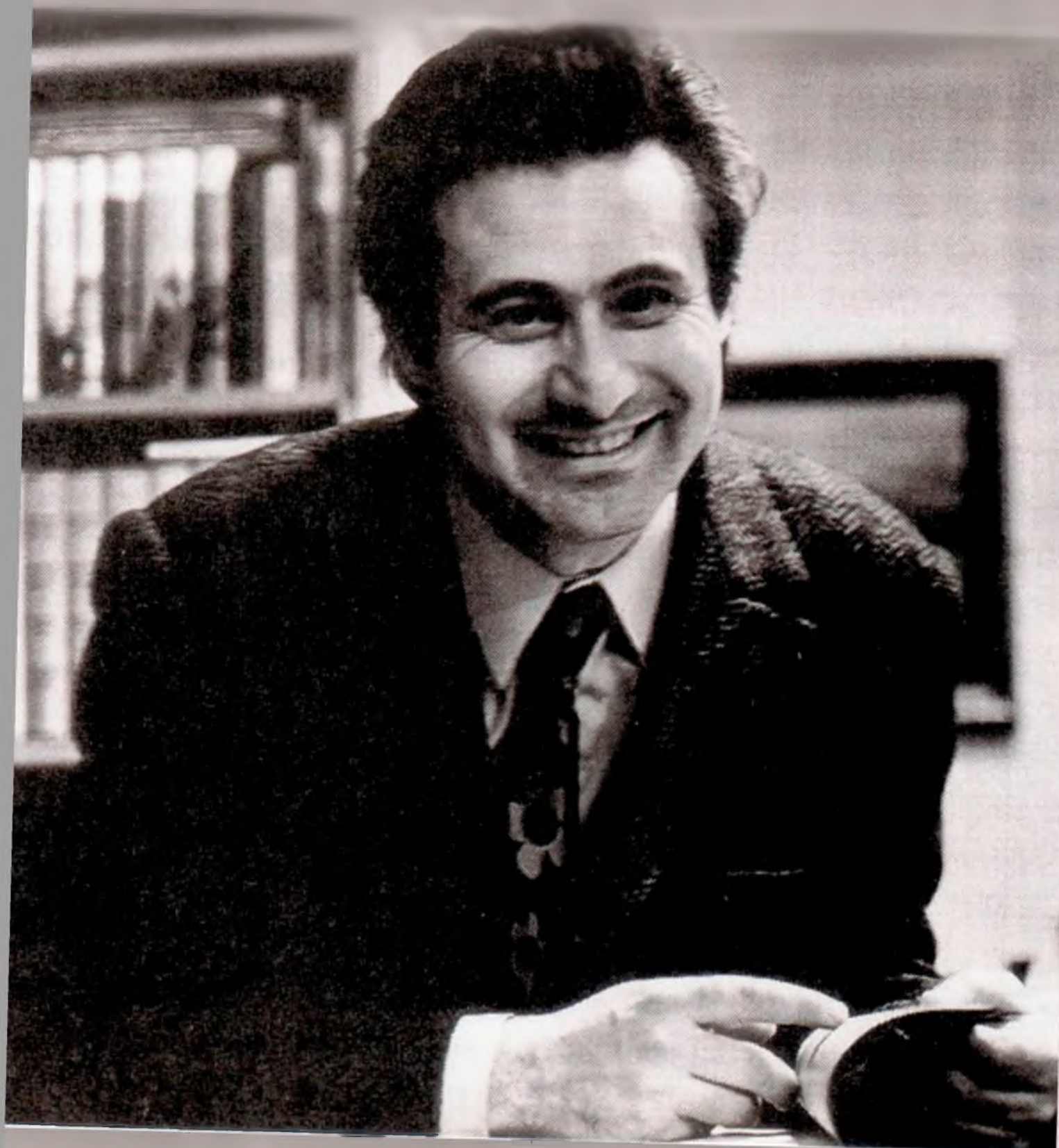


ВЕСТНИК МГИМ имени А.Г. ШНИТКЕ



2024 № 2 (28)

Сетевое издание
«Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке»
Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ

Редакционный совет



Щербакова Анна Иосифовна

доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, ректор
МГИМ им. А.Г. Шнитке
– председатель редакционного совета

Shcherbakova Anna I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor, Rec-
tor of the Moscow A. Schnittke State Music Institute
– Chairman of the Editorial Board



Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ,
член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при
ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искус-
ства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of
the Russian Federation, member of the International Council for Traditional
Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department
of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow
A. Schnittke State Music Institute



Ануфриева Наталья Ивановна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры
педагогических и социально-экономических наук, проректор по творче-
ской и социально-воспитательной деятельности Московского государ-
ственного института культуры

Anufrieva Natalia I.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the
Department of Pedagogical and Socio-Economic Sciences, Vice-Rector for
Creative and Socio-Educational Activities of the Moscow State
Institute of Culture



Буянова Наталья Борисовна

доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой хорового дири-
жирования, проректор по учебно-методической работе МГИМ им.
А.Г. Шнитке

Buyanova Natalia B.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Cho-
ral Conducting, Vice-Rector for Educational and Methodological Work of the
Moscow A. Schnittke State Music Institute



Каменец Александр Владленович

доктор культурологии, профессор Российского государственного социального университета

Kamenets Alexander V.

Doctor of Cultural Studies, Professor of the Russian State Social University



Каминская Елена Альбертовна

доктор культурологии, проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Института современного искусства, профессор кафедры оркестрового дирижирования Московского государственного института культуры

Kaminskaya Elena A.

Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Educational and Methodological Work, Professor of the Department of Directing Theatrical Performances and Festivals of the Institute of Contemporary Art, Professor of the Department of Orchestral Conducting of the Moscow State Institute of Culture



Кизин Михаил Михайлович

доктор искусствоведения, профессор, Народный артист РФ, заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки МГИМ им. А.Г. Шнитке

Kizin Mikhail M.

Doctor of Art History, Professor, People's Artist of the Russian Federation, Head of the Department of Vocal Art and Opera Training of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

Korsakova Irina A.

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Пчелинцев Анатолий Васильевич

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pchelintsev Anatoly V.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Радынова Ольга Петровна

доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Radynova Olga P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Смирнов Александр Владимирович

доктор педагогических наук, профессор, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской

Smirnov Alexander V.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, teacher of the G.P. Vishnevskaya College of Music and Theater art



Цыпин Геннадий Моисеевич

доктор педагогических наук, профессор, академик педагогических и социальных наук, главный научный сотрудник Факультета подготовки научно-педагогических кадров МГИМ им. А.Г. Шнитке

Tsypin Gennady M.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Academician of Pedagogical and Social Sciences, Chief Researcher of the Faculty of Training of Scientific and Pedagogical Personnel of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute



Юнусова Виолетта Николаевна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Yunusova Violetta N.

Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of History of Foreign Music of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Редколлегия журнала

Корсакова Ирина Анатольевна

доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе МГИМ им. А. Г. Шнитке

– *главный редактор*

Korsakova Irina Anatolyevna

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *Editor-in-Chief*

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор, член общества востоковедов РФ, член Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *заместитель главного редактора*

Alyabyeva Anna G.

Doctor of Art History, Professor, member of the Society of Orientalists of the Russian Federation, member of the International Council for Traditional Music (ICTM) at UNESCO, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *deputy Editor-in-Chief*

Шабшаевич Елена Марковна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

– *ответственный редактор*

Shabshayevich Elena M.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

– *responsible editor*

Ганичева Юлия Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, старший научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Ganicheva Yulia V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, Senior Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Грекова Любовь Валентиновна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Grekova Lyubov V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Логвинова Ирина Владимировна

кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Logvinova Irina V.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Печерская Александра Борисовна

кандидат педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, ведущий научный сотрудник МГИМ им. А.Г. Шнитке

Pecherskaya Alexandra B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Piano Art Department, Leading Researcher at the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке

Shaikhutdinov Rustam R.

Candidate of Art History, Professor, Head of the Piano Art Department of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

Учредитель:

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке»

Founder:

State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Moscow A. Schnittke State Music Institute"

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 16.04.2018 года

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technologies and Mass Communications 04/16/2018

Свидетельство о регистрации

ЭЛ № ФС77-72669 от

Certificate number

ЭЛ № ФС77-72669

Издается 6 раз в год

Published 6 times a year

Главный редактор: И.А. Корсакова –

проректор по научно-исследовательской работе МГИМ имени А.Г. Шнитке, доктор культурологии

Editor-in-Chief: Irina A. Korsakova –

Vice-Rector for Research at Moscow A. Schnittke State Music Institute, Doctor of Cultural Studies

Предметная область журнала – гуманитарные науки по следующим отраслям наук и группам специальностей:

- 5.8.2 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.8.7 Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)
- 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
- 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

The subject area of the journal is humanities in the following branches of sciences and groups of specialties:

- 5.8.2 Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)
- 5.8.7 Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences)
- 5.10.1 Theory and history of culture, art (art history)
- 5.10.3 Types of art (with indication of specific art) (art history)

Почтовый адрес:

123060, г. Москва, ул. Маршала Соколовского, 10

Телефон: 8 (499) 194-12-35

Веб-сайт: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

Электронная почта: vestnik.mgim@mail.ru

Postal address:

10 Marshal Sokolovsky str., Moscow, 123060

Phone: 8 (499) 194-12-35

Website: <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim>

E-mail: vestnik.mgim@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Севостьянов Д.А. Современные представления о художественном образе	9
Орлова Е.М. Художественная образность карнавалов Италии в аспекте семиотики коммуникаций	20
Поляков Д.М. О некоторых жанровых особенностях оперы «Наль и Дамайанти» А.С. Аренского	33

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Орехова О.Г. Подготовка студентов-хормейстеров к самостоятельной исследовательской деятельности в вузе	45
Никулина Н.Б. Профессиональная подготовка студентов-вокалистов в контексте компетентностной парадигмы образования	55
Вяткин В.В., Кузнецова Т.С. Исполнительские особенности Концерта для гобоя с оркестром Рихарда Штрауса	64

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Диденко Д.Л. Аутопсихологическая компетентность как компонент формирования исполнительской активности студента-пианиста вуза	76
Скуратова С.Б., Ганичева Ю.В. Музыкальные традиции эвенков в контексте современной культуры	83

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

Кухарская О.И. Большой театр и Московская балетная школа в мемуарах М.М. Плисецкой «Я, Майя Плисецкая...»	93
Киселев В.Ю., Умеркаева С.Ш. 200-летие русского драматурга А.Н. Островского в театрализованных социально-культурных программах (из опыта работы Института культуры и искусств МГПУ)	111
Фотогалерея. Творческие события в Музыкальном доме Альфреда Шнитке	120
Информация для авторов	128

CONTENT

MODERN RESEARCH

- Sevostyanov D.A.*
Modern ideas about the artistic image 9
- Orlova E.M.*
Artistic imagery of Italian carnivals in the aspect of semiotics of communication 20
- Polyakov D.M.*
On some genre features of the opera "Nal and Damayanti" by A.S. Arensky 33

MUSIC EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

- Orekhova O.G.*
Preparation of chormaster students for independent research activities
at the university 45
- Nikulina N.B.*
Professional training of vocal students in the context of the competence
paradigm of education 55
- Vyatkin V.V., Kuznetsova T.S.*
Performance features of Richard Strauss's Oboe Concerto 64

YOUNG RESEARCHERS ABOUT MUSIC

- Didenko D.L.*
Autopsychological competence as a component of formation performing
activity of a piano student at the university 76
- Skuratova S.B., Ganicheva Y.V.*
Musical traditions of the Evenks in the context of modern culture 83

MEMORIES, REFLECTIONS, DOCUMENTS

- Kuharskaya O.I.*
Bolshoi Theatre and the Moscow Ballet School in the memoirs
of M.M. Plisetskaya "Me, Maya Plisetskaya..." 93
- Kiselev V.Yu., Umerkaeva S.Sh.*
200th anniversary of the Russian playwright A.N. Ostrovsky in theatrical
socio-cultural programs (from the experience of the Institute of Culture
and Arts of the Moscow State Pedagogical University) 111
- Photo gallery. Creative events at the Alfred Schnittke Music House 120
- Information for authors 128

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Д.А. Севостьянов

СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

MODERN IDEAS ABOUT THE ARTISTIC IMAGE

Аннотация. В статье анализируется структура художественного образа. Художественный образ рассматривается как сложное, синтетическое явление. Изучается несколько аспектов художественного образа: типы таких образов, структура художественных образов, их функции. Одна из основных функций художественного образа – передача эмоции от художника зрителю. В художественном образе, в разных видах искусств, существует два пути передачи эмоциональной информации. Первый из них – неспецифический, он представлен во всех видах изобразительных искусств. Он реализуется посредством включения в художественный образ знаков и символов. Передаваемая таким образом информация может осознаваться и передаваться в словесной форме. Второй (специфический) канал эмоциональной информации специально присущ каждому виду искусства. Заключение в нем информация не подлежит вербальной передаче. Например, в живописи здесь задействован индивидуальный почерк художника, его выразительная моторика. Такова основа строения художественного образа.

Ключевые слова: художественный образ, символ, знак, эмоция, передача эмоциональной информации.

Abstract. The article analyzes the structure of the artistic image. The artistic image is considered as a complex, synthetic phenomenon. Several aspects of an artistic image are studied: the types of such images, the structure of artistic images, and their functions. One of the main functions of an artistic image is to convey emotion from the artist to the viewer. In an artistic image, in different types of art, there are two ways to convey emotional information. The first of them is non-specific, it is represented in all types of fine arts. It is realized by including signs and symbols in the artistic image. The information transmitted in this way can be understood and transmitted verbally. The second (specific) channel of emotional information is specifically inherent in each type of art. The information contained in it is not subject to verbal transmission. For example, the individual handwriting of the artist, his expressive motor skills are involved in painting here. This is the basis of the structure of an artistic image.

Keywords: artistic image, symbol, sign, emotion, transmission of emotional information.

В дискурсе современного искусствоведения существенное место занимают вопросы, связанные с исследованием и трактовкой художествен-

ного образа. Художественный образ так или иначе представлен в произведениях всех изобразительных искусств. Сюда относятся и пространственные искусства (живопись, графика, скульптура), и пространственно-временные (кинематограф, сценическое искусство во всех его видах), и временные искусства (в частности, художественная литература).

Художественному образу посвящено огромное количество исследований. Однако данная тема не может считаться исчерпанной; актуальность новых работ в данной предметной области по-прежнему велика. Тому есть несколько причин. Во-первых, в публикациях современных исследователей, несмотря на многолетнюю проработку рассматриваемой темы, все же раскрываются новые стороны данного явления. Во-вторых, изменения затрагивают и сам изучаемый предмет, так как искусство имеет собственную динамику развития и по-разному проявляет себя в различные (пусть даже и близкие) исторические периоды. Меняется и социальная роль искусства, и значение художественного образа, и его конкретные проявления.

Прежде всего, разумеется, следует коснуться того, как определяют художественный образ современные авторы, какие неотъемлемые свойства считаются ему присущими. Конечно, не все подобные определения достаточно конкретны и всеобъемлющи, не все они безупречны по форме и содержанию.

Так, Е.В. Донская представляет художественный образ как «сгусток художественного видения и переживания, которому искусство придает выразительность и эстетическую ценность»; причем чем более разнообразны приемы, которые использует художник, тем более совершенным и многогранным становится художественный образ. Особо здесь подчеркивается синтетичность художественного образа; в простейших случаях, когда образ создается несколькими карандашными линиями или даже одной такой линией, синтетичность может и отсутствовать, но самыми богатыми являются как раз синтетические художественные образы [6, с. 127–128].

