и живую атмосферу.

В рамках Творческой школы мастер-классы провели опытные педагоги и исполнители ведущих музыкальных вузов страны и Магнитогорской консерватории. Участие в работе Творческой школы для детей и юношества приняли около 70 обучающихся, среди которых были солисты и ансамбли. Весьма представительной оказалась география участников. Кроме Магнитогорска были участники из Верхнеуральска, Златоуста, Еманжелинска, Нязепетровска, Озёрска и Варненского района.

Все творческие мероприятия Школы (торжественные церемонии открытия и закрытия, концерты юных музыкантов и их наставников,

мастер-классы и курсы повышения квалификации) в режиме онлайн транслировались на ТВ-панелях в фойе, на сайте и YouTube-канале Магнитогорской консерватории и в социальных сетях Вконтакте и Instagram [см.: 3; 4; 5; 6; 7]. Суммарно на разных интернет-площадках зрителями онлайн-мероприятий стали почти 3000 человек.

Информационное сопровождение Школы в Магнитогорской консерватории осуществлялось в различных формах. Пресс-релизы и пост-релизы мероприятия были размещены на сайте Министерства культуры Челябинской области [8], на сайте и в социальных сетях МаГК имени М. И. Глинки [7], а на телеканале «ТВ-ИН» г. Магнитогорска вышел специальный сюжет о проведении Творческой школы [10].

Для понимания эффективности мероприятия и оценки его результатов в консерватории традиционно изучают мнение участников на основе статистических и социологических методов. Не стала исключением и Творческая школа. По запросу её организаторов Социологическая лаборатория МаГК провела анкетирование для изучения мотивации участия и степени удовлетворённости организацией школы. Две трети оценили степень своей удовлетворённости на «отлично» и одна треть – на «хорошо». О высокой оценке свидетельствуют ответы о готовности принять участие в работе школы в следующий раз (96%) и посоветовать коллегам (92%).

Анализируя проделанную работу и положительную оценку прошедшего мероприятия его участниками, нельзя не признать неоднозначность применения дистанционных форм работы в профессиональном музыкальном образовании в целом. Музыкальная педагогика является одной из самых консервативных. Это не значит, что она не развивается, в том числе и в смысле применения информационных технологий. Однако в этой сфере очень сильны давно сложившиеся традиции воспитания юного музыканта-исполнителя, где опыт и навыки передаются «из рук в руки». По нашему мнению, невозможно подменить живое общение педагога, который буквально «проживает» со своим учеником все этапы становления.

Согласимся с М. В. Карасёвой, которая утверждает: «Для музыкантов-исполнителей

даже при наличии полного двустороннего комплекта дорогой аппаратуры при онлайн-занятии возможно достижение только частичного эффекта по сравнению с занятиями очными» [1, с. 61]. Эту мысль она аргументирует тем, что «всегда будут отсутствовать два важнейших компонента: мануальная коррективировка мышечного аппарата ученика и слышание того, как звук голоса или инструмента распространяется в реальном пространстве» [там же]. Применительно к мастер-классам и творческим школам добавляется ещё и аргументация коллективного сопереживания, которая рождается только при непосредственном контакте исполнителей и слушателей, учеников и мастеров. Как телевизионный концерт не в состоянии передать атмосферу, которая сопровождает слушателей в концертном зале, так и мастер-класс в дистанционном формате не передает тонкую связь, рождающуюся в результате общения с учеником. Наставник должен ощущать своего ученика буквально на уровне дыхания, только тогда он сумеет в полной мере включиться в процессы совместного с ним музицирования и изучения произведения.

Справедливости ради, необходимо отметить, что занятия онлайн имеют как положительные, так и отрицательные стороны. Среди положительных моментов следует указать на тот факт, что в онлайн-режиме можно принимать участие в мастер-классах выдающихся музыкантов-педагогов современности, не покидая свой город. Онлайн-занятие даёт возможность записи этого урока, что в процессе самостоятельной работы поможет в значительной мере повысить эффективность работы. Кроме того, данный формат даёт возможность массового распространения музыкального контента и расширения слушательской аудитории. Преподаватели могут получить представление о достижениях коллег из других регионов, обменяться опытом.

Негативных факторов, пожалуй, больше. Это и отсутствие чисто физического, энергетического контакта, влияния, в конце концов, магнетизма личности педагога. Отсутствие возможности тактильных ощущений, то есть прикосновения к закреплённой части руки и многое другое. Это и невозможность сделать пометки в нотах ученика, продирижировать с

целью указания на акцентуацию, динамику, агогику и многое другое. Полная зависимость от качества соединения через интернет, необходимость наличия высокопродуктивной аппаратуры как у преподавателя, так и у ученика. Ведь даже самая совершенная аппаратура и скоростной интернет неминуемо будут давать погрешности.

Безусловно, всё перечисленное не учитывает важнейший фактор – возраст учащегося. Вероятно, то, что возможно с аспирантом – невозможно с младшим школьником и т. д. Педагогические дистанционные и электронные технологии развиваются; существует даже мнение, что они могут стать равноценными контактному учебному процессу.

Нам представляется, что исчерпывающий ответ на этот вопрос содержится в интервью корреспонденту интернет-издания ClassicalMusicNews.ru выдающейся российской пианистки, солистки Московской государственной филармонии, заслуженной артистки РФ, педагога, члена Совета при Президенте РФ по культуре и искусству Екатерины Васильевны Мечетиной. На вопрос, возможно ли при дистанционных занятиях по специальности повысить свой художественный уровень и уровень исполнительского мастерства, она ответила: «НЕТ. Всё это вынужденная мера, призванная по большей части сохранить дисциплину и достигнутый прежде уровень у учеников и студентов в период, далёкий от нормального течения жизни. Ни о каком творческом росте речи быть не может; напротив,

мы наблюдаем сейчас явный эмоциональный спад у многих учеников, в обычной жизни бывших чуткими и горячо откликающимися на образную сторону исполняемой музыки» [12].

Несмотря на очевидную успешность проведённого мероприятия, мы считаем, что именно начальные этапы музыкального образования являются столь важными для последующего становления музыканта-исполнителя, что занятия с детьми должны всегда быть «живыми».

Подводя итоги, констатируем, что расширение поля онлайн-технологий в образовании на современном этапе неизбежно. Кроме того, весьма успешным дистанционный формат может быть в практике проведения конференций, консультаций, круглых столов, давая возможность обсудить актуальные вопросы, обмениваться опытом педагогическому сообществу. Уже зарекомендовали себя как безусловно эффективные электронные пособия, которые в последние годы применяются очень активно. Но музыкальное образование, особенно на начальном этапе профессионального становления музыканта-исполнителя, должно сохранять свою специфичность и эксклюзивность, корректно используя новые технологии.

Я. А. Коменский сказал: «Вечным законом да будет: учить и учиться всему через примеры, наставления и применение на деле...» [13]. Нам представляется, что данный тезис как нельзя лучше демонстрирует идею «контактного» образования, и особенно – профессионального музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасёва М. В. Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения / М. В. Карасёва // Научный вестник Московской консерватории. № 2 (41). 2020. С. 22–65.
2. Национальный проект «Культура» 2019–2024. <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения 05.11.2020 г.).
3. Официальный сайт МаГК имени М. И. Глинки. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2601-torzhestvennaya-tseremoniya-otkrytiya-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-v-magnitogorskoj-konservatorii.html> (дата обращения 05.11.2020 г.).
4. Официальный сайт МаГК имени М. И. Глинки. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2602-kontsert-nastavnikov-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva.html> (дата обращения 05.11.2020 г.).
5. Официальный сайт МаГК имени М. И. Глинки. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2603-fortepiannyj-duet-i-m-piano-duo-priglasiaet-na-kontsert-uchastnikov-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-pryamoe-vklyuchenie-23-oktyabrya-v-20-30.html> (дата обращения 05.11.2020 г.).
6. Официальный сайт МаГК имени М. И. Глинки. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2605-torzhestvennaya-tseremoniyazakrytiya-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-v-magnitogorskoj-konservatorii.html> (дата обращения 05.11.2020 г.).
7. Официальный сайт МаГК имени М. И. Глинки. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2606-v-magnitogorskoj-konservatorii-zavershila-svoyu-rabotu-tvorcheskaya-shkola-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva.html> (дата обращения 05.11.2020 г.).
8. Официальный сайт Министерства культуры Челябинской области. URL: <http://minkult74.eps74.ru/Publications/NewsMPGO/Show?id=29135>, <http://minkult74.eps74.ru/Publications/NewsMPGO/Show?id=29207> (дата обращения 05.11.2020 г.).
9. Паспорт национального проекта «Культура», утверждённый президиумом Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам (протокол от 24 декабря 2018 года №16) // Эл. ресурс: URL: <http://static.government.ru/media/files/KwygvgPq1PWAajAmsABFTSPUvVtEjHrO.pdf> (дата обращения 24.10.2020).
10. Сайт телекомпании ТВ-ИН. URL: <http://tv-in.ru/novosti/kultura/tvorcheskaya-shkola-dlya-detej.html> (Дата обращения 25.10.2020 г.).
11. Указ Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». URL: <https://base.garant.ru/71937200/> (дата обращения 05.11.2020 г.).
12. Мечетина Е. В. Дистанционное обучение в классе специального фортепиано: Часто задаваемые вопросы / Е. В. Мечетина // Classical MusicNews/ru -23.04.2020.- <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina/> (дата обращения: 04.12.2020).
13. Коменский Я. А. Великая дидактика / Я. А. Коменский. 1875. 309 с. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=70969> (дата обращения: 04.12.2020).

REFERENCES

1. Karasjova M. V. Muzykant-pedagog onlajn: problemy i resheniya [Musician- teacher on-line: problems and decisions] / M. V. Karasyova // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific bulletin of the Moscow Conservatory]. № 2 (41). 2020. Pp. 22–65.
2. Natsional'nyj proyekt «Kul'tura» [National project “Culture”] 2019–2024 <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (date of access: November 05, 2020).
3. Ofitsial'nyj sayt MaGK imeni M. I. Glinki [Official site of the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2601-torzhestvennaya-tseremoniya-otkrytiya-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-v-magnitogorskoj-konservatorii.html> (date of access: November 05, 2020).
4. Ofitsial'nyj sayt MaGK imeni M. I. Glinki [Official site of the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2606-v-magnitogorskoj-konservatorii-zavershila-svoyu-rabotu-tvorcheskaya-shkola-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva.html> (date of access: November 05, 2020).

- com/main/sobytiya/2602-kontsert-nastavnikov-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva.html (date of access: November 05, 2020).
5. Ofitsial'nyj sayt MaGK imeni M. I. Glinki [Official site of the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2603-fortepiannyj-duet-i-m-piano-duo-priglasheet-na-kontsert-uchastnikov-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-pryamoe-vklyuchenie-23-oktyabrya-v-20-30.html> (date of access: November 05, 2020).
 6. Ofitsial'nyj sayt MaGK imeni M. I. Glinki [Official site of the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2605-torzhestvennaya-tseremoniya-zakrytiya-tvorcheskoj-shkoly-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva-v-magnitogorskoj-konservatorii.html> (date of access: November 05, 2020).
 7. Ofitsial'nyj sayt MaGK imeni M. I. Glinki [Official site of the Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka]. URL: <http://www.magkmusic.com/main/sobytiya/2606-v-magnitogorskoj-konservatorii-zavershila-svoyu-rabotu-tvorcheskaya-shkola-iskusstv-dlya-detej-i-yunoshestva.html> (date of access: November 05, 2020).
 8. Ofitsial'nyj sayt Ministerstva kul'tury Chelyabinskoy oblasti [Official site of the Ministry of Culture of the Chelyabinsk region]. URL: <http://minkult74.eps74.ru/Publications/NewsMPGO/Show?id=29135>, <http://minkult74.eps74.ru/Publications/NewsMPGO/Show?id=29207> (date of access: November 05, 2020).
 9. Pasport natsional'nogo proyekta «Kul'tura», utverzhdjonnyj prezidiumom Soveta pri Prezidente Rossiyskoy Federatsii po strategicheskomu razvitiyu i natsional'nyim proyektam (protokol ot 24 dekabrya 2018 goda №16) [Passport of the national project “Culture”, signed by the presidium of the Soviet at the President of the Russian Federation on the perspective development and national projects (certificate of December 24, 2018 №16) // El. resource : URL: <http://static.government.ru/media/files/KwygvqPq1PWAajAmsABFTSPUvVtEjHrO.pdf> (date of access: October 24, 2020).
 10. Sayt telekompanii TV-IN. URL [Site of the TV-IN company]: <http://tv-in.ru/novosti/kultura/tvorcheskaya-shkola-dlya-detej.html> (Date of access: October 25, 2020).
 11. Ukaz Prezidenta RF ot 7 maya 2018 g. № 204 «O natsional'nykh tselyakh i strategicheskikh zadachakh razvitiya Rossiyskoy Federatsii na period do 2024 goda» [Decree of the President of Russian Federation of May 7, 2018. № 204 “About national goals and perspective tasks of the development of Russian Federation for the period to 2024”]. URL: <https://base.garant.ru/71937200/> (date of access: November 05, 2020).
 12. *Mechetina Ye. V.* Distantcionnoye obuchenije v klasse spetsial'nogo fortepiano: Chasto zadavayemye voprosy [Remote education in the class of special piano: Questions often asked] / Ye. V. Mechetina // Classical Music New S/ru -23.04.2020. <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina/> (date of access: December 04, 2020).
 13. Komenskiy Ya. A. Velikaya didaktika [Great didactics] / Ya. A. Komenskiy. b.m.: b.i., 1875. 309 s. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=70969> (date of access: December 04, 2020).