Всякий образ по определению конкретен (в отличие от понятия, которое абстрактно); но особенность художественного образа состоит в том, что в нем, в этом конкретном выражении, отображаются и типические черты; в нем подразумеваются черты всеобщности, долговременности, а иногда и вечности [16, с. 82]. Данное свойство художественного образа – выражать

в индивидуальном, конкретном общее (типическое) – отображено в словарном его определении, которое было представлено в старом, еще советском Кратком словаре терминов изобразительного искусства [12, с. 106–107].

О.М. Климова подчеркивает, что, с одной стороны, художественный образ обладает цельностью, что «содержательная составляющая живописи рождается всей формой, предстающей как монолитная целостность, так как на уровне зрительного восприятия формы объединяются чувственно-наглядные и абстрактно-мыслительные структуры»; но, с другой стороны, «монолитная целостность образа не отвергает возможности рассмотрения его как многокомпонентной структуры». «Художественные образы живописи – пишет О.М. Климова, – выступая в роли заместителя, субститута, подменяют отсутствующего референта и действуют в отрыве от того объекта, к которому отсылают. Они одновременно связаны с реальностью и дистанцированы от нее. Они и подражание реальности, и осмысление реальности, и иллюзия реальности. Они могут быть зависимы от принципа подобия, а могут быть независимы от него» [8, с. 89].

С.И. Воронцова рассматривает художественный образ в качестве целостной перцептивной структуры, обладающей не только семантической (видимой), но и феноменальной (невидимой) пространственностью [4, с. 116] – мысль, как минимум, требующая пояснений.

Под «видимым» в художественном образе понимается аспект реальности, воспринимаемый в данном произведении, а под «невидимым» – его аксиологическая сторона, то есть ценностная структура [14, с. 15], которая, конечно, целиком зависит от культурного контекста, в котором представлено изображенное и в котором существует само произведение (а также и автор, и зритель). Согласно ныне бытующим представлениям, соотношения «видимого» и «невидимого» в художественном образе претерпевает изменения. Если в начале XX века «невидимое» в структуре художественного образа было акцентировано, то в так называемом антиискусстве середины века, условной кульминацией которого был концептуализм, напротив, «невидимое» практически обнулилось. Создалась ситуация, когда «видимое» либо сводится к видимому сознанием и им завершается (как в творчестве минималистов), либо воспроизводится с порядком предвидения (как в поп-арте). Затем же, к концу прошлого столетия, художники вновь обратились к «невидимому» [4, с. 117–119]. Активно обращаются к нему и теперь.

А.А. Керженова обращает внимание на одно чрезвычайно важное свойство художественного образа, например, в живописи – его избыточность. В самом деле, живопись, как чисто пространственное искусство, обладает известной ограниченностью в том отношении, что не может, в частности, передавать процессы, происходящие во времени, например, движение, звук, дуновение ветра. Однако художник постоянно предпринимает попытки эту ограниченность преодолеть. Преодолевается же она на практике путем создания некоторой избыточности, чрезмерной, по сравнению с образом, почерпнутым из реальности, насыщенностью художественного образа всеми его проявлениями, реализуемыми и при помощи цвета, и в целом посредством формы – в частности, через заострение цветовых, световых и тональных отношений [7, с. 112]. Очевидно, что любой отдельный вид искусства налагает на художественный образ подобные же ограничения, и потому такая избыточность, приобретающая различные конкретные формы, может сопровождать любой или почти любой художественный образ.

Многие авторы небезуспешно пытаются составить классификации художественных образов (иногда безотносительно к видам искусств, иногда – в рамках отдельного вида). Рассмотрим некоторые такие классификации.

О.М. Климова выделяет следующие типы художественных образов:

1. Образы-подобия, которые представляют внешность изображаемого объекта, будь то человек, проявление общественных отношений, природный объект или культурный артефакт, в его «визуально-предметном статусе».

2. Образы-метафоры, которые, в дополнение к вышесказанному, обеспечивают перенос некоторых сущностных признаков с одного объекта на другой. Так, например, если изображенные сказочные персонажи (животные) общаются, как люди, и вступают в знакомые нам социальные отношения, то мы имеем дело именно с такими образами.

3. Образы-олицетворения, которые наделяют неодушевленные объекты признаками и качествами живых существ.

4. Образы-аллюзии, которые устанавливают связь «между конкретным произведением живописи, в котором они реализуются, и уже известной идеей, фактом или артефактом философского, философско-эстетического, мифологического, религиозного, исторического, литературного характера».

5. Образы-абстракции, которые устанавливают эмоционально-чувственную ассоциативную взаимосвязь внешнего плана бытия с внутренним при осуществлении свободной изобразительной импровизации.

6. Образы-символы, которые «конвенционально выражают не только внешний план бытия в визуально-предметном статусе, но и внутренний план в эмоционально-чувственной и гносеологической освоенности» [8, с. 90].

Вопрос о участии символов в построении художественного образа заслуживает отдельного рассмотрения. На эту тему высказывались многие авторы, что, однако, не всегда способствует прояснению данного вопроса, поскольку и символ, и художественный образ зачастую каждый трактует по-своему. Если художественный образ и символ часто (порой даже слишком часто) упоминается в литературе, то это несколько не облегчает понимания его сути. Как отмечал еще А.Ф. Лосев, «здесь только кажущаяся легкость, которая вырастает на почве слишком частого употребления всех этих терминов. Но отчленив, например, художественный образ от метафоры или типа ничуть не менее трудно, чем отграничить понятие символа от других литературоведческих или искусствоведческих категорий» [10, с. 19]. Поэтому к вопросу о роли символов в художественном образе и следует далее обратиться особо.

Е.В. Пенионжек также выделяет несколько разновидностей художественных образов:

1. Образ, содержащий иносказательную мысль, метафору, где свойства одного предмета переносятся на другой.

2. Художественный образ, развивающийся по своим собственным законам, не всегда соотносящимся с обыденным порядком вещей.

3. Многозначный и недосказанный художественный образ, право додумывать который предоставляется зрителю.

4. Художественный образ как обобщение, раскрывающий суть некоторого явления.

5. Художественный образ как единство рационального и эмоционального.

6. Художественный образ как единство объективного и субъективного.

7. Принципиально оригинальный, неповторимый художественный образ [13, с. 80].

Нетрудно заметить, что в данной классификации обозначены не столько разные типы художественных образов, сколько своеобразные измерения, отображающие отдельные свойства таких образов. Все эти характеристики образов способны так или иначе сочетаться друг с другом, хотя некоторые из них в данном конкретном образе могут, конечно, преобладать.

Обратимся теперь к функциям художественного образа. Поскольку эти функции фактически неотделимы от функций искусства в целом, то при достаточно широком взгляде на данную проблему их можно выделить немало. Так, например, художественный образ несет и коммуникативную, и информационную, и обучающую, и воспитательную, и миметическую (подражательную, воспроизводящую) функцию. Однако следует различать функции, которые специально присущи именно художественному образу и исполняются главным образом именно с его помощью, и иные функции, не столь специализированные; последние могут исполняться и вне искусства как такового.

И.В. Воронова подчеркивает неотделимость художественного образа от эмоций, бессознательного и сакрального [3, с. 33]. Действительно, сакральная функция художественного образа важна (а в отдаленном прошлом она была доминирующей). Однако ныне одной из главенствующих стала его эмоциональная функция. В этом случае задача художественного образа состоит в том, чтобы вызвать у зрителя определенную эстетическую эмоцию (вернее, целый комплекс таких эмоций). Здесь в известной мере воспроизводится эмоциональное отношение автора произведения к отображенному объекту.

Данная истина, конечно, не нова. «Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа – писал М.М. Бахтин. – Авторское отношение – конститутивный момент образа». И далее: «Авторов нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть» [2, с. 311].

Эмоциональную функцию художественного образа рассматривают с разных позиций. Д.Н. Деменёв усматривает в художественном образе установление связи и единства между:

- произведением искусства и воспринимающим субъектом;
- произведением искусства и воспринимающимся объектом;
- произведением искусства и эстетической эмоцией, возникающей у воспринимающего субъекта. Считается, что благодаря этому создается ситуация, при которой зритель (реципиент) приобретает идентичный художнику душевный опыт творческого пути [5, с. 73–77].

Л.И. Алмосов также указывает, что одной из важнейших функций художественного образа является пробуждение у зрителя определенной эмоции, а вернее сказать, целого блока всевозможных и разнообразнейших эмоций, переживаний ощущений; это, среди прочего, побуждает, например, зрителя

снова и снова обращаться к созерцанию данной картины [1, с. 107]. По характеру вызываемой эмоциональной реакции художественный образ может быть эпическим, драматическим, лирическим [15, с. 86]. Исходя из возможностей художественного образа пробуждать эмоции у зрителя, говорят о «художественной энергетике», об «энергетическом аспекте художественного образа» [11, с. 175].

Для того чтобы составить адекватное представление об эмоциональной функции художественного образа, требуется проанализировать каналы, посредством которых осуществляется передача эмоциональной информации от художника к зрителю. В отношении художественного образа можно проследить два основных пути такой эмоциональной трансляции.

Во-первых, имеется неспецифический канал передачи эмоциональной информации, общий для всех видов изобразительных искусств. Этот канал строится на фабуле произведений искусства и в художественном образе базируется на семиозисе (то есть на формировании и функционировании знаков и символов). Следует напомнить, что символ представляет собой объект, обладающий собственным бытием (неважно, реальным или иллюзорным), а кроме того, наделенный еще и некоторым внешним смыслом; символ, таким образом, выполняет функции означающего при каком-либо означаемом. Знак, в свою очередь, также обладает функцией «быть означающим», но за пределами этой функции он никаким самостоятельным бытием не обладает. В структуре художественного образа могут быть представлены и символы, и знаки (точнее сказать, практически неизбежно присутствуют в нем).

Д.А. Левченков приводит различные типы семиозиса при создании художественного образа. Первый уровень семиозиса, по представлениям данного автора, включает в себя натуральные, или естественные коды: мы опознаем изображенное по тем же признакам, по каким опознаем аналогичное явление или схожий предмет в жизни, а не в произведении искусства. Так, например, указывает этот автор, мы распознаем радость и печаль – и на живом лице, и на портрете. Второй уровень семиозиса реализуется при построении структуры произведения искусства, в ходе чего художник некоторые особенности выставляет напоказ, а чем-то другим, напротив, жертвует. Тем самым, производится определенная трансформация действительности. Третий уровень семиозиса – символический; этот уровень сопряжен с такой сущностной чертой человеческого сознания, как стремление во всем искать смысл. Когда художе-

ственный образ проявляется в символе, то, как считает данный автор, это свидетельствует об особенно высокой художественно-эстетической значимости произведения искусства, о его художественности [9, с. 117–118]. Для нас существенно важно, что результаты семиозиса доступны вербализации и могут быть транслированы и разъяснены в словесной форме, даже если само произведение искусства по природе своей невербально.

Второй такой канал передачи эмоциональной информации, действующий в рамках художественного образа – специфический. Он присущ конкретно данному виду искусства и реализуется через него. Например, в живописи и графике такую роль (в разном конкретном выражении) выполняет выразительная моторика, или индивидуальный «почерк» художника. В художественной литературе (в изящной словесности) – это уникальный в своем своеобразии лексикон писателя. В балете эту функцию исполняет телесная пластика (естественно, вписанная в музыкальный ритм). Этот специфический канал не всегда и не всеми принимается во внимание; более того, в произведении искусства он и присутствует не всегда. Так, например, в живописи встречаются художники (и целые направления, к которым эти художники принадлежат), которым просто несвойственно применять в изобразительной деятельности, при создании художественного образа, какой-либо уникальный «почерк». Тем самым происходит фактическое эмоциональное обеднение изобразительной деятельности. Правда, и противоположных примеров тоже немало.

Содержательное наполнение данного канала не подлежит вербализации; если же художественное произведение (как это бывает в литературе) по природе своей вербально, то это содержание может быть выражено только и исключительно данным набором слов, но никаким иным. Пересказ «своими словами» в этом случае полностью разрушает произведение, оставляя от него фактически лишь синопсис, который передает фабулу, но само произведение заместить не может. Точно так же экфрасис ни в коем случае не заменяет собой произведение живописи, которое, чтобы составить впечатление о нем, требуется непременно увидеть собственными глазами. И изучение либретто ни в коем случае не заменяет нам зрелище балетной постановки.

Исходя из этого, становится в общих чертах понятной структура художественного образа. Но именно в общих чертах, поскольку в частности, применительно к каждому виду искусства, здесь присутствует значительно больше сложностей. Так, например, тот путь передачи эмоциональной информации,

который выше рассматривался как специфический, может быть косвенно задействован и в тех видах искусств, для которых он, строго говоря, специфическим не является – в синтетических искусствах это особенно заметно. Весьма сложным является вопрос о семиозисе применительно к художественному образу – вопрос этот настолько объемный и многоплановый, что требует особого, отдельного рассмотрения. Важно также и то, что функция передачи эстетической эмоции для художественного образа – отнюдь не единственная, как об этом (мимоходом, правда) уже говорилось ранее. Таким образом, по итогам представленного здесь анализа никак нельзя сказать, что все вопросы, касающиеся природы художественного образа, благополучно здесь разрешены, и едва ли они могут быть исчерпывающе разрешены впредь – хотя бы из-за особенностей предмета исследования, которому, как уже говорилось, присуща собственная динамика развития.

Литература

1. Алмосов Л.И. Создание художественного образа // Кант. – 2014. – № 1 (10). – С. 105–109.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Воронова И.В. Первообразы культуры и современное искусство // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 31–42.
4. Воронцова С.И. Проблема «насыщенности» художественного образа в современной живописи // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2021. – № 3 (67). – С. 115–123.
5. Деменёв Д.Н. О логике художественного процесса // Философия и культура. – 2017. – № 12. – С. 72–82.
6. Донская Е.В. Сложный художественный образ как синтетический десигнат // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2011. – № 2. – С. 127–133.
7. Керженова А.А. Принцип «избыточности» в структуре художественного образа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 110–113.
8. Климова О.М. Базовые модусы реальности художественной картины мира в живописи // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 9 (53). – С. 88–91.
9. Левченков Д.А. Эстетический семиозис художественного // Философия права. – 2013. – № 4 (59). – С. 117–121.
10. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
11. Малинина Н.Л. Реалистический художественный образ в живописи: прошлое и настоящее // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2010. – № 9. – С. 175–181.

12. Обухов Г.Г., ред. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1961. – 192 с.
13. Пенионжек Е.В. Структура художественных образов как предмет искусства // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 4-3 (11). – С. 79–80.
14. Статкевич И.А. Философский анализ проективного компонента художественного восприятия // Гуманизация образования. – 2009. – № 6. – С. 12–16.
15. Ушанёва Ю.С. Развитие способности эмоционального восприятия художественного образа картины в процессе обучения изобразительному искусству // Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 2. – С. 82–90.
16. Щербакова А.А. Производство искусства в системе общения // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – № 47. – С. 79–84.

References

1. Almosov L.I. Sozdanie hudozhestvennogo obraza [Creation of an artistic image] // Kant [Kant]. – 2014. – No. 1 (10). – Pp. 105–109.
2. Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. – Moscow: Iskusstvo, 1986. – 445 p.
3. Voronova I.V. Pervoobrazy kul'tury i sovremennoe iskusstvo [The primordial images of culture and modern art] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. – 2019. – No. 47. – Pp. 31–42.
4. Voroncova S.I. Problema «nasyshchennosti» hudozhestvennogo obraza v sovremennoj zhivopisi [The problem of "saturation" of the artistic image in modern painting] // Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]. – 2021. – No. 3 (67). – Pp. 115–123.
5. Demenyov D.N. O logike hudozhestvennogo processa [On the logic of the artistic process] // Filosofiya i kul'tura [Philosophy and culture]. – 2017. – No. 12. – Pp. 72–82.
6. Donskaya E.V. Slozhnyj hudozhestvennyj obraz kak sinteticheskij designat [A complex artistic image as a synthetic design] // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Sociologiya. Pedagogika. Psihologiya [Scientific notes of the V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Sociology. Pedagogy. Psychology]. – 2011. – No. 2. – Pp. 127–133.
7. Kerzhenova A.A. Princip «izbytochnosti» v strukture hudozhestvennogo obraza [The principle of "redundancy" in the structure of an artistic image] // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University]. – 2008. – No. 77. – Pp. 110–113.
8. Klimova O.M. Bazovye modusy real'nosti hudozhestvennoj kartiny mira v zhivopisi [Basic modes of reality of the artistic picture of the world in painting] // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]. – 2018. – No. 9 (53). – Pp. 88–91.

9. Levchenkov D.A. Esteticheskij semiozis hudozhestvennogo [Aesthetic semiosis of the artistic] // *Filosofiya prava* [Philosophy of law]. – 2013. – No. 4 (59). – Pp. 117–121.
10. Losev A.F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo [The problem of symbol and realistic art]. – Moscow: Iskusstvo, 1995. – 320 p.
11. Malinina N.L. Realisticheskij hudozhestvennyj obraz v zhivopisi: proshloe i nastoyashchee [Realistic artistic image in painting: past and present] // *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk* [Actual problems of humanities and natural sciences]. – 2010. – No. 9. – Pp. 175–181.
12. Obukhov G.G., ed. *Kratkij slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva* [A short dictionary of terms of fine art]. – Moscow.: Sovetskij hudozhnik, 1961. – 192 p.
13. Penionzhek E.V. Struktura hudozhestvennyh obrazov kak predmet iskusstva [The structure of artistic images as an object of art] // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* [International Scientific Research Journal]. – 2013. – No. 4-3 (11). – Pp. 79–80.
14. Statkevich I.A. Filosofskij analiz proektivnogo komponenta hudozhestvennogo vospriyatiya [Philosophical analysis of the projective component of artistic perception] // *Gumanizatsiya obrazovaniya* [Humanization of education]. – 2009. – No. 6. – Pp. 12–16.
15. Ushanyova Yu.S. Razvitie sposobnosti emocional'nogo vospriyatiya hudozhestvennogo obraza kartiny v processe obucheniya izobrazitel'nomu iskusstvu [Development of the ability of emotional perception of the artistic image of a painting in the process of teaching fine arts] // *Gumanitarnye i social'nye nauki* [Humanities and social Sciences]. – 2009. – No. 2. – Pp. 82–90.
16. Shcherbakova A.A. Proizvedenie iskusstva v sisteme obshcheniya [A work of art in the communication system] // *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University]. – 2007. – No. 47. – Pp. 79–84.

Севостьянов Дмитрий Анатольевич

доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии
Новосибирского государственного медицинского университета
e-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

Dmitry A. Sevostyanov

Doctor of Philosophy,
Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology
Novosibirsk State Medical University
e-mail: dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАРНАВАЛОВ ИТАЛИИ В АСПЕКТЕ СЕМИОТИКИ КОММУНИКАЦИЙ

ARTISTIC IMAGERY OF ITALIAN CARNIVALS IN THE ASPECT OF SEMIOTICS OF COMMUNICATIONS

Аннотация. В статье исследуется художественная образность итальянских карнавалов с помощью методов семиотического анализа, семиотики коммуникаций. Анализируются символы, знаки и семиотические элементы, присутствующие в карнавальных обрядах, раскрывается их роль в создании смысла и передаче сообщений в культурном контексте. В русле семиотической перспективы предлагается взгляд на карнавалы Италии как на форму коммуникации, основанную на символах и знаках, способствующих взаимодействию и интерпретации культурных ценностей и традиций.

Ключевые слова: карнавал, Италия, образ, семиотика, коммуникация, символы, знаки.

Abstract. The article investigates the artistic imagery of Italian carnivals with the help of methods of semiotic analysis and semiotics of communications. Symbols, signs and semiotic elements present in carnival rituals are analysed, their role in creating meaning and transmitting messages in the cultural context is revealed. The semiotic perspective offers a view of Italian carnivals as a form of communication based on symbols and signs that facilitate interaction and interpretation of cultural values and traditions.

Keywords: carnival, Italy, image, semiotics, communication, symbols, signs.

Поиск путей осознания глубинных смыслов образов культуры и искусства, их роли в жизни человека и общества никогда не утрачивает своей актуальности. Символически-семиотический подход отражает представление о культуре как системе символов и знаков, которые используются для взаимодействия и передачи смыслов. В связи с этим обращение к семиотике коммуникаций, как области междисциплинарных исследований, является важным в изучении процессов передачи информации между людьми и смысловой природы коммуникаций. Итальянские карнавалы представляют собой богатое и сложное явление, характеризующееся уникальной художественной образностью, которая включает в себя множество семиотических элементов, отражающих исторические, религиозные и культурные аспекты итальянского общества. В символически-семиотическом подходе карнавал можно рассмотреть как сложный символический ритуал, включающий в себя различные смыслы и значения. Карнавал является смешением обратных и нормативных

элементов, что позволяет временно выходить за пределы обычных социальных норм и ролей. В символически-семиотическом подходе карнавал важен не только сам по себе, но также и в контексте социальных и культурных динамик. Он может выполнять роль средства социальной коммуникации, где различные символы и знаки, имеющие своё художественное выражение, использованы для передачи информации о социальной идентичности, общественных иерархиях или нормах поведения.

В трудах зарубежных (Ч. Пирс; Г. Фреге; Ф. де Соссюр; Э. Гуссерль; Ч. Моррис; К. Юнг; Э. Кассирер; Я. Мукаржовский; К. Леви-Строс; У. Эко; Р. Барт и др.) и отечественных (Ю.Н. Тынянов; В.Б. Шкловский; В.Я. Пропп; М.М. Бахтин; Ю.М. Лотман; Вяч. Вс. Иванов; В.Н. Топоров; Б.А. Успенский и др.) исследователей были предложены различные теории и концепции, связанные с семиотикой коммуникаций.

Опираясь на взгляды основоположника семиотики Ч. Пирса [14], карнавал можно представить как сложную систему знаков и символов, способных передавать информацию и создавать смысл. С точки зрения разработанной им трихотомии знаков карнавальные маски и костюмы можно рассматривать как иконические знаки, которые представляют различные социальные роли и персонажи; карнавальные ритуалы как индексальные знаки, которые указывают на историческое и культурное значение карнавала, а карнавальные песни и танцы как символические знаки, которые передают культурные ценности и традиции, связанные с карнавалом. Следуя взглядам Г. Фреге [23], внесшего значительный вклад в развитие символической логики, карнавальная реальность представляется как форма коммуникации, основанная на использовании языка и символов для передачи и интерпретации сообщений. В русле взглядов Ф. де Соссюра [17], основоположника структурной лингвистики карнавальные обряды предстают как многоуровневые системы знаков и символов, играющих важную роль в коммуникации. Опираясь на представления Э. Гуссерля [4], философа и основателя феноменологии, карнавал можно рассмотреть как феномен, отражающий сознание и интерпретацию мира через символические действия и ритуалы. Как символическое действие, направленное на трансформацию повседневной реальности, можно представить карнавал, следуя философским взглядам Э. Кассирера [7], разработавшего концепцию символической формы. Теория знаков Ч. Морриса [12] может быть применена к изучению карнавальных традиций для анализа символов, знаков и семиотических элементов, присутствующих в карнавальных обрядах, через исследование того,

что знак (объект, событие, идея и т.д.) представляет (десигнат), его интерпретацию конкретным человеком или группой людей (денотат) и мыслительный процесс (интерпретанта), который связывает знак с его десигнатом и денотатом. Психолог, философ и культуролог К. Юнг писал о том, что культура – это процесс символотворения [26]. И карнавал являет собой пример такого символотворящего, знакообразующего пространства культуры, создающего свои тексты. Во взглядах эстетика Я. Мукаржовского [13] карнавал предстаёт как пример эстетической семиотики, в которой художественная образность используется для передачи культурных значений с ведущей ролью эстетического опыта в формировании карнавальской коммуникации. Согласно этнографу и культурологу К. Леви-Стросу [8; 9], карнавал можно рассмотреть как некую форму символического обмена, которая основывается на противопоставлении двух культурных кодов: кода культуры церкви и кода культуры народа. Карнавал, таким образом, является формой сближения и соединения двух культурных кодов, которые в обычной жизни сохраняют дистанцию друг от друга. Итальянский философ и семиотик У. Эко [24; 25] подчеркивал важность семиотического анализа в понимании культуры и общества. В русле его идей карнавал, как временное перевертывание и нарушение установленных социальных и культурных норм, раскрывает богатейший материал для исследования культурных семиотических практик, где велика роль интерпретации и контекста в понимании специфики карнавальной образности. В русле философских и литературоведческих идей Р. Барта [1; 2] карнавал можно представить как форму деконструкции общественных норм и стереотипов, позволяющую человеку временно освободиться от предписанных ему социальных ролей и идентификаций, почувствовать себя свободным и способным на эксперименты.

Обратимся к отечественным исследователям. В контексте концепции литературной эволюции драматурга и критика Ю. Н. Тынянова [19; 20] коммуникация через литературные тексты становится процессом передачи информации и интерпретации значений. Таким образом карнавал предстаёт как текст, в котором по законам карнавальной реальности открывается возможность свободного общения, обмена информацией между автором этого текста и читательской аудиторией, обмена интерпретациями. Следуя мыслям Ю.Н. Тынянова, можно сказать, что традиционно присущая карнавалу пародия является не просто сатирой, а творческим актом, включающим изучение, изменение исходного текста и создание новой реальности. Писатель, литературовед и сценарист В.Б. Шкловский [21] предложил понятие *остранения* как универсальный

закон искусства, нарушающий «автоматизм восприятия» и восстанавливающий чувственное восприятие. Обращаясь ко взглядам автора в контексте исследования итальянских карнавальных традиций, можно отметить, что реальность игры и маскарада, изменяющие обыденную реальность с присущей ей автоматизмами восприятий, способствует обновлению восприятия и новым формам общения. Изучая семиотику сказки и её структурные элементы, филолог и фольклорист В.Я. Пропп [16] выявил универсальные законы семиотической системы, показал возможность использования сказочных мотивов и символов для выражения социальных реалий и моделей общения. В контексте исследований итальянских карнавальных традиций, следуя идеям В.Я. Проппа, актуализируется возможность рассмотрения карнавальных обрядов, как своеобразных сказочных сюжетов, имеющих типичные функции и элементы. Отечественные лингвисты, семиотики, культурологи и переводчики Вяч. Вс. Иванов [6], В.Н. Топоров [18] и Б.А. Успенский [11; 22] исследовали ритуалы и обряды, обращая внимание на их символическую значимость и влияние на создание смысла. Их работы способствуют пониманию символической значимости культурных практик и формированию коллективной идентичности в контексте итальянских карнавалов. Рассматривая ритуалы как систему знаков, они подчеркивают их роль в коммуникации и социокультурной интеграции. Символически-семиотический подход к культуре Ю.М. Лотмана [10; 11], одного из создателей структурно-семиотического метода изучения литературы, основателя Тартуско-московской семиотической школы, представляет культуру как систему знаков и знаковых систем, организующих коммуникацию и понимание. Карнавал, следуя взглядам Ю.М. Лотмана, создаёт свою собственную семиосферу, связанную с праздником и свободой, и регулирует социальные отношения, представляя форму культурной резистентности и самобытности народа. Теория карнавала М.М. Бахтина [3], отечественного философа, культуролога, литературоведа и теоретика европейской культуры и искусства, является частью его диалогической концепции культуры. Карнавал для М.М. Бахтина – это особый вид праздника, который отличается от других форм празднования тем, что он сочетает в себе инверсию и амбивалентный смех. Концепция карнавала М.М. Бахтина включает в себя такие важные аспекты, как общение и коммуникация, культурная идентичность, индивидуальное самовыражение и социальная адаптация. Теория карнавала М.М. Бахтина предполагает, что культура создается не индивидуально, а взаимодействием между людьми.

Обращаясь к художественной образности карнавалов Италии, отметим, что она включает в себя различные семиотические коды, такие маски и костюмы, музыка и танцы, цвета и символы, которые средствами художественной выразительности формируют культурное понимание и социальную динамику, позволяют участникам выражать индивидуальность, оспаривать социальные иерархии и исследовать границы дозволенного. Итальянские карнавальские традиции отражают идеи и ценности, связанные с миром наоборот. М.М. Бахтин подчёркивает роль смеха, гротеска и амбивалентности в карнавальской образности, поскольку карнавал, как форма народной культуры способствует выражению скрытых потребностей и переживаний людей [3]. Отечественный историк, театровед и литературовед А.К. Дживелегов указывает на то, что народная комедия всегда отражала политические, экономические и социальные изменения, происходившие в обществе в Италии в эпоху Возрождения и позднее [5]. Согласно британскому культурологу П. Бёрку (P. Burke) [27] карнавал можно рассмотреть как форму визуальной культуры, которая отражает социальные и политические изменения эпохи в масках, костюмах и других визуальных элементах карнавальской образности.

Основная идея карнавала – символическое временное изменение мира, где обычные социальные роли и правила временно снимаются, позволяя участникам свободно проявлять себя. Карнавал также символизирует борьбу между добром и злом. Ещё одна важная идея карнавала – это празднование окончания зимы и прихода весны, что делает этот праздник символом возрождения и своеобразным актом прощания с холодными месяцами перед началом Великого поста.

Итальянские карнавальские традиции известны своей уникальной комбинацией костюмов, музыки и танцев, которые говорят о богатом художественном наследии этой страны и её культурных традициях. Маска и костюм являются одними из основных семиотических элементов итальянских карнавалов, олицетворяющих богатство и глубину коммуникаций, передаваемых через визуальные символы. Они могут представлять собой выражение и сокрытие собственного «я» и служить средством смены личности или роли. Как пишет Л. Валериано (L.Valeriano), исследователь итальянской народной культуры, музыкант и журналист: «Существует около двухсот итальянских масок, и почти каждый регион имеет свои собственные. Не говоря уже о местных и карнавальных масках, которые сегодня представляют собой особенно интересное явление и которых более 500» [28, с. 7].