Глазунова Елена Александровна, проректор по образовательным программам среднего профессионального и дополнительного музыкального образования Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии, доцент, проректор по научной работе Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки

Ye. A. Glazunova, Vice-Rector for educational programs of the secondary vocational and additional music education in the Magnitogorsk State Conservatory (academy) named after M. I. Glinka

G. Ye. Gun, Vice-Rector for scientific work, Doctor of Cultural Studies, Docent in the Magnitogorsk State Conservatory (academy) named after M. I. Glinka

Е. Р. СИЗОВА

*Южно-Уральский государственный институт искусств
имени П. И. Чайковского, г. Челябинск*

УДК 78 : 37

ЧЕТЫРЕ ЮБИЛЕЯ ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО (2019–2020 гг.)

Рассказывая о праздновании юбилейных мероприятий, связанных с Южно-Уральским государственным институтом искусств им. П. И. Чайковского, автор освещает историю развития учебного заведения, раскрывает путь его преобразования в многопрофильный региональный вуз путём присоединения средних специальных учебных заведений – художественного училища и колледжа культуры, ставших базой для нынешних факультетов изобразительного искусства, социально-культурной деятельности и хореографии, послужившего мощным импульсом для дальнейшего поступательного развития всего учебного комплекса.

Ключевые слова: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, факультет музыкального искусства, факультет изобразительного искусства, хореографический факультет, факультет социально-культурной деятельности.

FOUR ANNIVERSARIES OF THE SOUTH URAL STATE INSTITUTE OF ARTS NAMED AFTER P. I. TCHAIKOVSKY (2019–2020)

Presenting the celebration of anniversary events associated with the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, the author covers the history of the development of the educational institution, reveals the way of its transformation into a multidisciplinary regional university by joining secondary specialized educational institutions – the Art School and the College of Culture, which became the basis for the current faculties of fine arts, socio-cultural activities and choreography, which served as a powerful impetus for further progressive development of the entire educational complex.

Keywords: the South Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, Faculty of Musical Art, Faculty of Fine Arts, Faculty of Choreography, Faculty of Social and Cultural Activities.

Как ни странно может показаться читателям, но в течение календарного года с осени 2019 года по осень 2020 года Южно-Уральскому государственному институту искусств им. П. И. Чайковского¹ довелось отметить четыре юбилейные даты, непосредственно связанные с его историей. По хронологии первым юбилеем стало 70-летие колледжа культуры, который был присоединён к институту в 2012 году и ныне является базой факультета социально-культурной деятельности и хореографического факультета.

История колледжа культуры началась в суровое послевоенное время, когда только складывалась система культурно-просветительного образования и страна остро нуждалась в специалистах этого профиля. Советскому народу, пережившему, пожалуй, самую страшную и разрушительную в истории человечества войну, страстно хотелось мирной жизни, повседневных радостей бытия, люди стремились к культуре, к высокому, доброму, вечному. На этой волне приобщение к ценностям культуры и просвещение населения становились важнейшими государственными задачами. По всей стране стали открываться культурно-просветительные школы. Не стал исключением и Южный Урал, где 1 сентября 1949 года в городе Сатка была открыта областная культпросветшкола. Впоследствии в 1952 году она была переведена в Челябинск, а в 1957 году переименована в культурно-просветительное училище.

С течением времени профиль деятельности училища расширялся, открывались новые специальности подготовки студентов, связанные не только с массовым просвещением населения и клубной работой, но и с театральным и хореографическим творчеством, актёрским искусством, режиссёрской деятельностью. Сегодня основу факультета социально-культурной деятельности составляют отделения актёрского искусства и театрального творчества, организации и постановки театрализованных представлений, этнохудожественного творчества, организации культурно-досуговой деятельности, библиотековедения. Ведётся подготовка специалистов со средним профессиональным и высшим образованием.

¹ Далее – ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского.

В колледже культуры особой популярностью всегда пользовалось отделение хореографии, которое привлекало не только большое количество абитуриентов, но и располагало высокопрофессиональным преподавательским составом. В середине 1990-х годов в колледже начали преподавать артисты балета Челябинского академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, что усилило академическую направленность обучения и повысило уровень теоретической и практической подготовки студентов. Обозначенная тенденция закономерно привела к выделению академического направления хореографического искусства в отдельную составляющую и к открытию специальностей «Искусство балета», «Искусство танца».

В 2012 году на базе отделения хореографии колледжа культуры был создан хореографический факультет, который развернул свою деятельность в двух направлениях – подготовка специалистов для сферы любительского танцевального творчества и подготовка профессиональных артистов балета, артистов ансамблей народно-сценического и современного танца.

Сегодня факультет хореографии реализует образовательные программы как среднего профессионального, так и высшего образования, целенаправленно ведёт подготовку специалистов для балетной труппы Челябинского академического театра оперы и балета им. М. И. Глинки, для ансамбля танца «Урал» Челябинской государственной филармонии, для Челябинского театра современного танца. Юные танцовщики наряду с профессиональными артистами участвуют во многих постановках, вызывая искреннее уважение и любовь зрителей.

На факультете ведут успешную творческую деятельность ансамбль народного танца «Горенка» (рук. Н. А. Носова), театр современного танца «Формация» (рук. Ю. О. Репицина). Эти коллективы активно участвуют в конкурсах и фестивалях, представляют институт на самых престижных творческих состязаниях и уже получили заслуженное признание не только в России, но и за рубежом.

Обладая высококвалифицированным педагогическим коллективом, сложившимися традициями подготовки специалистов, имея

большой опыт педагогической и концертной деятельности, колледж культуры, ставший базой факультетов социально-культурной деятельности и хореографии, достойно встретил свое 70-летие.

Юбилею было посвящено множество ярких событий: конкурс студенческого творчества «Крылатым росчерком пера»; акция «День дарения книги в колледже культуры»; театрализованное представление «И будут жить в коротком слове – Память», ставшее данью памяти 75-летия Великой Победы (режиссёр заслуженный работник культуры РФ В. В. Шибицкий); творческая встреча с выпускником колледжа, директором «Дома культуры им. П. П. Бажова» Дмитрием Жуковым. Студенты колледжа, как всегда, украсили своим участием областной праздник «Открытие недели детской книги». Ансамбль казачьей песни, состоящий из выпускников, преподавателей и студентов колледжа под руководством заслуженного работника культуры РФ А. В. Глинкина подарил колледжу на юбилей своё участие в премьерной кантате «Казачий круг» композитора Анатолия Кривошея. Событием в юбилейный год стал спектакль «Сватовство Налимова» по пьесе Н. А. Некрасова «Петербургский ростовщик», исполненный студентами колледжа на сцене Большого концертного зала им. Б. М. Белицкого (режиссёр В. П. Сонин).

Кульминацией праздника стала юбилейная встреча друзей «Любимых окон негасимый свет» (режиссёр О. А. Скороходова, сценарист Ю. Л. Медвинская). С самых первых минут пребывания на празднике каждый гость попадал в атмосферу тёплого приёма и искреннего участия со стороны всех представителей колледжа культуры. Всем участникам праздника была предоставлена уникальная возможность встретиться и пообщаться с любимыми преподавателями, одногруппниками и однокурсниками, вспомнить и вернуться в прекрасное и далёкое прошлое. Представление прошло на высочайшей эмоциональной ноте! Режиссёры и организаторы праздника приложили массу усилий, чтобы после данного мероприятия все участники почувствовали себя позитивно заряженными, чтобы молодое поколение студентов осознало, что им есть чему и кого учиться, а поколения выпускников вспомнили, что им есть чем гордиться.