Каждый костюм и маска могут иметь свою уникальную символику, передавать определённое сообщение или традицию, представлять силу, свободу, мистицизм или анонимность. Символика может быть связана с историческими персонажами и культурными традициями. Костюмы могут быть разнообразными – от нарядных и роскошных до простых и символических. Одними из знаковых, пришедших из античности, элементов итальянского карнавала являются маски Комедии и Трагедии. Данные маски символизируют два состояния бытия, театральные жанры и ветви итальянской культуры. Маска Комедии изображает улыбку и радость в то время, как маска Трагедии является выражением грусти и печали. Эти маски являются символами вечного конфликта между радостью и горем, жизнью и смертью. Маски также символизируют разные характеры. Так весёлый и задиристый Арлекин считается символом шутовства и насмешек. Коломбина олицетворяет женскую кокетливость и элегантность. Венецианская Баута может представлять анонимность и свободу самовыражения. Маска Доктора Песте ассоциируется с защитой от эпидемий и болезней. Сардинские Мамутонес изображают духов и демонов, и напоминают о связи с аграрными традициями. Маски и костюмы в итальянском карнавале играют значимую роль в коммуникации, символизируя различные аспекты человеческого опыта, историческое наследие и индивидуальность носителей.

Декорации также играют важную роль в семиотике итальянских карнавалов традиций. Украшенные улицы, площади и сцены представляют собой полотна, на которых разворачивается этот народный праздник. Декор создаёт праздничную атмосферу и осуществляет коммуникацию через различные символы. Например, использование солнца и луны может указывать на баланс и гармонию, зелёные и цветочные элементы – на жизненную силу и связь с природой, образы животных на аграрный аспект истории страны. Вспомним впечатления известных представителей отечественной и зарубежной интеллигенции от богатого убранства главной карнаваловой улицы Рима Виа дель Корсо в XVIII-XIX веках, роскошный декор карнавала в Венеции, цветочные карнавалы Сан Ремо, грандиозные аллегорические поплавки карнавала в Виареджо (Тоскана), Ачиреале (Сицилия) и др.

Таким образом, каждый элемент вносит свой вклад в формирование общей семантики карнавала, и его понимание позволяет более глубоко погрузиться в богатый и разнообразный мир итальянской культуры.

Семиотика цвета в итальянских карнавальных традициях также является ключевым аспектом, отражающим символическое содержание масок, костюмов и декораций. Цвета выбранных тканей, узоры и стили не только придают яркость и разнообразие празднику, но и тесно связаны с психологией человека и его восприятием мира. Культурные и исторические контексты сильно влияют на семиотику цвета в карнавальных традициях. Те или иные цвета и их комбинации могут иметь разные значения в разных регионах страны. Так, красный ассоциируется со страстью и любовью, оранжевый – с энтузиазмом и радостью, жёлтый – с солнцем, зелёный – с природой и жизненной силой, синий – с морем и небом, фиолетовый – с роскошью и властью, чёрный – с тайной и элегантностью, а белый – с чистотой и светом. Эти цвета передают разнообразные эмоции и идеи, отражая культурные и исторические особенности регионов. Например, красный цвет может быть связан с дьяволом или любовью, а белый – с ангелами и чистотой; чёрный и белый цвета могут так же символизировать борьбу между добром и злом. На Сицилии часто встречается комбинация чёрного и красного цветов. Красный символизирует кровь, а чёрный смерть и муки. Такие цветовые сочетания могут использоваться для выражения драматичности и интриги. Обычаем носить красный фригийский берет, чтобы не стать целью для метателей апельсиновых снарядов, известен карнавал в Ивреа (Пьемонт), который знаменит своим историко-фольклорным костюмированным парадом с флагами, барабанами и волынками, и, конечно, апельсиновой битвой. Апельсин в свою очередь символизирует отрубленную голову тирана, против которого однажды восстал народ. Таким образом, каждый цвет имеет свою уникальную символику, которая может быть связана с мифами, архетипами и традициями, делая их значимым элементом карнавальных образов.

Карнавалы в Италии имеют богатые музыкальные традиции, в которых музыка играет важную роль для передачи социокультурных, эмоциональных и идентификационных значений. Со времен Римской империи музыка использовалась в религиозных церемониях и празднествах. На карнавалах Италии можно услышать разнообразные народные песни, танцы и музыкальные инструменты, которые важны для передачи истории и традиций этого праздника. Среди традиционных музыкальных инструментов отметим лютню, мандолину, гитару, скрипку, волынки, свирели, флейты, трубу, саксофон, кларнет, губные гармошки, аккордеон, шарманку, тарелки и барабаны. Они придают специфическую атмосферу празднику и передают разнообразную палитру эмоций. Одним из главных видов народной итальянской музыки являются песни, такие как

фроттола, вилланелла, канцонетта, балетто, неаполитанская песня, баркарола. Пение является одним из главных компонентов итальянской народной музыки и карнавальной культуры. Карнавальные песни отличает сатирическая и юмористическая направленность, двойные смыслы и намёки, они часто исполняются на местных диалектах и сопровождаются традиционными музыкальными инструментами, такими как мандолина, гитара или аккордеон, что придаёт им аутентичность. Песни часто имеют танцевальный характер, исполняются коллективно, что создает чувство единения, отражает местные традиции и обычаи, и делает их важным элементом культурного наследия. Приведём примеры некоторых карнавальных песен: «O Venezia bella» (Венеция прекрасная), «Faccetta nera» (Чёрное личико), «La mascherina» (Масочка), «Se son rose fioriranno» (Если это розы, они расцветут).

Музыкальное сопровождение происходит на всех этапах карнавальных празднеств. Разнообразные по составу музыкальные коллективы в начале карнавала исполняют музыку, способствующую расслаблению и умиротворению зрителей, формируя характерную звуковую и интонационную атмосферу. Как инструментальная, так и вокальная музыка становится более разнообразной и энергичной уже к середине праздника, где популярные итальянские народные мелодии занимают своё особое место. Задушевность и интерактивная природа праздника проявляется в танцевальной музыке, которая звучит как на всём его протяжении, так и в финале, создавая чувство общности.

Пониманию того, как музыкальное искусство служит передаче информации, формированию национальной культурной идентичности в рамках карнавальных праздников способствует анализ и интерпретация музыкальной семиотики, которая включает в себя характеристики музыкальных инструментов и их тембров, гармонические, мелодические и ритмические особенности, тексты песен. В зависимости от региона и традиций ритмы и мелодии имеют сложившиеся характерные отличия, что отражает уникальность коммуникации средствами музыкальной выразительности и связь с национальной ментальностью. Сатирические или праздничные комментарии могут быть представлены в текстах песен и воспроизводить местные традиции или события общественной жизни. Для активного участия и взаимодействия с публикой, как правило, используется как вербальная, так и невербальная, интонационная выразительность.

Одной из самых выразительных исторических форм коммуникации, позволяющих передавать разнообразную информацию через движение тела, яв-

ляется искусство танца. В таких традиционных итальянских танцах, как бергамаска, мореска, монферрина, сальтарелла, тарантелла отражается разнообразный спектр эмоций, смыслов и идей. Элегантностью и утонченностью отличается монферрина из Пьемонта. Весельем и игривостью известна сальтарелла Центральной Италии. Быстрота и энергичный характер, присущий жителям Южной Италии находит своё отражение в тарантелле. Визуальные, аудиальные и кинестетические сигналы и жесты, передающие различные эмоции и сообщения, являются основой коммуникации в танцах. Так идею нежности и элегантности танцор может передать, используя лёгкое и грациозное движение рук. Сильные эмоции и страсть передадут быстрые движения и энергичные прыжки. Важную роль в передаче сообщений в танце играют костюмы и реквизит исполнителей. Тот или иной персонаж характеризует специфическое художественное решение костюма, его причудливые детали и определённые цвета, что может указывать на аллегория, которую танцор старается передать своей аудитории.

Передаче исполнителями эмоций и настроений в танце способствует музыкальное и звуковое сопровождение. Разнообразные мелодические, гармонические и ритмические вариации и элементы помогают танцорам в их творческом самовыражении в русле культурных норм и традиций праздника.

Обращение к изучению итальянских танцевальных традиций в ракурсе семиотики способствует более глубокому пониманию уникального пласта культурной коммуникации через танец, исследованию пространства символов и их значений, которые оказываются зашифрованными в каждом движении исполнителей.

Жесты и позы, как семиотические элементы, также играют важную роль в коммуникации на карнавалых праздниках. Участники маскарадных шествий и представлений принимают характерные позы, которые отражают их роль или выбранного ими персонажа. Например, высоко поднятая голова и гордая осанка характеризует образ рыцаря или властелина, в то время как поза комического персонажа может быть преувеличенной, причудливой или более грубой. Во время карнавала люди часто используют жесты, чтобы выразить различные эмоции и состояния. Так непонимание может выражаться пожиманием плечами, а удивление или восхищение – широким разведением рук. Особые грациозные и изящные позы принимаются участниками чтобы подчеркнуть красоту и элегантность своих костюмов. На карнавалых праздниках люди часто собираются в группы и создают коллективные позы, фигуры

или акробатические пирамиды, чтобы передать определённые сообщения, символизировать те или иные события посредством синхронных движений всего тела или коллективных жестов рук. Приведём в пример многоярусную пирамиду «Геркулесова сила», которую, располагаясь друг на друге, с риском для жизни строили местные жители на Венецианском карнавале в XVIII веке в знак примирения [15, с.88-95]. Жесты и позы в карнавальных традициях Италии имеют свою собственную семиотику, которая может быть особой для каждого региона или даже города.

Подводя итоги, отметим, что рассмотрение художественной образности карнавалов Италии в русле семиотического анализа характеризует их как сложную и многоплановую форму коммуникации, основанную на знаках и символах, играющих важную роль в создании смыслов и передаче сообщений в культурном и художественном контекстах. Итальянские карнавальные традиции также предстают как инструмент сохранения и передачи исторической памяти, формирования национальной культурной идентичности, в том числе, благодаря разнообразным средствам художественной выразительности синтеза искусств, представленных в них.

Исследование художественной образности карнавалов Италии в ракурсе семиотики коммуникаций предлагает ценные идеи для понимания их роли в сохранении национального культурного наследия и создании культурных смыслов.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст Г.К. Косикова. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.
2. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004 (ППП Тип. Наука). – 314 с.
3. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
4. Гуссерль Э. Избранные работы: пер. с нем. – М.: Территория будущего, 2005 (ППП Тип. Наука). – 458 с.
5. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия: Искусство итальянского Возрождения: театр, литература, живопись, ваяние, зодчество. – М.: ГИТИС, 2015. – 550 с.
6. Иванов Вяч. Вс. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 6: История науки: недавнее прошлое (XX век). – М.: Знак, – 2009. – С. 139-150.
7. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 тт. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. Т.1. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.

8. *Леви-Строс К.* Путь масок / Пер. с фр. – М.: Республика, 2000. – 397 с.
9. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и примеч. Островского А.Б. – М.: Республика, 1994. – 382 с.
10. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 447 с.
11. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Теория знаковых систем. – Вып. VI. – 1973. – С. 282-305.
12. *Моррис Ч.У.* Основания теории знаков // Семиотика: сборник статей, переводы / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – 635 с.
13. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Пер. с чеш.; Вступ. ст. Ю. М. Лотмана. – М.: Искусство, 1994. – 605 с.
14. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович. – М.: Логос, 2000. – 411 с.
15. *Под маской Венеции: издание к выставке, Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2021 / Сост. и науч. ред. Д.Д. Колпашникова, ред. Л.Р. Хафизова. – М.: Арт Волхонка, 2020. – 608 с.*
16. *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. – М.: Эксмо, 2023. – 221 с.
17. *Соссюр Ф. де* Труды по языкознанию / Пер. с фр. яз. под ред. А.А. Холодовича. – М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
18. *Топоров В.Н.* Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. В 2 т. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – Т.1. 448 с. – Т.2. 495 с.
19. *Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция: Изб. тр. / Сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. – М.: Аграф, 2002. – 494 с.
20. *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284 – 309.
21. *Шкловский В.Б.* Воскрешение Слова. – СПб.: тип. З. Соколинского, 1914. – 16 с.
22. *Успенский Б.А.* Избранные труды. В 3 т. Т. 1. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1996. – 605 с.
23. *Фреге Г.* Логика и логическая семантика / Пер. с нем., вступительная статья, введение и послесловие Б. В. Бирюкова. – М. URSS, 2012. – 511 с.
24. *Эко У.* Роль читателя: исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. Сергея Серебряного. – СПб.–М.: Изд-во РГГУ, 2007. – 501 с.
25. *Эко У.* От игры к карнавалу // Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ / Пер. с ит. Елены Костюкович. – М.: Изд-во Астрель, 2012. – С. 86-94.
26. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / Сост. А.М. Руткевич. – М.: Канон+, 2018. – 335 с.
27. *Burke P.* The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy; John Wiley & Sons Limited, 1987 – 338 p.
28. *Valeriano L.* La tradizione dell maschere, Roma, Rai-Eri, 2004. – 388 p.

References

1. *Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]: Per. S fr. / Sost., obshch. red. i vstup. st G.K. Kosikova. – M.: Progress: Univers, 1994. – 615 s.
2. *Bart R. Mifologii* [Mythology] / Per. s fr. S. Zenkina. – M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2004 (PPP Tip. Nauka). – 314 s.
3. *Bakhtin M.M. Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. – M.: Khudozh. lit., 1990. – 541 s.
4. *Gusserl' E. Izbrannye raboty* [Selected works]: per. s nem. – M.: Territoriya budushchego, 2005 (PPP Tip. Nauka). – 458 s.
5. *Dzhivelegov A.K. Ital'yanskaya narodnaya komediya: Iskusstvo ital'yanskogo Vozrozhdeniya: teatr, literatura, zhivopis', vayanie, zodchestvo* [Italian folk comedy: The art of the Italian Renaissance: theater, literature, painting, sculpture, architecture]. – M.: GITIS, 2015. – 550 s.
6. *Ivanov Vyach. Vs. K semioticheskoy teorii karnavala kak inversii dvoichnykh protivopostavleniy* [On the semiotic theory of carnival as an inversion of binary oppositions] // *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 6: Istoriya nauki: nedavnee proshloe (XX vek)*. – M.: Znak, – 2009. – С. 139 – 150.
7. *Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]: V 3 tt. / Per. S nem. S. A. Romashko. T.1. – M.–SPb.: Universitetskaya kniga, 2002. – 272 s.
8. *Levi-Stros K. Put' masok* [The way of masks / Per. s fr. – M.: Respublika, 2000. – 397 s.
9. *Levi-Stros K. Pervobytnoe myshlenie* [Primitive thinking] / Per., vstup. st. i primech. Ostrovskogo A.B. – M.: Respublika, 1994. – 382 s.
10. *Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov: chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside thinking worlds: man – text – semiosphere – history]. – M.: Yazyki russkoy kul'tury, 1999. – 447 s.
11. *Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A. Mif – imya – kul'tura* [Myth – name – culture] // *Teoriya znakovykh sistem*. – Vyp. VI. – 1973. – S. 282-305.
12. *Morris Ch.U. Osnovaniya teorii znakov* [Foundations of the theory of signs] // *Semiotika: sbornik statey, perevody / Sost., vstup. st. i obshch. red. Yu. S. Stepanova*. – M.: Raduga, 1983. – 635 s.
13. *Mukarzhovskiy Ya. Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva* [Studies on aesthetics and theory of art] / Per. s chesh.; Vstup. st. Yu. M. Lotmana. – M.: Iskusstvo, 1994. – 605 s.
14. *Pirs Ch.S. Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected philosophical works] / Per. s angl. K. Golubovich. – M.: Logos, 2000. – 411 s.
15. *Pod maskoy Venetsii: izdanie k vystavke, Gosudarstvennyy muzey-zapovednik «Tsaritsyno»*, 2021 [Under the mask of Venice: publication for the exhibition, Tsaritsyno State Museum-Reserve, 2021] / Sost. i nauch. red. D.D. Kolpashnikova, red. L.R. Khafizova. – M.: Art Volkhonka, 2020. – 608 s.
16. *Propp V.Ya. Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale]. – M.: Eksmo, 2023. – 221 s.
17. *Sossyur F. de Trudy po yazykoznaniiyu* [Works on linguistics] / Per. s fr. yaz. pod red. A.A. Kholodovicha. – M.: Progress, 1977. – 695 s.

18. Toporov V.N. Mirovye derevo: universal'nye znakovye komplekсы [The World tree: universal sign complexes] . V 2 t. – M.: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi, 2010. – Т.1. 448 s. – Т.2. 495 s.
19. Тынянов Ю.Н. Literaturnaya evolyutsiya [Literary evolution]: Izb. tr. / Sost., vstup. st., komment. VI. Novikova. – M.: Agraf, 2002. – 494 s.
20. Тынянов Ю.Н. О пародии [On parody] // Poetika. Istoriya literatury. Kino. – M.: Nauka, 1977. – S. 284 – 309.
21. Shklovskiy V.B. Voskreshenie Slova [The Resurrection of the Word]. – SPb.: tip. Z. Sokolinskogo, 1914. – 16 s.
22. Uspenskiy B.A. Izbrannye trudy [Selected works]. V 3 t. T. 1. – M.: Shk. "Yazyki rus. kul'tury", 1996. – 605 s.
23. Frege G. Logika i logicheskaya semantika [Logic and logical semantics] / Per. s nem., vstupitel'naya stat'ya, vvedenie i posleslovie B. V. Biryukova. – M. URSS, 2012. – 511 s.
24. Eko U. Rol' chitatelya: issledovaniya po semiotike teksta [he role of the reader: research on the semiotics of the text] / Per. s angl. i ital. Sergeya Serebryanogo. – SPb.–M.: Izd-vo RGGU, 2007. – 501 s.
25. Eko U. Ot igry k karnavalu [From the game to the carnival] // Polnyy nazad! «Goryachie voyny» i populizm v SMI / Per. s it. Eleny Kostyukovich. – M.: Izd-vo Astrel', 2012. – S. 86-94.
26. Yung K.G. Arkhetip i simvol [Archetype and symbol] / Sost. A.M. Rutkevich. – M.: Kanon+, 2018. – 335 s.
27. Burke P. The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy; John Wiley & Sons Limited, 1987 – 338 p.
28. Valeriano L. La tradizione dell maschere, Roma, Rai-Eri, 2004. – 388 p.

Орлова Екатерина Марковна
кандидат психологических наук, доцент кафедры
философии, истории, теории культуры и искусства
МГИМ им. А.Г. Шнитке,
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

Ekaterina M. Orlova
Candidate of Psychological Sciences,
Associate Professor of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art
in Schnittke Moscow State Institute of Music
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОПЕРЫ «НАЛЬ И ДАМАЯНТИ» А.С. АРЕНСКОГО

ON SOME GENRE FEATURES OF THE OPERA "NAL AND DAMAYANTI" BY A.S. ARENSKY

Аннотация. В своей последней (из трех) опере «Наль и Дамаянти» (1908) А. С. Аренский пришел к синтезу лирической и эпической драматургии, своеобразно трактуя номерную структуру, опираясь на «концентрический» принцип в построении целого, и при этом отказываясь от использования восточного фольклора, стремясь к более «общему» универсальному языку музыки и несколько европеизированному воплощению фабулы. В этом произведении окончательно утверждаются черты оперного стиля А. С. Аренского, с его тяготением к лирическим сюжетам, к симфонизации драмы и наличию лейтмотивной системы, к разграничению типов вокальной партии на две противоположные сферы: положительные герои характеризуются преимущественно через ариозно-распевные интонации, а партии отрицательных персонажей опираются на речитативно-декламационный вокальный стиль.

Ключевые слова: А. С. Аренский, «Наль и Дамаянти», русская опера рубежа XIX–XX веков, жанровые и драматургические особенности лирической оперы.

Abstract. In his last (of three) opera "Nal and Damayanti" (1908), A. S. Arensky came to the synthesis of lyrical and epic dramaturgy, interpreting the number structure in a unique way, relying on the "concentric" principle in constructing the whole, and at the same time refusing from the use of eastern folklore, striving for a more "general" universal language of music and a somewhat Europeanized embodiment of the plot. This work finally confirms the features of the operatic style of A. S. Arensky, with his attraction to lyrical plots, to the symphonization of drama and the presence of a leitmotif system, to the differentiation of the types of vocal parts into two opposite spheres: positive characters are characterized mainly through arioso-singing intonations, and the parts of the negative characters are based on a recitative-declamatory vocal style.

Keywords: A. S. Arensky, "Nal and Damayanti", Russian opera of the turn of the XIX–XX centuries, genre and dramatic features of lyric opera.

В отечественном музыкальном театре начала XX века типичные элементы жанра трактуются разными композиторами очень индивидуально, что выражается, в частности, в тенденции синтезировать в рамках лирической оперы особенности разных типов оперных спектаклей [3]. В музыкально-драматических произведениях А. С. Аренский стремился продолжать и обогащать

лучшие традиции русской оперной школы, и третья, последняя опера композитора «Наль и Дамаянти» подтверждает этот тезис, являя собой пример оригинального жанрового синтеза, где на основе жанровых и драматургических особенностей лирической оперы создан оригинальный сплав лирических и эпических элементов.

Опера «Наль и Дамаянти» была написана по мотивам индийского эпоса «Махабхарата», либретто М. И. Чайковского основывалось на одноименной поэме В. А. Жуковского. Постановка состоялась 9 января 1894 г. на сцене Большого театра.

Сюжет повествует о любви царя Наля к прекрасной дочери царя Бимы Дамаянти. По сюжету Наль пренебрегает священным обрядом омовения, и в наказание ему посылаются огромные бедствия и лишения. За время странствий Наль совершает много добрых дел и искупает свою вину, побеждает коварного бога Кали, обретая любовь и возвращаясь со своей женой на царский трон.

Сюжетные коллизии оперы отвечают романтической идее странствий и лишений, и даже в чём-то напоминают классический сюжет «Пер Гюнта» Г. Ибсена: здесь присутствует и любовно-лирическая завязка, и нарушение главным героем устоявшихся правил и норм морали, и типичная для романтизма тема скитаний, и сказочно-фантастические персонажи (боги, повелитель змей, небесные духи). Главные герои оперы – это Наль, царь Нишады (тенор) и Дамаянти, царица Видарбы (сопрано). Также присутствует антагонист – бог ада Кали (баритон) и ряд второстепенных персонажей: отец Дамаянти – царь Бима (бас), ее подруга Сунанда (меццо-сопрано), царь змей Керкота (меццо-сопрано), сводный брат Наля – Пушкара (бас) и др.

Наличие лирического сюжета, связанного с главной и единственной линией – разлукой и воссоединением влюбленных, а также сравнительно небольшой масштаб оперы (три действия), позволяет утверждать, что «Наль и Дамаянти» относится к жанру лирической оперы. Однако, как отмечал Б. В. Асафьев, особенностью русской оперной драматургии всегда было «постоянное приближение к эпическому сказу и повествованию с преобладанием «общего над частным» [1, с. 71], тем более что первоисточником для оперы стал древнеиндийский эпос. Действительно, А. С. Аренский в опере «Наль и Дамаянти» использует многие специфические особенности эпической оперы, органично соединяя их с лирическими чертами. Эпической опере «свойственен особый размеренный повествовательный тон, отодвигающий события на “абсолютную

эпическую дистанцию” (М. М. Бахтин). Конфликт уступает место контрасту. В эпосе рисуются преимущественно поступки героев, а не их душевные переживания, сюжетный рассказ дополняется многочисленными статическими описаниями, создающими самостоятельный бытовой фон» [2, с. 15]. Для русской эпической оперы показательны крупные масштабы, неспешное развитие событий, совмещение номерного и сквозного действия, причем номера – это обычно арии-портреты, краткие ариозо, монологи, ансамбли, изображающие отдельные моменты развития сюжета, запечатлевающие определенное состояние души или одно конкретное переживание героя. Важным отличием эпической драматургии является концентрический принцип: всё развитие определяется не движением к финальной кульминации, а наличием «концентрических кругов» – так, важные крупные номера находятся в начале и в конце оперы, затем идут развивающие этапы, и всё сходится к «центру», где находится еще какой-то важный эпизод.

По масштабу опера «Наля и Дамаянти» небольшая, состоит из трех действий, и всё развитие сюжета, как и положено в лирической опере, связано с одной центральной идеей борьбы и воссоединения главных героев. Но при этом в ее структуре наблюдаются характерные элементы эпической драматургии: прежде всего, это совмещение номерного и сквозного действия. Даже в авторском варианте клавира оперы в содержании А. С. Аренским указаны лишь действия и по два важнейших номера в каждой картине (в третьем действии – по одному номеру в картине), то есть сам композитор подчеркивает сквозную структуру оперы. Тем не менее, если тщательно проанализировать нотный текст, обнаруживаются гораздо больше сольных и ансамблевых номеров, которые соответствуют традиционной номерной структуре, но не вынесены в содержание.

Рассмотрим содержание оперы и выделим ряд наиболее ярких и характерных номеров с точки зрения их лирико-эпического синтеза.

Вступление.

Действие I:

Картина I.

1. Сцена Дамаянти с хором, дуэт Дамаянти и Бимы, Рассказ Дамаянти «Мне снилось»

2. Дуэт Наля и Дамаянти «Кто ты, красою блистающий?»

Картина II.

3. Сцена обряда и Молитва Дамаянти «Боги бессмертные»

4. Речитатив и Ария Кали «Великого Наля, любимца богов»
Действие II:
Картина III.
 5. Сцена Кали, Хор девушек «Заря дыханьем ароматным»,
Танцы
 6. Сцена игры в кости, Дуэт Наля и Дамаянти «Последнее со-
кровище»
Картина IV.
 7. Колыбельная песня Дамаянти «Из юдоли стенаний и слёз»
 8. Дуэт Дамаянти и Кали «Наль! Царь мой»!
- Действие III:*
Картина V.
 9. Рассказ Керкоты «Блаженный пустынный»
- Картина VI.
 10. Марш и Финал.

Сольные номера оперы представляют собой либо выразительные динамичные арии (свойственны лирической опере), либо более статичные монологи или арии-портреты, воплощающие определенное состояние героя (показательны для эпической оперы). Первый тип сольных и ансамблевых номеров характерен для главных героев, образы которых претерпевают развитие на протяжении оперы и во всем подчинены главной сюжетной линии. Арии второго типа используются А. С. Аренским для характеристик второстепенных персонажей, так как они появляются с сольным номером лишь однажды в опере, и композитор считает развитие подобных образов излишним, перегружающим общую драматургию.

Кроме того, в общей структуре оперы «Наль и Дамаянти» заметны элементы эпической «концентрической» драматургии. Это проявляется, во-первых, в обрамлении всей оперы темой хора небесных духов «Снова Дамаянти с Налем неразлучны»: с этой темы начинается увертюра, а самим хором заканчивается вся опера. Во-вторых, концентрический принцип проявляется в наличии в начале и конце оперы крупных ансамблевых сцен во дворце: в начале – это встреча Наля и Дамаянти и их последующая свадьба, в финале – их возвращение на трон. Далее, следуя концентрическому принципу, следующим «кругом» становится этап развития, скитаний и препятствий: в первом и начале второго действия – это отказ Наля от омовения, их разлука с Дамаянти, козни бога

Кали; в третьем действии – последние скитания супругов и история Керкоты. Наконец, центральным эпизодом всей концентрической драматургии становится Сцена игры в кости – драматический момент грехопадения Наля, из-за чего и страдают герои на протяжении всей оперы.

Таким образом, в отношении общей драматургии оперы и внутренней ее организации, учитывая специфическую трактовку А. С. Арениным номерной структуры, в опере «Наль и Дамаянти» наблюдается синтез лирических и эпических жанровых черт.

Далее остановимся на рассмотрении инструментальных эпизодов. Оркестровое вступление масштабно и выполняет функцию полноценной увертюры, в которой сконцентрирован важнейший тематический материал всей оперы. По форме вступление носит черты рондо, где в качестве рефрена выступает уже упомянутая тема финального хора небесных духов «Снова Дамаянти с Налем неразлучны».

Пример 1. Оркестровое вступление к Хору небесных духов



Основная тема-рефрен проводится в Увертюре трижды, каждый раз приобретая новые краски, всё более объемное и торжественное звучание. В финале оперы эту же тему несколько раз исполняет хор, а также поют главные герои в своем дуэте (номер в составе Финала). В качестве эпизода в Увертюре звучит еще одна важная тема – лейтмотив любви Наля и Дамаянти, выразительный и экспрессивный, основанный на широких скачках и их заполнениях постепенными триольными мотивами, хроматические элементы которых приносят легкий восточный колорит:

Пример 2. Лейтмотив любви Наля и Дамаянти



В опере лейтмотив любви играет важную роль: он появляется в первом Дуэте Наля и Дамаянти в 1 действии, причем сначала в оркестре, а в самом конце номера – и в вокальных партиях героев, символизируя зарождение чувства. Также лейтмотив любви звучит дважды во 2 действии в оркестровом изложении: сначала перед сценой игры в кости, как бы символизируя то, чем Наль рискует и что он утратит, ввязываясь в коварную игру Кали; затем – в самом финале всей сцены, как напоминание о том, что Наль потерял. В третьем действии, лейтмотив звучит в сцене прощания Дамаянти и Кали, которого героиня отвергает.

Первое действие открывается большой сценой Дамаянти с хором – она веселится со своими подругами, которые кидают друг в друга цветы, но на самом деле все мысли героини – только о возлюбленном. Сольная тема Дамаянти «Когда же придешь ты, желанный» выполняет функцию рефрена в этой большой рондообразной сцене.

Пример 3. Ариозо Дамаянти «Когда же придешь ты, желанный»

Сопрано (S.)

Ког - да же при - дешь ты, же - лан - - ный,
 Wann kommst du, du herr - li - ches We - - sen,

Рефрен чередуется с оживленными оркестровыми эпизодами, рисующими забавы и бег девушек, с хоровыми репликами и фразами Сунанды, подруги Дамаянти, самостоятельными хоровыми разделами, например,

хором девушек «Как в зелени роза красую», имеющим светлый пасторальный колорит.

Хоровая сцена переходит в дуэт Дамаянти и Бимы, который сообщает дочери, что уже завтра со всех концов земли к ней приедут женихи, и она должна будет выбрать себе супруга. Ее же заботит только, чтобы Наля был среди них. Звучит один из немногих четко обособленных номеров оперы – Рассказ Дамаянти «Мне снилось», в котором героиня в иносказательной манере повествует о своих переживаниях отцу.

Пример 4. Рассказ Дамаянти «Мне снилось»

Неспешные распевные интонации поддерживаются певучими подголосками оркестра, постепенно превращающимися в тревожные аккорды, приобретающая всё больше волнения и напряжения. Завершается номер торжественными, почти молитвенными фразами, призывающими Наля. И он появляется уже в следующем Дуэте «Кто ты, красую блистающий?», где звучат и чувственные, возвышенные, очень эмоциональные партии главных героев, и лейтмотив любви в оркестре.