Учитывая количество именитых гостей и сказанных ими слов благодарности и признательности, а также число успешных в профессии выпускников разных лет, можно с уверенностью сказать, что все семьдесят лет колледж культуры был востребован и уникален. И разменивая восьмой десяток, будучи уже структурным подразделением ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, он, как и прежде, остаётся интересным, популярным и ведущим в своей области.



Фотозона юбилейной встречи друзей колледжа культуры



Юбилейное представление «Любимых окон негасимый свет»

Следующую юбилейную дату институт отметил в декабре 2019 года – 25 лет в статусе вуза. 21 декабря 1994 года Челябинский институт музыки им. П. И. Чайковского – ныне факультет музыкального искусства, базовое структурное подразделение ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского – получил лицензию на право ведения образовательной деятельности в сфере высшего образования. С этого момен-

та учебное заведение перешло на качественно иной уровень своего развития. Практически сразу была открыта подготовка специалистов с высшим образованием по всем основным специальностям академического музыкального искусства (инструментальное исполнительство, вокальное искусство, дирижирование академическим хором, музыковедение), преподавательский состав начал активно заниматься научными исследованиями, защищать диссертации, преподаватели-исполнители повышали профессиональное мастерство, участвуя в престижных творческих конкурсах и фестивалях. К моменту первой государственной аккредитации вуза в 2001 году были достигнуты необходимые показатели «остепенённости» кадрового состава – более 50% штатных преподавателей получили учёные степени и учёные звания доцента и профессора. Вуз успешно прошёл и первую аккредитацию, и все последующие государственные проверки уровня и качества подготовки выпускников, всё более закаляясь, оттачивая исполнительское и педагогическое мастерство и приобретая бесценный творческий опыт.

С течением времени расширялся профиль подготовки квалифицированных музыкантов: была открыта «элитная» специальность «Композиция» (2003), начата подготовка кадров высшей квалификации в аспирантуре (2007) и ассистентуре-стажировке (2012). Таким образом была построена вертикальная интегрированная структура, объединяющая подготовку специалистов на всех уровнях образования – от специальной детской школы искусств, музыкального колледжа и музыкального вуза, до послевузовских структур аспирантуры и ассистентуре-стажировки.

Пройдя длительный путь профессионального становления, сегодня педагогический коллектив музыкантов имеет в своем составе народных и заслуженных артистов России, лауреатов международных и всероссийских конкурсов, докторов и кандидатов наук; студенты и учащиеся ежегодно становятся лауреатами и дипломантами престижных творческих состязаний. На факультете музыкального искусства успешно функционируют симфонический оркестр (рук. А. М. Матушкин), камерный оркестр «Престиж» (рук. А. М. Матушкин), оркестр народных инструментов (рук. И. А. Чер-

ноголов), духовой оркестр (рук. заслуженный артист РФ А. А. Гейнман), эстрадный биг-бэнд (рук. заслуженный артист РФ С. В. Бережнов), академический смешанный хор (рук. О. В. Кочетова), академический женский хор (рук. Н. Г. Чернова), а также многочисленные вокальные и инструментальные ансамбли академического, джазового и фольклорного направлений.

Обладая широчайшими исполнительскими возможностями, коллектив факультета достойно встретил юбилей. Афиша юбилейных мероприятий включала концерты всех студенческих исполнительских коллективов; Всероссийский молодёжный конкурс исполнителей народной песни «Звонкие голоса России»; премьеру кантаты «Казачий круг» композитора, заслуженного деятеля искусств РФ, профессора А. Кривошея; «Рождественский фестиваль ЮУрГИИ». С концертом выступили молодые ассистенты-стажёры, были организованы тематические концерты кафедр и отделений. Апогеем праздничных мероприятий стал концерт солистки Московской государственной филармонии заслуженной артистки России Екатерины Мечетиной, специально приехавшей на юбилей института и подарившей челябинской публике множество восхитительных минут и ярких незабываемых впечатлений от прекрасного исполнения произведений Ф. Шопена, транскрипций сочинений И. С. Баха, Р. Шумана, П. И. Чайковского, Ф. Мендельсона, Э. Грига, Ж. Бизе, Дж. Россини, И. Альбениса, И. Штрауса.



Екатерина Мечетина на сцене Большого концертного зала ЮУрГИИ

Под флагом юбилейных торжеств прошла ежегодная Всероссийская «Творческая школа», которая впервые была организована в инновационном формате. Помимо работы с талантливыми южно-уральскими детьми известных педагогов-наставников – солистки Московской государственной филармонии заслуженной артистки России Екатерины Мечетиной, заслуженного артиста России профессора Московской государственной консерватории Александра Тростянского, доцента Московской государственной консерватории лауреата Всесоюзного и международных конкурсов Ольги Ивушейковой, – в Челябинск приехали музыканты из Университета Моцартеум в Зальцбурге – руководитель Института поддержки одарённости (Leopold-Mozart-Institut) Андреас Вебер (фортепиано) со своими китайскими учениками Литианом Ксаи и Реном Цимингом, которые дали блестящий концерт, наполненный не только виртуозностью и потрясающим исполнительским мастерством, но и одухотворённостью музыкаль-

ной мысли и возвышенностью чувств. Без сомнения, он надолго запомнится челябинским музыкантам! Гостем форума был также известный австрийский педагог и исполнитель Луц Лесковиц (скрипка).



Л. Лесковиц, Л. Ксаи, Р. Циминг, А. Вебер на сцене Большого концертного зала ЮУрГИИ



*Наставники Творческой школы ▲
А. Тростянский, О. Ивушейкова ▼*



Пленарное заседание международной конференции «Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России». На сцене: выступает ректор ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского профессор Е. Р. Сизова; в президиуме – заместитель Министра культуры Челябинской области И. В. Анфалова-Шпишкина, заслуженная артистка РФ Е. В. Мечетина, профессор В. П. Оснач

Научный блок юбилейных мероприятий включал в себя международную конференцию «Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России», на которой с докладами выступили ректоры ведущих вузов Челябинска и Е. Мечетина. Кроме того, были организованы кафедральные конференции, заседание круглого стола «Творчество в современном мире: искусство, наука, образование», на котором коллеги из России и зарубежных стран обсуждали самые широкие и разнообразные темы современного художественного творчества и музыкального образования.

Итак, 2019 год завершился достойным празднованием двух юбилеев. Но наступил 2020 год, который принёс с собой ещё две значимые даты. Первой из них стало 45-летие художественного училища, присоединённого к Южно-Уральскому государственному институту искусств им. П. И. Чайковского в 2012 году и ставшего базой факультета изобразительного искусства.