Вторая картина начинается с масштабной сцены обряда – она удивительна и по своим оркестровым краскам, хоровой плотности, и по наличию сказочно-фантастических элементов: перед Дамаянти предстают пятеро богов в облике Наля, девушка должна выбрать своего возлюбленного и поднести ему венок. Звучит молитва Дамаянти «Боги бессмертные», где она искренне просит богов показать ей Наля. Боги соглашаются, на лбу у каждого загорается звезда, и показывают всем Наля. После этого влюбленные отправляются в храм. Этот сольный номер Дамаянти – очень взволнованный, основанный на декламационных, страстных интонациях и сопровождается тревожными фигурациями в оркестре:

Пример 5. Молитва Дамаянти «Боги бессмертные»

Музыкальный фрагмент «Молитва Дамаянти «Боги бессмертные»». Включает вокальную партию с русскими и немецкими текстами и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен *mp*.

Вокальный текст:
 Бо - ги безсмертны.е, бо - ги свя.ты - о,
 Göt - ter, un - sterb - li - che, hei - li - ge Göt - ter,

После этого торжественного момента появляется отрицательный герой – бог ада Кали, который в своем Речитативе и Арии проявляет всю свою коварную натуру. И в оркестре, и в вокальной партии преобладают жёсткие, резкие интонации, множество хроматизмов, острых ритмов, диссонирующих аккордов, внезапных акцентов. Природа вокальной партии Кали – речитативно-декламационная:

Пример 6. Речитатив Кали «Дамаянти моею будет»

Музыкальный фрагмент «Речитатив Кали «Дамаянти моею будет»». Включает вокальную партию с русскими и немецкими текстами и фортепиано-сопровождение. Темп обозначен *Allegro moderato*.

Вокальный текст:
 Да-ма-ян-ти мо-е-ю будеть!
 Da-ma-jan-ti soll mir ge-hö-ren!
 Мнѣ въмысли пришло, что
 Es fällt mir nicht ein, wa-

Если же у Кали и появляются более распевные обороты, как в Арии «Великого Наля, любимца богов», – то они обрисовывают нисходящую хроматическую гамму, что звучит мрачно и зловеще, особенно на фоне стремительных пассажей в оркестре.

Во втором действии снова показан бог ада Кали, сначала в небольшом сольном монологе, а затем в сцене с Пушкаррой, где они замышляют погубить Наля. В кратком, но очень выразительном оркестровом эпизоде с хором без слов изображается разочарование богов, когда Наль пренебрегает омовением, и тут же начинается полный злорадства сольный номер Кали. Оттеняющую функцию имеет следующий Хор девушек «Заря дыханьем ароматным», в котором преобладают лирические и пасторальные образы, светлые оркестровые краски. Это очень выразительно контрастирует с последующей сценой игры в кости, где Наль проигрывает всё, отвлекаясь на танцы рабынь. Танцы – это, пожалуй, единственный оркестровый эпизод в опере, где отчетливо представлен восточный колорит:

Пример 7. Танцы рабынь



А. С. Аренский использует характерные ладовые обороты, увеличенные секунды, элементы пентатоники, мелкие длительности и мелизмы, которые показательны для восточной музыки, а синкопированный аккомпанемент воссоздает колорит восточных танцев. Проигравший всё Наль изгнан из царства, и Дамаянти предоставлено право выбирать свою дальнейшую судьбу: вопреки ожиданиям Кали и Пушкарры, она решает разделить скитания с нищим Налем, признавшись ему в любви в прекрасном и экспрессивном Дуэте «Последнее сокровище». В следующей картине главные герои показаны измученными и страдающими, одетыми в рубища, нашедшими ночлег в пустынном лесу, и Дамаянти поет своему мужу Колыбельную песню «Из юдоли стенаний и слёз». Этот номер – один из наиболее удачных и поэтичных во всей опере,

известный и по концертным исполнениям. Мягкое покачивание аккомпанемента колыбельной сопровождает распевную мелодию в тихой динамике и «любвонной» тональности Des-dur.

Контрастом к этой сцене выступает следующий масштабный эпизод, в котором появляется Кали угрожает Налю смертью, пытается соблазнить Дамаянти (Дуэт Дамаянти и Кали «Наль! Царь мой!»), устрашает ее появлением адских духов, но она противостоит всему, после чего ее уносят небесные духи.

В третьем действии показан одинокий страдающий Наль, который ищет везде свою жену, но находит прикованного к раскаленной скале царя змей Керкоту. В Рассказе Керкоты «Блаженный пустынный» излагается его история о том, как за злодеяние одной змеи он, как ее повелитель, был наказан старцем и прикован здесь до тех пор, пока не появится измученный странник и освободит его. Рассказ Керкоты – типичный монолог-портрет, изображающий однопланового персонажа, как это бывает в эпических операх. Наль освобождает Керкоту, и тот за это изгоняет Кали обратно в ад. Очистившийся и перерожденный Наль возвращается во дворец, где воссоединяется с Дамаянти. В заключительной картине оперы звучит торжественный оркестровый Марш, на фоне которого хор провозглашает победу Наля и славит его возвращение.

В Финале оперы, в Хоре «Снова Дамаянти с Налем неразлучны» возвращается тема из Увертюры, завершая и обрамляя всю оперу:

Пример 8. Хор «Снова Дамаянти с Налем неразлучны»

(♩ = ♩. Предыдущаго.)
ХОРЪ НЕБЕСНЫХЪ ДУХОВЪ.
CHOR DER HIMMLISCHEN GEISTER.

Сопрано.
Альтъ.

Ско - ва, Да - ма - ян - ти
End - lich, Da - ma - yan - ti,

Анализ оперы «Наль и Дамянти» показывает, что композитор не использует ни цитат из восточной музыки, ни опоры на родной для А. С. Аренского круг лирико-бытовых интонаций, характерных для лирических опер. Наоборот – в своей последней опере он стремился к европеизированному стилю изложения, используя универсальный музыкальный язык и целенаправленно отказываясь от цитирования восточного фольклора. Возможно, поэтому публика не очень приветливо приняла оперу «Наль и Дамянти»: ведь на рубеже XIX-XX веков были очень популярны ориентальные сюжеты и соответствующий им экзотический антураж с красочными восточными костюмами, декорациями, длинными мелодиями и наигрышами.

Подводя итог, можно сказать, что в таком подходе заключалась принципиальная позиция А.С. Аренского, воспринимавшего поэму «Наль и Дамянти» как универсальный сюжет и не «мельчившего» оперу восточными мелодиями [4, с. 161]. Отсюда тот оригинальный абстрактный наднациональный музыкальный язык и та несколько условная, обобщенная манера письма, которые характерны для этой оперы в ряду сочинений композитора.

Литература

1. Асафьев Б.В. Народные основы стиля русской оперы / Б. В. Асафьев // Советская музыка. – 1943. – № 4. – С. 14–15.
2. Комарницкая О.В. Русская опера XIX-начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции. – Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – Текст: непосредственный / Ольга Виссарионовна Комарницкая / 17.00.02 Музыкальное искусство. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.
3. Скирдова А.А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра : Дис. ... канд. искусствоведения. – Текст: непосредственный / Анна Александровна Скирдова / 17.00.02 Музыкальное искусство. – Ростов-на-Дону, 2011. – 219 с.
4. Цыпин Г.М. А.С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М.: Музыка, 1966. – 179 с.

References

1. Asaf'ev B.V. Narodnye osnovy stilja russkoj opery [Folk foundations of Russian opera style] // Sovetskaja muzyka. – 1943. – № 4. – Pp. 14–15.
2. Komarnickaja O.V. Russkaja opera XIX-nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozicii [Russian opera of the 19th – early 21st centuries. Problems of genre, drama, composition]. – Rostov-on-Don, 2012. – 45 p.

3. Skirdova A.A. Liricheskie opery A. G. Rubinshtejna v kontekste jevoljucii zhanra [Lyrical operas by A. G. Rubinstein in the context of the evolution of the genre]. – Rostov-on-Don, 2011. – 219 p.
4. Сурин Г.М. А. С. Arenskij [A.S. Arensky]. – Moscow: Muzyka, 1966. – 179 p.

Поляков Денис Максимович
артист-вокалист (солист)
Оренбургского государственного
областного театра музыкальной комедии
e-mail: den-polyakov-2024@list.ru

Denis M. Polyakov
Artist-vocalist (soloist)
of Orenburg State Regional
Theater of Musical Comedy
e-mail: den-polyakov-2024@list.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

О. Г. Орехова

ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ-ХОРМЕЙСТЕРОВ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВУЗЕ

TRAINING OF CHOIRMASTER STUDENTS TOWARDS INDEPENDENT RESEARCH ACTIVITIES AT THE UNIVERSITY

Аннотация. Статья посвящена проблеме становления будущего хорового дирижера как музыканта-исследователя в условиях вуза. В качестве методологического подхода к ее решению аргументируется идея о том, что самостоятельная исследовательская деятельность студентов-хормейстеров должна носить профессионально ориентированный характер. Условиями реализации данной позиции, по мнению автора, являются: ценностное осмысление студентами хорового искусства и образования; мотивационно-рефлексивный уровень освоения исследовательских компетенций; поэтапный характер процесса приобретения обучающимися опыта исследовательской деятельности, предполагающий поступательное движение от развития у студентов-хормейстеров навыков частично-поисковой деятельности к осуществлению самостоятельного исследования. В статье рассматриваются вопросы внедрения разнообразных видов аналитической работы, адаптированных к образовательной специализации; раскрываются возможности создания в музыкальном вузе научно-творческой среды, направленной на всестороннюю подготовку будущих хоровых дирижеров.

Ключевые слова: студент-хормейстер, вузовская профессиональная подготовка, самостоятельная исследовательская деятельность студентов-музыкантов, методология музыкального образования.

Abstract. The article is devoted to the problem of the formation of a future choral conductor as a research musician in a university setting. As a methodological approach to its solution, the idea is argued that the independent research activities of choirmaster students should be professionally oriented. The conditions for the implementation of this position, according to the author, are: students' value-based understanding of choral art and education; motivational and reflexive level of mastering research competencies; the step-by-step nature of the process of acquiring research experience by students, which implies a progressive movement from the development of choirmaster students' skills in partially exploratory activities to the implementation of independent research.

The article discusses the issues of introducing various types of analytical work adapted to educational specialization; reveals the possibilities of creating a scientific and creative environment at a music university aimed at the comprehensive training of future choral conductors.

Keywords: student-choirmaster, professional higher education, independent research activities of students, methodology of music education.

Среди направлений специальной подготовки будущего педагога-хормейстера в вузе, включающих музыкально-теоретическую, исполнительскую и методическую сферы, важное место отводится исследовательской деятельности, поскольку будущий хоровой дирижер должен быть личностью, способной к выявлению и познанию целевых ориентиров и смысловых оснований своей профессии: «В процессе выполнения самостоятельной практической и исследовательской работы студенты не только приобретают новые знания, умения и навыки в области будущей профессиональной деятельности, но и формируют навыки самоопределения в дальнейшем жизненном пути, выборе ценностей и приоритетов, готовности выполнять трудовые функции и развивать карьеру» [5, с.84]. Исследовательские компетенции реализуются в способности студента изучать, анализировать, аргументировать, прогнозировать и моделировать различные факты и явления, прежде всего, лежащие в пространстве музыкального искусства и музыкальной педагогики.

Исследовательская деятельность студента-музыканта не может носить абстрактный характер, лишаясь тем самым смысловых ориентиров. Очевидно, что объектом исследований студентов-хормейстеров является исполнительское творчество хорового коллектива и его руководителя, механизмы и проблемы их функционирования, поиск способов их решения и усовершенствования.

Содержание и методика подготовки будущих педагогов-хормейстеров глубоко и подробно раскрыты в трудах отечественных ученых-музыкантов, среди которых следует назвать Ю.Б. Алиева, Л.А. Безбородову, В.Д. Булгакова, Н.Б. Буянову, Е.В. Николаеву, М.С. Сенневу, В.А. Самарина, Г.П. Стулову, Л.И. Уколову, В.Ф. Чабанного и др. Вместе с тем, проблематика становления будущего дирижера хора как музыканта-исследователя находится, условно говоря, «в тени» профильных технологий его обучения. Несмотря на наличие корпуса работ, посвященных формированию навыков исследовательской деятельности у студентов-музыкантов (Л.Г. Арчажникова, Э.Б. Абдуллин,

И.Н. Немыкина, В.И. Столяров, Г.М. Цыпин, Т.Н. Шапова и др.), специфика преломления данных вопросов в процессе дирижерско-хорового образования остается, на наш взгляд, малоактуализированной.

Сегодня необходимость и значимость развития исследовательских компетенций будущих дирижеров-хоровиков закреплена в образовательных стандартах высшего образования (ФГОС ВО) и в других нормативных документах, регламентирующих процесс вузовской подготовки студентов-хормейстеров. Так, в стандарте бакалавриата по направлению подготовки 53.03.05 «Дирижирование» научная сфера обозначена как одна из потенциальных областей будущей профессиональной деятельности выпускников этой специализации (блок «Образование и наука): научно-исследовательская деятельность определяется в стандарте как «самостоятельный тип профессиональной деятельности, к осуществлению которого должны быть подготовлены выпускники профиля» [7]. Научно-исследовательская работа студентов (НИРС) является обязательным, «сквозным» видом их учебной деятельности в высшем учебном заведении, значительную долю которой составляет самостоятельная работа. Предусмотрена научно-исследовательская деятельность и как «вид вузовской практики, реализуемой в формате написания и защиты курсовой и выпускной квалификационной работ» [7].

Выделение научно-исследовательского компонента как социально значимого концепта высшего образования, безусловно, связано с задачами не только всесторонней подготовки специалиста будущего, способного интегрироваться в разноуровневые профессиональные ареалы. Установка на необходимость осуществления студентами самостоятельного научного или научно-творческого изыскания (допускается его частично-поисковый характер) объясняется восприятием студенческого возраста как периода высокой интеллектуальной продуктивности и этапа личностной самоактуализации, когда познавательная активность молодого человека может быть успешно трансформирована в деятельность аналитико-рефлексивного характера, предполагающую способность к интроспекции осуществленного исследования, к обобщению его результатов и выдвижению на их основе оригинальных идей по дальнейшему продвижению проекта. Комплекс вузовских дисциплин расширяет информационно-знаниевое поле студентов-хормейстеров и развивает их профессиональную компетенцию в научно-исследовательской направленности через привитие навыков организации и проведения самостоятельной исследовательской работы [4, с.19].

Ключевой категорией, на которой базируется исследовательская подготовка педагога-музыканта, является методология музыкально-педагогического знания, разработанная в трудах Э. Б. Абдуллина. Согласно созданной им концепции, «целевая установка методологической подготовки – формирование основ методологической культуры будущего музыканта-педагога – отражает важнейшую тенденцию современного высшего музыкально-педагогического образования, направленную на создание оптимальных условий для творческого развития обучающихся, для формирования у них профессионально-ориентированного методологического уровня мышления» [1, с.10]. Продолжая идеи ученого, И. А. Корсакова и А. И. Щербакова акцентируют в своих работах значимость методологии как «универсального инструмента» осуществления музыкально-педагогического исследования, позволяющего «проникнуть в самую суть музыкально-педагогических проблем» и обнаружить для молодого исследователя эвристическую радость открытия «новых граней удивительного мира педагогики музыкального образования» [9, с.61].

Опираясь на концепцию Э. Б. Абдуллина, И.А. Корсакова и А.И. Щербакова в основе научно-исследовательской и методологической подготовки полагают философский конструкт, включающий онтологический, гносеологический и аксиологический компоненты [9, с.52]. По мнению исследователей, музыка и философия коррелируют с познавательными процессами, а музыкальное искусство требует широкой образованности и способности личности к философскому осмыслению жизни и искусства [9, с.52]. Авторы отмечают, что «профессиональная направленность обучения студентов-музыкантов тесно связана с самопознанием через искусство и остается одним из сильнейших эмоциональных и интеллектуальных стимулов проявления творческого начала человека» [9, с.54].

В аксиологическом ракурсе профессия хорового дирижера наделена особой миссией: хормейстер является своего рода провайдером между руководимым им коллективом и слушателями, осуществляя смысловую коммуникацию от экзистенциала хорового пения к сознанию реципиента. Поэтому важно развить у студента, которому еще предстоит выйти к хору, ценностное отношение к будущей профессии, воспитать в нем понимание значимости опыта, постигаемого в ходе дирижерского образования. Когнитивные процессы, выступающие основой исследовательской деятельности, играют в решении данных задач не последнюю роль. Необходимо последовательно фор-

мировать у будущего педагога-хормейстера потребность в познании и осмыслении хоровой музыки как духовно-эстетического феномена, научить студента выстраивать диалог с хоровой музыкой не только через восприятие ее звукообразной стороны и мануально-техническое воплощение, но, и как путь к более сложному – личностно-преобразующему уровню ее познания.

Переходя к инструментальной стороне процесса подготовки будущих педагогов-хормейстеров к самостоятельной исследовательской деятельности, мы предлагаем рассмотреть ее организацию в рамках *нескольких этапов*: информационно-ознакомительного, диагностического, частично-поискового, профессионально-аналитического и этапа самостоятельного учебно-научного исследования.

Первый этап можно обозначить как *информационно-ознакомительный*. Студентов знакомят с направлениями научно-исследовательской деятельности вуза, факультета, кафедры; с ведущими учеными и руководителями научных школ; с научными и творческими достижениями учебного заведения. На этом этапе возможно проведение лекций, семинаров, практикумов, тренингов по актуальным проблемам музыкальной педагогики и исполнительства, по основам методологии исследовательской деятельности, по освоению правила работы с первоисточниками, оформления научного текста и пр.

На всем протяжении обучения в вузе большое значение для формирования исследовательских компетенций студентов-музыкантов имеет наличие соответствующей среды. С этой целью в образовательных учреждениях организуются разного рода объединения, аккумулирующие научно-исследовательские устремления молодежи – студенческие научно-творческие сообщества (СНТО), центры, лаборатории и пр. В качестве примера подобных организаций в музыкальных вузах можно назвать «Центр научного творчества студентов», действующий в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке, «Студенческое научно-творческое общество Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского» и др. Как правило, первокурсников знакомят со структурой и содержанием деятельности таких студенческих сообществ, мотивируя их к участию в работе СНТО.

Следующий этап процесса научно-методологической подготовки будущих педагогов-хормейстеров – *диагностический*. Он интегрирован с ознакомительным этапом и может совпадать с ним по времени осуществления. Данная ступень связана с выявлением у студентов-хормейстеров склонности к ис-

следовательской работе и соответствующих задатков. С этой целью обучающимся может быть предложено написание эссе на темы: «Почему я выбрал профессию педагога-хормейстера?», «Перспективы деятельности педагога-хормейстера», «Креативная индустрия в хормейстерской деятельности», «Перспективы карьерного роста дирижера-хормейстера», «Личностные качества и профессиональные способности дирижера хора» и др. [4, с.22]. Помимо подобных заданий, обнаруживающих способность студентов к формулированию своего видения профессионально референтной среды, большое значение имеет наблюдение преподавателей за студентами, выявление их индивидуальных мыслительных особенностей и личных качеств, необходимых для исследовательской деятельности: аналитического мышления, познавательной активности, способности к отбору и систематизации информации, мотивированности, целеустремленности, креативности и др.

Два первых этапа подготавливают возможность осуществления студентами-хормейстерами исследовательской деятельности *частично-поискового характера*. Они могут выполнять творческо-педагогические и проблемно-аналитические задания, например, следующего плана: осуществлять наблюдение, анализ и обобщение отдельных направлений деятельности студенческого или детского хорового коллектива; находить, изучать и систематизировать научно-методическую литературу по конкретной проблематике; подготавливать реферативные работы и др. Все действия студентов планируются совместно с педагогом-руководителем и представляют собой последовательное освоение комплекса навыков самостоятельной исследовательской деятельности. Здесь следует отметить важность профессиональной направленности поисково-исследовательского творчества начинающих хоровых дирижеров – «слияния эмпирического пути освоения навыков хорового управления с современной научно-теоретической базой» [2, с.163]. Кроме того, важно с первого курса развивать у студентов навыки транслирования и презентации результатов своего научного творчества посредством выступлений с докладами на конференциях, участия в конкурсах научно-исследовательских работ, в работе школ молодого ученого и пр.

Специфической формой исследовательской деятельности студентов хоровой специализации является написание рефератов по анализу хоровых произведений, осваиваемых ими в классе дирижирования. Этот вид работы, безусловно, важен и как подготовительный к выполнению курсовой работы. В ходе подготовки рефератов задействуются межпредметные связи – такие

дисциплины, как «История хоровой музыки», «История исполнительского искусства», «Анализ музыкальной формы», «История музыки» ориентируют студентов на самостоятельную исследовательскую работу и развивают навыки поиска, суммирования и обобщения информации.

Профессионально-аналитический этап подготовки студентов-хормейстеров к самостоятельной исследовательской деятельности отражает профильную специфику обучения студентов-дирижеров и направлен на развитие профессиональной акцентуации их аналитического мышления. Пространством реализации этого этапа становятся классы специальности (хорового дирижирования) и работы с хоровым коллективом. Как отмечает Л. Н. Пичугина, «в ходе хормейстерской практики у студентов формируются умения анализировать художественно-смысловые и музыкально-исполнительские особенности хорового произведения, проводить сравнительно-сопоставительный анализ исполнительских трактовок, интерпретаций музыкально-исполнительского замысла, поиск своей исполнительской концепции, предположительных средств ее воплощения, возможных проблемных зон при работе над произведением с конкретным хоровым коллективом» [6, с. 93]. Данный процесс позволяет синтезировать теоретическую, методическую и исследовательскую подготовку будущих хормейстеров в единстве их направленности на профессиональную перспективу студентов: «Стремление к эстетическим и философским обобщениям, применение фактологического материала из разных областей научных знаний в контекст музыкального произведения, способность трансформировать личный жизненный опыт и переводить его на уровень художественно-образных ассоциаций – именно эти качества обогащают репетиционный процесс, являются показателем интеллектуальных возможностей руководителя, его научно-исследовательского потенциала», – пишет Н.Б. Буянова [3, с. 95]. Таким образом, на рассматриваемом этапе возрастает роль профессиональной рефлексии, которая, будучи важным компонентом исследовательской компетентности, не менее важна для будущей дирижерско-хоровой деятельности студентов. В этом аспекте нам представляется актуальным выдвинутое Т.Н. Шаповой понятие «художественно-исследовательской деятельности» как специфического компонента «исследовательской культуры будущего педагога-музыканта» [8, с.13].

Навыки исследовательской работы, сформированные у студентов-хормейстеров на частично-поисковом и профессионально-аналитическом этапах,

получают дальнейшее совершенствование в самостоятельной исследовательской практике, реализуемой, как правило, на старших курсах вузовского обучения. Основными формами ее осуществления традиционно являются выполнение студентами курсовых и выпускных квалификационных работ.

При написании курсовой работы студент должен показать умение осуществлять поиск информации в соответствии с обозначенной тематикой, формулировать научно-понятийный аппарат исследования, определять его методологическую основу и т.д. Работа с различными источниками информации развивает интеллектуально-научный потенциал студентов, что позволяет формировать у них навыки критического анализа, теоретического обобщения, развивает способность сопоставлять точки зрения разных авторов по исследуемой проблеме. В практическом разделе курсовой работы обучающийся должен суметь спроецировать методические представления на решение конкретных музыкально-педагогических проблем: например, технологий организации вокально-хоровой деятельности, выбора вариантов технического освоения партитуры, способов достижения исполнительского результата и пр.

Итоговая выпускная работа демонстрирует сформированность ценностного отношения выпускника-хормейстера к самостоятельной исследовательской деятельности как механизму личностного и профессионального саморазвития. Дипломное исследование «обобщает результаты прохождения студентами профессиональных практик, во время которых они выполняют творческие поисковые задания, используя теоретические и эмпирические методы исследования» [5, с. 86]. В опоре на полученные в ходе предыдущих этапов исследовательской деятельности знания и умения, студенты-хормейстеры разрабатывают диагностические и экспериментальные задания, планируют их реализацию, осуществляют анализ эффективности работы с детским хоровым коллективом.

Завершая обзор процесса организации исследовательской деятельности студентов-хормейстеров, отметим, что представленное разграничение ее на этапы достаточно условно и не может быть строго формализовано. Вместе с тем, этапность отражает динамику и алгоритм становления исследовательских компетенций студентов-музыкантов.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что подготовка будущих хормейстеров к самостоятельной исследовательской деятельности должна представлять собой целостный, планомерный, системный процесс, который должен охватывать весь период вузовского обучения. С первого курса студент должен

быть ориентирован на актуализацию своего интеллектуального потенциала, на необходимость применения всех полученных знаний и навыков в реальном музыкально-образовательном процессе и во время прохождения практик. На всех этапах подготовки будущего дирижера хора важно практиковать аналитико-рефлексивную работу, мотивировать студента к организации и конструированию собственной программы профессионального самоосуществления как хормейстера-исследователя.

Литература

1. Абдуллин Э.Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации: монография. – М.: МПГУ, 2019. – 278 с.
2. Буянова Н.Б. Методические подходы к обучению студента-хормейстера в современных условиях // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 2. – С. 162-167.
3. Буянова Н.Б. Профессионально-значимые качества руководителя хора // Антропологическая дидактика и воспитание. – Т.5. – 2022. – № 4. – С.90-98.
4. Колесникова Г.А. Профессиональная компетенция будущего учителя в процессе освоения вокально-хоровой музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Алматы, 2005. – 30 с.
5. Круглова М.Г., Орехова О.Г. Модель формирования навыка профессионального самоопределения будущего педагога-музыканта // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2022. – Т. 21. – № 4 (165). – С.81-88.
6. Пичугина Л.Н. Исследовательская деятельность в подготовке будущих учителей музыки: монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2015. – 169 с.
7. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 53.03.05 «Дирижирование» // Портал федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования [Электронный ресурс]. – URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/530305_B_3_15062021.pdf (дата обращения: 16.04.2024).
8. Шапова Т.Н. Формирование исследовательской культуры будущего педагога-музыканта в процессе профессиональной подготовки в вузе: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Томск, 2015. – 25 с.
9. Щербакова А.И., Корсакова И.А. Философия. Педагогика. Музыка. Зарождение и развитие научной школы // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т.8. – № 3. – С.50-64.

References

1. Abdullin E.B. Metodologicheskaya podgotovka muzykanta-pedagoga: sushchnost', struktura, protsess realizatsii [Methodological training of a musician-teacher: essence, structure, implementation process]: monografiya. – M.: MPGU, 2019. – 278 s.
2. Buyanova N.B. Metodicheskie podkhody k obucheniyu studenta-khormeystera v sovremennykh usloviyakh [Methodological approaches to teaching a choirmaster student in modern conditions] // Vestnik MGUKI. – 2010. – № 2. – S. 162-167.

3. Buyanova N.B. Professional'no-znachimye kachestva rukovoditelya khora [Professionally significant qualities of a choir director] // Antropolo-gicheskaya didaktika i vospitanie. – Т.5. – 2022. – № 4. – С.90-98.
4. Kolesnikova G.A. Professional'naya kompetentsiya budushchego uchitelya v protsesse osvoeniya vokal'no-khorovoy muzyki [Professional competence of a future teacher in the process of mastering vocal and choral music]: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – Almaty, 2005. – 30 s.
5. Kruglova M.G., Orekhova O.G. Model' formirovaniya navyka professional'nogo sa-moopredeleniya budushchego pedagoga-muzykanta [The model of formation of the skill of professional self-determination of a future teacher-musician] // Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta. – 2022. – Т. 21. – № 4 (165). – С.81-88.
6. Pichugina L.N. Issledovatel'skaya deyatelnost' v podgotovke budushchikh uchiteley muzyki [Research activities in the training of future music teachers]: monografiya. – Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 2015. – 169 s.
7. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 53.03.05 «Dirizhirovanie» [Federal State educational standard of higher education – Bachelor's degree in the field of training 53.03.05 "Conducting"] // Portal federal'nykh gosudarstvennykh obrazovatel'nykh standartov vysshego obrazovaniya [Elektronnyy resurs]. – URL: https://fgosvo.ru/upload-files/FGOS%20VO%203++/Bak/530305_B_3_15062021.pdf (data obrashcheniya: 16.04.2024).
8. Shapova T.N. Formirovanie issledovatel'skoy kul'tury budushchego pedagoga-muzykanta v protsesse professional'noy podgotovki v vuze [Formation of the research culture of the future teacher-musician in the process of professional training at the university]: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – Tomsk, 2015. – 25 s.
9. Shcherbakova A.I., Korsakova I.A. Filosofiya. Pedagogika. Muzyka. Zarozhdenie i razvitie nauchnoy shkoly [Philosophy. Pedagogy. Music. The origin and development of the scientific school] // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2020. – Т.8. – № 3. – С.50-64.

Орехова Ольга Георгиевна,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры хорового дирижирования МГИМ им. А. Г. Шнитке
e-mail: olaorekhova@mail.ru

Olga G. Orekhova
PhD of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
of Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: olaorekhova@mail.ru

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ КОМПЕТЕНТНОСТНОЙ ПАРАДИГМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

PROFESSIONAL TRAINING OF VOCAL STUDENTS IN THE CONTEXT OF THE COMPETENCE PARADIGM OF EDUCATION

Аннотация. Статья посвящена проблеме профессиональной подготовки студентов-вокалистов в контексте компетентностной парадигмы образования. Компетентностный подход обращает студентов-вокалистов к ценностному осмыслению профессии, выявлению мотивации, осознанию того, что для каждого из них вкладывается в понятие эстетического идеала, к которому они стремятся. Только тогда они могут ответить себе на вопрос, чего же они хотят достичь, какие цели ставят перед собой? Найти ответы на эти вопросы очень важно, поскольку только тогда можно начать поиск собственного пути в художественном пространстве культуры. Применение компетентностного подхода позволяет ориентировать образовательный процесс на результат, в частности, на необходимые в дальнейшем профессиональной деятельности умения, знания, навыки, которыми должен обладать будущий вокалист. Компетентностный подход обращает молодых музыкантов-вокалистов к чрезвычайно значимому для каждого человека аспекту: осознанию социальной значимости избранной профессиональной деятельности.

Ключевые слова: студент-вокалист, профессиональная подготовка музыканта, компетентностный подход, общекультурные и профессиональные компетенции, вокальная педагогика, профессиональная деятельность вокалиста.