Художественное училище было открыто в Челябинске 1 сентября 1975 года и сразу же привлекло в свои ряды преподавателей самого высокого профессионального достоинства, большинство из которых закончило ведущие художественные вузы России. В образовательной деятельности училище всегда ориентировалось на высочайшие достижения русской академической школы, являющиеся фундаментом современного художественного образования.

Понимая значимость многоуровневой подготовки специалистов в сфере искусства и художественного образования, преподаватели факультета создали Детский художественно-эстетический центр, где проходят обучение дети 10–15 лет, лучшие из которых впоследствии поступают в художественное училище. Бережно сохраняя преемственность обучения учащихся и студентов, на факультете открыта специальность высшего образования «Живопись», которую осваивают талантливые выпускники училища. Таким образом факультет осуществляет отбор одарённых детей на самых ранних этапах обучения изобразительному искусству и обеспечивает их педагогическую поддержку все последующие годы учёбы и профессионального становления.

Основу факультета сегодня составляют отделения живописи, скульптуры, дизайна, декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Творческая жизнь на отделениях разворачивается во многих ипостасях: проводятся выставки учебных работ студентов, показы творческих работ выпускников, методические чтения, научные конференции и семинары. Знаковыми мероприятиями факультета стали Всероссийский пленэр им. Л. В. Туржанского, который включён в Национальный проект «Культура», и областной конкурс юных художников им. Н. А. Аристова. Студенты ежегодно завоевывают престижные награды и призы на конкурсах и выставках, представляя свои работы не только в городах России, но и за рубежом, в частности, неоднократно становились участниками и победителями творческих состязаний во Франции (Канны, Ницца) и Испании (Барселона).

Преподаватели добиваются значительных успехов, подтверждая своё профессиональное мастерство дипломами Союза художников России, Российской Академии художеств, грамотами и благодарностями федерального и регионального Министерств культуры. Более половины преподавательского состава факультета имеют учёные степени, почётные звания, являются членами творческих союзов. Многие преподаватели и выпускники училища внесли значительный вклад в формирование культурного облика Челябинска, украсив своими работами культурно-досуговый комплекс «Кировка», Ленинградский мост набережной реки Миасс, детский городок «Лукоморье», создав скульптурно-ландшафтную композицию «Сфера любви» и монумент памяти воинам-интернационалистам.

Как уже говорилось, 45-летнему юбилею художественного училища преподаватели посвятили проведение Всероссийского пленэра им. Л. В. Туржанского в июне 2020 года. Его особенностью стал дистанционный формат, что, впрочем, никак не уменьшило количество участников и не сказалось на профессиональном уровне представленных работ. В жюри конкурса вошли авторитетные деятели изобразительного искусства: председатель Челябинского отделения Союза художников России А. В. Костюк; член Союза дизайнеров России, профессор Н. С. Жданова (Магнито-

горск); член Союза художников России, почётный член Российской академии художеств С. В. Тимохов (Красноярск); кандидат искусствоведения Н. И. Дегтянникова (Челябинск).

Значимостью данного мероприятия является его всемерная направленность на сохранение и развитие лучших традиций русской школы живописи, укрепление творческих связей с учебными заведениями России, взаимодействие столичных и региональных художественных школ. Помимо конкурсной программы, мероприятие предусматривает широкую культурную и экскурсионную программу, предполагающую знакомство с богатыми природными достопримечательностями и разнообразным ландшафтом местности Южного Урала, посещение в Миньяре памятника культуры XVIII века – церкви Введения во храм пресвятой Богородицы, памятника природы Красная скала. Несмотря на виртуальный формат пленэра в 2020 году, творческое и человеческое общение молодых живописцев состоялось, и это, безусловно, создало благодатную почву не только для профессионального роста каждого участника пленэра, но и способствовало активизации межличностных контактов, поддержанию коммуникативных связей, распространению позитивных ценностных установок среди молодёжи.

Итоги пленэра 2020 года были как никогда впечатляющими: 119 участников из 15 художественных училищ России, включая ведущие столичные образовательные учреждения. Девять студентов факультета изобразительного искусства ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского стали лауреатами и дипломантами во всех шести номинациях конкурсной программы.

Юбилейной дате в 2020 году будет посвящён ещё ряд значимых мероприятий факультета изобразительного искусства: выставка дипломных работ студентов отделения и кафедры живописи;

рождественская выставка работ преподавателей; научно-практическая конференция «Традиции и инновации художественного образования»; создание каталога творческих работ художественного училища; организация виртуальных выставок отделений факультета на сайте института; размещение на сайте виртуального каталога лучших работ преподавателей и студентов и видеопоздравлений выпускников. Перечень и масштаб творческих мероприятий даёт уверенность в том, что 45-летний юбилей художественного училища будет отмечен достойно!

Наконец, мы подходим к главному юбилейному мероприятию 2020 года – 85 лет профессиональному музыкальному образованию на Южном Урале, связанному с открытием 15 ноября 1935 года первого профессионального музыкального учебного заведения Челябинской области – Челябинского музыкального училища, которое впоследствии было преобразовано в высшее учебное заведение и переименовано в Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского. Иными словами, 15 ноября 2020 года мы отмечаем 85 лет со дня основания ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского.

С какими же результатами пришёл институт к своему 85-летию? Из типового музыкального училища он преобразовался в



Буклет Всероссийского пленэра имени Л. В. Туржанского, Челябинск–2020

многоуровневый творческий комплекс, осуществляющий подготовку специалистов по 58 специальностям высшего и среднего профессионального образования, а также по образовательным программам дополнительно профессионального, основного и среднего общего, дополнительного образования детей. В структуру вуза входят 4 факультета, отдел аспирантуры и ассистентуры-стажировки, 3 колледжа и 1 училище, 15 кафедр, 22 отделения, специальная детская школа искусств, классы общеобразовательной подготовки, Центр дополнительного профессионального образования. И это только учебные структурные подразделения, а сколько ещё научных, методических, творческих, воспитательных подразделений сопровождают подготовку квалифицированных специалистов!

Преподавательский состав института насчитывает более 300 человек, в их числе народные и заслуженные артисты России, кандидаты и доктора наук, доценты и профессора, лауреаты и дипломанты международных и всероссийских конкурсов. «Остепенённость» профессорско-преподавательского состава вуза составляет более 70%.

В институте ежегодно проводится более 20 конкурсных творческих мероприятий в различных видах искусств для обучающихся разных возрастных категорий. Каждый проект охватывает в среднем от 100 до 600 человек. Студенты и учащиеся ежегодно одерживают более 100 побед на международных и всероссийских конкурсах и фестивалях, не только в городах России, но и за рубежом. Наиболее значимые мероприятия, проводимые институтом, включены в национальный проект «Культура». Именно об этих мероприятиях речь и пойдёт далее, так как все они в 2020 году посвящены 85-летию юбилею института. Помимо уже упомянутого Всероссийского пленэра им. Л. В. Туржанского, это Всероссийская «Творческая школа» и Международный конкурс-фестиваль баянистов-аккордеонистов «Кубок Фридриха Липса».

Всероссийский образовательный проект «Творческая школа» проходит в Челябинске уже в пятый раз. Главной целью проекта организаторы ставят поддержку одарённых в художественной сфере детей и молодёжи путём организации для них бесплатных занятий с

высококвалифицированными преподавателями-наставниками, предоставления на время обучения бесплатного проживания и питания в областном центре.

Особенностью нынешнего мероприятия стало то, что в качестве наставников выступили ведущие специалисты из числа профессорско-преподавательского состава Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского. Это позволило суще-

Министерство культуры Челябинской области
ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского»

культура
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
«КУЛЬТУРА»

Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского

26 - 29 октября 2020 г.
Всероссийский образовательный проект
«Творческая ШКОЛА»
для одаренных детей и молодежи
в рамках Национального проекта «Культура»
(федеральный проект «Творческие люди»)

Специальности и наставники:

Музыкальное искусство
1. Фортепиано – Яковский О.П.

2. Оркестровые струнные инструменты:
- Виолончель – Смирнов А.Ю.
- Скрипка – Чернова О.В.

3. Оркестровые духовые инструменты:
- Флейта – Русина О.Н.
- Саксофон – Зайцева Т.С.

4. Инструменты народного оркестра:
- Баян – Бабюк В.Ф.
- Аккордеон – Савва О.В.
- Балалайка – Просветов А.В.
- Дудка – Голденко И.В.
- Гитара – Козлов В.В.

5. Эстрадная аранжировка – Бугаев А.Н.

Театральное искусство
Художественное слово – Паролина Н.А.

Министерство культуры Челябинской области
Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского»
Администрация Государственного образовательного учреждения
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

культура
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ
«КУЛЬТУРА»

29 октября – 3 ноября 2020 г.
**Международный конкурс-фестиваль
баянистов и аккордеонистов**

«Кубок Фридриха Липса»
(по видеозаписям)

Афиши мероприятий Национального проекта «Культура», Челябинск–2020

ственно увеличить количество специальностей – от трёх в предыдущие годы до двенадцати в этом году, и значительно расширить целевую аудиторию проекта. Отбор одарённых детей осуществлялся по специальностям: «фортепиано», «виолончель», «скрипка», «флейта», «саксофон», «баян», «аккордеон», «домра», «гитара», «эстрадная аранжировка», а также «художественное слово».

Широкий спектр специальностей обусловил значительно большее, чем в прошлые годы, количество участников проекта – 97 человек. Институт представляли 12 участников в разных возрастных категориях и специальностях, которые достойно проявили себя в работе с наставниками. Все участники проекта получили в подарок сувенирную продукцию с логотипами национального проекта «Культура», ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского и «Творческой школы» и Свидетельства о прохождении обучения в «Творческой школе».



Участники Творческой школы по специальности «Художественное слово»

Осенью 2020 года в ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского уже в тринадцатый раз состоялся Международный фестиваль баянистов-аккордеонистов и восьмой раз Международный конкурс «Кубок Фридриха Липса» (в этом году проводился по видеозаписям), который по общему признанию стоит в ряду крупнейших и популярнейших конкурсов, проводимых в стране и за рубежом. Бессленным лидером и председателем жюри конкурса является выдающийся музыкант – народный артист РФ профессор РАМ им. Гнесиных Фридрих Робертович Липс. Его творческий путь тесно связан с Южным Уралом: в городе Еманжелинске Челябинской области он родился и вырос, закончил Детскую школу искусств № 1, которая сегодня носит его имя; в Магнитогорском музыкальном училище им. М. И. Глинки получил профессиональное образование.

В жюри конкурса вошли именитые музыканты из России, Казахстана и Германии. Среди участников – более 100 молодых музыкантов из 25 городов России, а также из Норвегии, Германии и Казахстана. В этом году, помимо традиционных номинаций, а также номинации «Гармонь», введённой в 2017 году, впервые за всю историю конкурса представлена кавказская национальная гармоника. Достойное выступление на конкурсе представителей ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского стало юбилейным приношением всему педагогическому коллективу института.

Помимо названных мероприятий Национального проекта «Культура» 85-летнему юбилею ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского посвящён целый ряд творческих и научных мероприятий в ноябре – декабре 2020 года: Всероссийский конкурс «Гитара в России»; «Рождественский фестиваль ЮУрГИИ–2020», включающий концерты симфонического оркестра, русского народного оркестра, академического женского хора, академического смешанного хора, фольклорных коллективов ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского; Всероссийский молодёжный конкурс «Звонкие голоса России»; концерт, посвящённый 100-летию со дня рождения Бориса Михайловича Белицкого; Международная научно-практическая конференция «Мир культуры: искусство, наука, образование»; Международное заседание круглого стола «Искусство, наука, образова-

ние в контексте знаменательных дат первой четверти XXI века»; юбилейный выпуск периодического печатного издания ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского – научно-практического журнала «Искусствознание: теория, история, практика».

Несмотря на то, что названные выше мероприятия ещё впереди, следует признать, что большая часть празднования четырёх юбилеев ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского 2019–2020 годов уже завершилась, можно подвести первые итоги.

Прежде всего подчеркнём, что юбилейные мероприятия продемонстрировали огромный человеческий ресурс и высокий творческий потенциал, которым располагает институт. Все без исключения концерты, конкурсы, конференции, фестивали, выставки прошли на высочайшем профессиональном уровне и доказали творческую состоятельность как старшего поколения педагогов, так и молодёжи. Благодарная челябинская публика, зрители и слушатели концертных залов института по

достоинству оценили череду творческих событий, оставляя восторженные отзывы на сайте вуза, в социальных сетях и в личных беседах.

Преподаватели и студенты проявили неиссякаемое желание работать, совершенствоваться, достигать всё более высоких профессиональных результатов, брать «новые вершины», приумножать заслуги и славные традиции своих факультетов и института в целом. Это свидетельствует о том, что коллектив устремлён в будущее, строит планы, ставит новые задачи и убеждён, что институт и далее будет расти и конструктивно развиваться.

Рассуждая о прошедших торжествах и подводя итоги, хочется сказать, что, наверное, главная цель любого юбилея состоит в том, чтобы соединить «нить времён» – вспомнить и сберечь прошлое, обобщить и осмыслить настоящее, заглянуть в будущее и найти там достойное место. В этом смысле все четыре юбилея ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского выполнили свою миссию!

Сизова Елена Равильевна, доктор педагогических наук, профессор, ректор Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского, г. Челябинск

E. R. Sizova, Doctor of Pedagogical Sciences, Full Professor, Rector of the South-Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky, Chelyabinsk



МАГНИТОГОРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ

ПРИГЛАШАЕТ...



Уважаемые коллеги!

Проводить исполнительские конкурсы высокого ранга стало на Южном Урале прекрасной традицией. Это свидетельствует о том, что Магнитогорск сегодня является крупным центром музыкальной культуры. Весной 2021 года Магнитогорская консерватория организует VII Международный фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов «Европа–Азия» и VII Всероссийский конкурс хоровых дирижёров имени народного артиста РСФСР С. Г. Эйдинова.

Оба конкурса, проводимые на земле легендарной Магнитки, стали неотъемлемой частью и яркой страницей музыкальной жизни. Наших гостей из разных регионов России, а также зарубежных стран, объединяет огромный интерес к музыкальному исполнительству на народных инструментах. Это вселяет уверенность в том, что сохраняется память об истоках нашей национальной культуры, укрепляются международные связи и продолжают великие традиции народного музыкального творчества. Конкурс молодых дирижёров продолжает миссию служения большому искусству, бережного отношения к культурному достоянию страны – хоровому исполнительству, имеющему многовековую историю.

Приглашаем Вас принять участие в празднике высокой музыки. Надеюсь, что конкурсы позволят молодым музыкантам продемонстрировать многообразие талантов, ярко представить безграничные возможности музыкального исполнительства.

Н. Л. Соколькова,

ректор Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки

22–26 марта 2021 года

VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС ОРКЕСТРОВ И АНСАМБЛЕЙ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ «ЕВРОПА–АЗИЯ»

Международный фестиваль-конкурс «Европа–Азия», ставший ярким и многонациональным праздником народной музыки, конкурсом-концертом, организует Министерство культуры Челябинской области и Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки при активном участии кафедры оркестровых народных инструментов. Цель конкурса – сохранение и развитие традиций музыкального исполнительства на народных инструментах.

Идейным вдохновителем и директором фестиваля-конкурса долгие годы являлся основатель оркестра русских народных инструментов «Калинушка» заслуженный артист РФ, профессор **Пётр Александрович ЦОКАЛО**. Первый конкурс прошёл в 2007 году и вскоре, завоевав авторитет среди музыкантов, стал традиционным. В качестве гостей и членов жюри на предыдущих конкурсах были известные в мире исполнители и композиторы – народная артистка РФ, профессор А. П. ЛИТВИНЕНКО (Москва); композитор, профессор О. А. БЛОХ (Москва); заслуженный деятель искусств РФ, народный артист РФ, профессор Ш. С. АМИРОВ (Екатеринбург); заслуженный деятель искусств Республики Казахстан, доцент Д. Р. СУЛТАНОВ (Астана); заслуженный артист РФ, профессор Р. Ю. ШАЙХУТДИНОВ (Уфа).

VII Международный фестиваль-конкурс оркестров и ансамблей народных инструментов «Европа–Азия» состоится **22–26 марта 2021 года в Магнитогорске**. Он пройдет в дистанционном формате.

Жюри возглавляет народный артист России, лауреат международных и всероссийских конкурсов, профессор **Шаукат Сабирович АМИРОВ** (г. Екатеринбург).

К участию в конкурсной программе допускаются: учащиеся ДШИ и ДМШ, обучающиеся средних специальных учебных заведений, студенты высших учебных заведений, ассистенты-стажёры, концертные исполнители.

Номинации конкурса: **солисты, ансамбли, оркестры**.

Конкурсные прослушивания в номинациях **«Ансамбли», «Оркестры», «Солисты»** всех возрастных категорий проводятся в **один тур** в соответствии с программными требованиями.

В рамках фестиваля-конкурса предусмотрено проведение курсов повышения квалификации, включающих посещение мастер-классов и конкурсных прослушиваний, в объеме 36 ч. По окончании КПК слушателям выдаётся удостоверение установленного образца.

Положение VII Международного фестиваля-конкурса оркестров и ансамблей народных инструментов «Европа–Азия» (по видеозаписям) размещено на официальном сайте Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки. **Электронный адрес:** <http://www.magkmusic.com/>

Адрес Оргкомитета: 455036, Магнитогорск Челябинской области, ул. Грязнова, 22

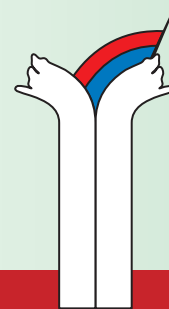
e-mail: europe-asia_magk@mail.ru

Контактный телефон: Региональный методический центр: 8 (3519) 423-005 (с 9.00 до 17.30).

КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ) имени М. И. ГЛИНКИ



VIII ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ХОРОВЫХ ДИРИЖЁРОВ имени народного артиста РСФСР С. Г. ЭЙДИНОВА



6–10 апреля 2021 года

Семён Григорьевич Эйдинов – яркая личность в самом высоком значении этого слова, чем дальше мы отдаляемся от его эпохи, тем виднее масштаб его деятельности! Вот первопричины моего глубокого уважения и любви к Магнитогорску, городу, в судьбе тысяч людей которого он сыграл выдающуюся роль!

Б. Г. Тевлин,
профессор Московской консерватории

Конкурс является значительным событием для хоровиков России. Его цель – сохранение и развитие традиций выдающихся исполнительских хоровых школ, а также выявление молодых талантливых хормейстеров.

Он проводится каждые пять лет. Первый конкурс состоялся в 1991 году по инициативе руководства Магнитогорского высшего музыкального колледжа (ныне Магнитогорская государственная консерватория), педагогического коллектива отделения хорового дирижирования при непосредственном участии членов большой музыкальной семьи Эйдиновых – Ольги Семёновны и Натальи Семёновны Эйдиновых, В. Ф. Климовицкого. В течение первого десятилетия своей истории конкурс приобрёл широкую известность и вышел за пределы Уральского региона. В 2001 году Третий конкурс им. С. Г. Эйдинова получил официальный статус Всероссийского.

В разные годы председателями конкурса были выдающиеся хоровые мастера современности: Р. М. БИКМУХАМЕТОВА – профессор Уфимского института искусств, заслуженный деятель искусств Башкортостана (1991 г.), И. Г. АГАФОННИКОВ – профессор Московской консерватории, народный артист России (1996 г.), Б. Г. ТЕВЛИН – зав. кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории, профессор, художественный руководитель и дирижёр камерного хора консерватории, народный артист России, лауреат Государственных премий (2001, 2006, 2011 гг.), Э. Б. ФЕРТЕЛЬМЕЙСТЕР – ректор Нижегородской консерватории, композитор, народный артист РФ, профессор (2016 г.). В работе жюри принимали участие выдающиеся дирижёры-хормейстеры России, профессора: В. И. Ворона, В. Ю. Калистратов, В. О. Семенюк, С. М. Мирошниченко (Москва); В. В. Успенский (Санкт-Петербург); К. А. Якобсон (Красноярск) и др.

6–10 апреля 2021 года состоится VII Всероссийский конкурс хоровых дирижёров имени народного артиста РСФСР С. Г. Эйдинова. Оргкомитетом было принято решение о том, что-

бы председателем этого важного мероприятия стал ученик Семёна Григорьевича – **Геннадий Александрович ДМИТРИЯК**, народный артист России, художественный руководитель и главный дирижёр Государственной академической хоровой капеллы России имени А. А. Юрлова и Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова, профессор кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории и кафедры хорового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных.

Конкурс проходит в три тура. Конкурсные прослушивания I–III туров будут проходить в Большом зале Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки.

Конкурс проводится в номинациях: **Средние и Высшие музыкальные учебные заведения.**

В конкурсе принимают участие хоровые коллективы Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки:

– лауреат Всероссийских и Международных конкурсов **женский хор** (руководитель – **Светлана ФЕДОТОВА**);

– лауреат Всероссийских и Международных конкурсов **смешанный хор** (руководитель – **Евгения КРАВЧЕНКО**).

Уникальным событием конкурса станет участие в III туре в номинации «Высшие музыкальные учебные заведения» Магнитогорской государственной академической хоровой капеллы имени С. Г. Эйдинова (художественный руководитель – **Надежда АРТЕМЬЕВА**).

Участникам конкурса в каждой номинации присваиваются следующие звания:

- СЕРТИФИКАТ УЧАСТНИКА;
- ДИПЛОМАНТ КОНКУРСА (трёх степеней);
- ЛАУРЕАТ КОНКУРСА (трёх степеней);
- ГРАН-ПРИ.

В рамках Конкурса запланированы краткосрочные курсы повышения квалификации для преподавателей хоровых дисциплин ДШИ, ДМШ, средних и высших образовательных учреждений культуры и искусства.

Все документы для участия в конкурсе необходимо отправить по адресу: metodcenter@magkmusic.com (указывайте в теме письма: «заявка на участие в конкурсе хоровых дирижёров»).

Приглашаем всех желающих для участия в конкурсах.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

К публикации в журнале принимаются статьи по следующим тематическим направлениям: «Из истории художественного образования и искусства», «Теоретические и методологические аспекты музыкального искусства», «Проблемы профессиональной подготовки специалистов в вузах искусств», «Инновации и педагогический опыт в сфере искусства и художественного творчества», «Вопросы эстетического воспитания и художественного образования детей».

Материалы представляются на электронную почту red-efa@magkmusic.com с пометкой «В редакцию журнала “Образование в сфере искусства”». В отдельных файлах направляются:

1. Заявка с указанием сведений об авторе (ф., и., о. полностью, учёная степень, учёное звание, место работы, должность, контактный телефон, факс, электронная почта и домашний почтовый адрес) и наименования раздела, в который направляется статья. В названии файла необходимо указать фамилию, инициалы автора (первого соавтора), город. Например: «Петров В. С., Самара – Заявка».

2. Текст статьи объёмом от 0,3 до 0,6 авторского листа (12–24 тыс. знаков) в формате MS Word (версия 1997–2007). Структура текста:

– УДК;

– Ф., и., о. автора (соавторов) с указанием учёной степени, учёного звания, почётного звания, занимаемой должности – на русском и английском языках;

– название статьи прописными буквами, аннотация (4–8 строк, до 500 знаков), ключевые слова – на русском и английском языках;

– текст статьи на русском языке (использовать букву «ё»), набранный шрифтом Times New Roman, кегль 14 pt, межстрочный интервал полуторный; поля со всех сторон – 2,0 см; формат страницы А4;

– библиографический список (в алфавитном порядке), оформленный по ГОСТу 7.1–2003 – на русском и английском языках с транслитерацией (переводом букв на латиницу). Библиографические ссылки в тексте указываются в квадратных скобках, например: [1]. В случае дословной цитаты указываются номера источника и страницы приведённой цитаты: [2, с. 5]. В конце статьи указывается дата её отправки в редакцию.

Статья может содержать иллюстративный материал. Рисунки, графики, таблицы, выполненные в формате MS Word, вставляются в текст статьи. Допускается использование в тексте статьи рисунков в формате JPG. В этом случае рисунок прилагается к статье отдельным файлом.

В названии файла необходимо указать фамилию, инициалы автора (первого соавтора), город. Например: «Петров В. С., Самара – Статья».

3. Сканированная в цвете копия рецензии профильного специалиста (доктора или кандидата наук), заверенная в установленном порядке по месту работы рецензента. В названии файла необходимо указать фамилию, инициалы автора (первого соавтора), город. Например: «Петров В. С., Самара – Рецензия».

4. Фотография автора в формате JPG без компрессии (сжатия): разрешающая способность 300 dpi, размер не менее 40*50 мм (разрешение не менее 472*590). В названии файла необходимо указать фамилию, инициалы автора (первого соавтора), город. Например: «Петров В. С., Самара – Фото».

5. Дополнительно могут быть представлены мультимедийные файлы (аудио- и видеоматериалы длительностью до 10 минут), на которые есть ссылки в тексте статьи. Например: фрагменты постановок, концертов, репетиций, учебных занятий, авторских электронных учебников, пособий, энциклопедий и пр. Мультимедийные материалы размещаются в электронной версии журнала.

Мультимедийные материалы направляются отдельными файлами с указанием фамилии, инициалов автора (первого соавтора), города. Например: «Петров В. С., Самара – Мультимедиа».

Подлинник рецензии вместе с заявкой отправляется почтой по адресу: 455036 г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22. Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки, в редакцию журнала «Образование в сфере искусства».

После независимой научной экспертизы статья либо возвращается на доработку, либо принимается к публикации, о чём сообщается автору по электронной почте или указанному телефону.

По любым вопросам, связанным с публикацией материалов, обращаться по электронной почте red-efa@magkmusic.com к главному редактору журнала, доктору педагогических наук, профессору Сизовой Елене Равильевне, кандидату искусствоведения, доценту Сокольева Наталье Леонидовне по тел. 8 (3519) 42-30-01 (приёмная ректора Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки), а также по тел. 8 (3519) 42-25-59 редактору журнала, кандидату искусствоведения, доценту Пивоваровой Инне Лаврентьевне.

Дополнительная информация на странице журнала в интернете www.magkmusic.com/efa

ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ МАТЕРИАЛОВ

ФОТОГРАФИИ

(дополнительно к тем, которые уже определены журналом)

Автор должен ОБЯЗАТЕЛЬНО предоставить собственную цифровую фотографию хорошего качества:

Формат JPG без компрессии (сжатия);

разрешение 300 dpi;

размер не менее 40*50 мм.

ВИДЕОФАЙЛЫ

формат AVI, PAL 720x576, 25 fps, progressive, звук: 48000Hz Stereo 16 bit

или

MPEG 2, PAL 720x576, 25 fps, progressive, звук: 224 (kbps) 48kHz, Stereo 16 bit;

длительность до 10 минут;

кодек H.264 (max 1280x720p, max 25 fps, High profile level 4.1, max 2.5 Mbps);

максимальный размер файла 150 Mb.

АУДИОФАЙЛЫ

формат MP3, stereo;

длительность до 10 минут.

ВНИМАНИЕ!

ССЫЛКИ НА РИСУНКИ, АУДИО- И ВИДЕОМАТЕРИАЛЫ В ТЕКСТЕ СТАТЬИ ОБЯЗАТЕЛЬНЫ С УКАЗАНИЕМ ИСТОЧНИКА ЗАИМСТВОВАНИЯ!

Предоставление мультимедийной информации к статьям (кроме фотографии автора) не является обязательным, но приветствуется редакцией!