Abstract. The article is devoted to the problem of professional training of vocal students in the context of the competence paradigm of education. The competence-based approach encourages vocal students to value the profession, identify motivation, and realize that for each of them is embedded in the concept of an aesthetic ideal, which they strive for. Only then can they answer the question, what do they want to achieve, what goals do they set for themselves? It is very important to find answers to these questions, because only then can you start searching for your own path in the artistic space of culture. The use of a competence-based approach makes it possible to orient the educational process towards the result, in particular, the skills, knowledge, and skills necessary for further professional activity, which a future vocalist should possess. The competence-based approach draws young vocal musicians to an aspect that is extremely important for every person: awareness of the social significance of their chosen professional activity.

Keywords: vocalist student, professional musician training, competence approach, general cultural and professional competencies, vocal pedagogy, vocalist's professional activity.

Реализация задач духовного развития личности в сфере культуры требует подготовки высококвалифицированных специалистов в высших учебных

заведениях художественного профиля. Ведущая задача системы высшего музыкального образования — подготовка выпускников-вокалистов к исполнительской деятельности на высоком уровне профессионализма, раскрытие творческого потенциала личности исполнителя. Подготовку высокообразованных специалистов в современных условиях рассматривают как составляющую системы многоуровневого образования студентов-вокалистов, которая призвана создать условия для реализации потенциальных возможностей будущего вокалиста и его профессионального развития в процессе обучения и самообразования.

Обращение к теории и практике подготовки вокалистов определяет ряд противоречий: между растущими социально-педагогическими требованиями к специалисту отрасли культуры и его реальным влиянием на культурную среду общества; между постоянной практикой подготовки вокалиста и спецификой творчески-личностного характера его профессиональной деятельности в условиях глобализации информационной и социальной среды; между тенденцией к признанию высшей школы ведущим этапом подготовки специалистов нового поколения и реалиями настоящего, что свидетельствуют о неспособности сформировать компетентного вокалиста, опираясь на традиционно-вокальное образование, поскольку вокальные навыки не конечная цель, а лишь базовый элемент, который является необходимым, но недостаточным для творческой профессиональной деятельности.

Ведущее место в системе профессиональной подготовки вокалистов занимают профессиональное мастерство и эрудиция, в частности вокальная интерпретация и анализ исполнительского творчества, которые являются важной составляющей их профессионального компетентности. В то же время проблема подготовки вокалистов в высших учебных заведениях музыкально-художественного профиля остается недостаточно исследована.

Каждому, кто избрал профессию вокалиста необходимо понять, соответствует ли он избранной профессии, то есть, обладает ли он комплексом компетенций, необходимых для осуществления профессиональной деятельности? Готов ли он добиваться того, чтобы максимально развить свои способности, преодолевая, может быть, значительные трудности? Что необходимо, для того, чтобы быть уверенным в том, что он полностью подходит к качественному осуществлению избранной профессиональной деятельности? Что

следует понимать под компетенциями, позволяющими осуществлять профессиональную деятельность? Значительный круг вопросов, который возникает при обращении к проблеме профессиональной компетентности, обуславливает необходимость детального рассмотрения множества аспектов, связанных с ее решением. Именно поэтому проблеме становления музыканта-вокалиста, обретения им профессиональной компетентности посвящено множество трудов, в которых осуществляется поиск возможности создания общих подходов к этому понятию.

Проблемой изучения компетентностного подхода в системе российского высшего образования занимались видные отечественные исследователи И.А. Зимняя, Э.А. Татур, А.П. Тряпицина, А.В. Хуторской и др. Так, например, И.А. Зимняя определяет компетенции как «...некоторые внутренние потенциальные, сокрытые психологические новообразования (знания, представления, программы... действий, системы ценностей и отношений), которые затем выявляются в компетентностях человека как актуальных, деятельностных проявлений...» [4, с. 32].

Профессиональная компетентность, которую сегодня можно рассматривать как условие готовности к осуществлению профессиональной деятельности, является комплексной характеристикой личности, включающей в себя широкий круг понятий. Для студента-вокалиста необходимо проанализировать, какие требования выдвигает профессия к будущему музыканту, какой комплекс качеств необходим ему, чтобы достичь подлинного успеха в профессиональной деятельности.

В первую очередь, каждый музыкант назовет значительный объем профессиональных знаний, умений и навыков. И это естественно, поскольку отсутствие таковых даже при наличии прекрасных музыкальных способностей (музыкального слуха, памяти, «красивого» голоса и т. д.) может стать серьезным препятствием для осуществления профессиональной деятельности. Конечно, можно привести примеры, когда отсутствие профессионального музыкального образования не помешало достичь успеха на сцене. Но это скорее исключение, чем правило. Более того, практика показывает, что обретение определенного опыта в концертной деятельности приводит думающего и стремящегося к совершенствованию музыканта в профессиональное учебное заведение. Многие (причем, довольно успешные) молодые музыканты признавались

в том, что только в процессе осуществления исполнительской деятельности остро ощутили нехватку профессиональной подготовки.

Модернизация в системе образования и поиск путей усовершенствования профессионального образования вокалистов невозможны без учета основных образовательных конструкторов компетентностного подхода.

Профессиональные компетенции на современном этапе профессиональной подготовки студента-вокалиста можно определить, как:

- выстраивание стратегии музыкального развития личности вокалиста;
- способность к эмоционально-ценностному восприятию музыки и других видов искусства;
- способность к интерпретации музыкального образа в различных видах музыкальной деятельности;
- использование исполнительского репертуара в культурно-просветительской деятельности и др.

В формировании профессиональных компетенций студента-вокалиста решающую роль играет не только содержание образования, но и образовательная среда вуза, образовательные технологии, включая самостоятельную работу студентов. Овладение профессиональными компетенциями происходит как при изучении отдельных учебных дисциплин, так и тех дидактических единиц, которые интегрируются в общепрофессиональные и специальные профессиональные дисциплины.

Компетентностный подход обращает студентов-вокалистов к ценностному осмыслению профессии, выявлению мотивации, осознанию того, что для каждого из них вкладывается в понятие эстетического идеала, к которому они стремятся. Только тогда они могут ответить себе на вопрос, чего же они хотят достичь, какие цели ставят перед собой? Найти ответы на эти вопросы очень важно, поскольку только тогда можно начать поиск собственного пути в художественном пространстве культуры. Проблема мотивации – важнейшее звено компетентностного подхода. Современные психологи обращают особое внимание на взаимосвязь мотивации и возможности достижения цели. Так, А. Маслоу утверждает, что «мы сознательно стремимся к тому, что, предположительно, можно реально достичь» [6, с. 57].

Но для того, чтобы представить реальность достижимости поставленных целей, необходимо обладать как уровнем определенных знаний, умений

и навыков, так и развитой способностью к контролю и самоконтролю, к аналитической деятельности. И это тоже чрезвычайно значимый аспект компетентностного подхода. Компетентностный подход обращает молодых музыкантов-вокалистов к чрезвычайно значимому для каждого человека аспекту: осознанию социальной значимости избранной профессиональной деятельности. Как справедливо утверждает А. Маслоу, «все люди в нашем обществе ... имеют потребность в стабильной, обоснованной, обычно высокой самооценке, в самоуважении или чувстве собственного достоинства и в уважении окружающих» [6, с. 67]. Для будущего вокалиста-музыканта, обращающегося к большой слушательской аудитории, это очень важно, более того, он стремится обрести не только понимание, но и любовь своих слушателей. А для этого ему, в свою очередь, необходимо научиться понимать своего слушателя, вести с ним творческий диалог, то есть быть готовым к осуществлению коммуникации. И это тоже важный аспект компетентностного подхода. Социальный и коммуникационный аспекты компетентностного подхода тесно связаны. Не случайно Т. Бьюзен объединяет их в понятии «социальный интеллект», утверждая, что современному человеку необходимо «обладать умением общаться с людьми как в ситуациях «один на один», так и в маленьких, больших и очень больших группах» [2, с. 10].

Применение компетентностного подхода позволяет ориентировать образовательный процесс на результат, в частности, на необходимые в дальнейшем профессиональной деятельности умения, знания, навыки, которыми должен обладать будущий вокалист. Именно поэтому, основываясь на компетентностном подходе преподаватель имеет возможность оценить процесс формирования профессионального становления будущих вокалистов с двух сторон: во-первых, проективного, когда определяются необходимые качества выпускника-вокалиста и описывается цель обучения, и, во-вторых, оценочного - когда определяется степень подготовленности вокалиста к самостоятельной профессиональной деятельности.

Анализ и систематизация результатов современных исследований позволяют констатировать, что научные разработки в основном освещают вопросы исполнительской подготовки студентов художественных специальностей, рассматривают теоретические и методические основы профессионального становления студентов-вокалистов, их готовность к самостоятельной педагогической деятельности; самостоятельной работы студентов-вокалистов

[7], специфические психолого-педагогические и художественные аспекты вокально-исполнительского творчества, проблемы совместной деятельности с педагогом и концертмейстером, формирование духовной культуры студентов-вокалистов, целесообразность построения учебного процесса на индивидуальном подходе к студентам и использовании практического опыта преподавателей, вопросы формирования певца-актера, проблемы вокальной интерпретации и т.п.

Специфичность вокально-исполнительского творчества обусловлена самой ее природой, компонентами которой выступают степень дарование певца и направление его деятельности на оперное, камерное исполнительство, музыкальный театр и т.д. Практика вокального исполнительства является частью более сложного явления — профессионального мышления певца, которое формируется только в процессе активной деятельности. Формирование вокального мышления базируется на формировании вокально-технических и вокально-исполнительских навыков, познании внутренних закономерностей вокально-исполнительского творчества, на понимании важнейших средств вокальной выразительности, средств воплощения художественно-образного содержания. Можно выделить следующие факторы формирования творческой индивидуальности певца: 1) психофизиологические задатки (интеллектуальные, эмоциональные и волевые процессы); 2) характерологические свойства (различные черты темперамента); 3) мотивация исполнительской деятельности; 4) мироощущение и мировоззрение певца, их обусловленность характерологическими свойствами личности (жизненная позиция); 5) установка исполнителя на восприятие и воспроизведение мира в художественных образах; 6) осознанные и неосознанные моменты в исполнении.

Затрагивая проблемы сотворчества и производительности совместной деятельности педагога-вокалиста и студента, можно констатировать, что основой со-творческой работы является поисковая творческая деятельность, поскольку в этом случае имеем дело с выполнением нестереотипных задач. Следовательно, растет роль личности педагога, его творческого профессионального спроса, его знаний и умений на исполнительском уровне, его коммуникативных навыков.

Таким образом, можно констатировать, что профессиональная подготовка студента-вокалиста на современном этапе нуждается в новых подходах, направ-

ленных на повышение общекультурных и профессиональных компетенций, способствующих достижению успеха в будущей профессиональной деятельности. Профессиональная компетентность будущего вокалиста — это способность реализовывать психические функции и врожденные музыкальные способности, применять на рефлексивной основе качества личности, профессиональные знания, умения, навыки и способности, жизненный и трудовой опыт для качественного осуществления будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. Антипов А.Г. Образовательная среда в модернизации современной России / А.Г. Антипов // *Alma Mater: Вестник высш. школы.* – 2010. – №4. – С.29-32.
2. Бьюзен Т. Могущество Социального Интеллекта. – Минск: Попурри, 2004. – 205 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. □ Москва: Музыка, 2012. – 366 с.
4. Зимняя И.А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании. Авторская версия / И.А. Зимняя // *Труды методологического семинара «Россия в Болонском процессе: проблемы, задачи, перспективы».* – М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. – 164 с.
5. Корсакова И.А. Музыкальное искусство в контексте новой философской парадигмы // *Система ценностей современного общества.* – 2012. – № 25. – С. 31-33.
6. Маслоу А. Мотивация и личность. – М.; СПб. и др.: ПИТЕР, 2003. – 351 с.
7. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению / А.Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.
8. Ракитов А.И. Наука, образование, инновации: стратегическое управление / А.И. Ракитов, А.Н. Райков, Е.А. Ковчуго; РАН, Институт на- уч. информации по общественным наукам. – М.: Наука, 2007. – 228 с.
9. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 384 с.
10. Целковников Б.М. Мировоззренческие убеждения педагога-музыканта (Поиск их смысла в диалоге с наукой, с искусством и самим собой): учеб. пособие к курсу «Методология музыкально-педагогического образования» / Б.М. Целковников; отв. ред. Э.Б. Абдуллин. – М.: Изд-во МПГУ, 1998. – 156 с.
11. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. – М.: Интерпракс, 1994. – 374 с.
12. Щербакова А.И. Аксиология музыкально-педагогического образования: учеб. пособие к курсу «Методология музыкально-педагогического образования». – М.: Прометей, 2001. – 424 с.
13. Щербакова А.И., Корсакова И.А., Ганичева Ю.В. Развитие артистических навыков как условие формирования профессиональной компетентности будущего педагога-музыканта // *Педагогический журнал.* – 2019. – Т. 9. – № 6А. – С. 284-292.

14. Щербина В.М. Проблемы формирования профессиональных компетенций студентов-вокалистов в музыкально-образовательной среде вуза // культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы. Сборник научных трудов. Том Выпуск 3. Москва, 2015. – 453 с. – С.431-436.

References

1. Antip'ev A.G. Obrazovatel'naya sreda v modernizatsii sovremennoy Rossii [The educational environment in the modernization of modern Russia] / A. G. Antip'ev // Alma Mater: Vestnik vyssh. shkoly. – 2010. – №4. – S.29-32.
2. B'yuzen T. Mogushchestvo Sotsial'nogo Intellekta [The Power of Social Intelligence]. – Minsk: Popurri, 2004. – 205 с.
3. Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noy metodiki [The basics of vocal technique] / L. Dmitriev. Moskva: Muzyka, 2012. – 366 с.
4. Zimnyaya I.A. Klyuchevye kompetentnosti kak rezul'tativno-tselevaya osnova kompetentnostnogo podkhoda v obrazovanii [Key competencies as the effective and targeted basis of the competence approach in education]. Avtorskaya versiya / I.A. Zimnyaya // Trudy metodologicheskogo seminarina «Rossiya v Bolonskom protsesse: problemy, zadachi, perspektivy». – M.: Issled. tsentr problem kachestva podgotovki spetsialistov, 2004. – 164 с.
5. Korsakova I.A. Muzykal'noe iskusstvo v kontekste novoy filosofskoy paradigmy [Musical art in the context of a new philosophical paradigm] // Sistema tsennostey sovremennoy obshchestva. – 2012. – № 25. – S. 31-33.
6. Maslou A. Motivatsiya i lichnost' [Musical art in the context of a new philosophical paradigm]. – M.; SPb. i dr.: PITER, 2003. – 351 с.
7. Menabeni A.G. Metodika obucheniya sol'nomu peniyu [Methods of teaching solo singing] / A.G. Menabeni. – M.: Prosveshchenie, 1987. – 95 с.
8. Rakitov A.I. Nauka, obrazovanie, innovatsii: strategicheskoe upravlenie [Science, education, innovation: strategic management] / A.I. Rakitov, A.N. Raykov, E.A. Kovchugov; RAN, Institut nauch. informatsii po obshchestvennym naukam. – M.: Nauka, 2007. – 228 с.
9. Teplov B.M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey [The psychology of musical abilities]. – M.: Nauka, 2003. – 384 с.
10. Tselkovnikov B.M. Mirovozzrencheskie ubezhdeniya pedagoga-muzykanta (Poisk ikh smysla v dialoge s naukoj, s iskusstvom i samim soboy) [The ideological beliefs of a teacher-musician (The search for their meaning in a dialogue with science, art and oneself)]: ucheb.posobie k kursu «Metodologiya muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya» / B.M. Tselkovnikov; otv. red. E.B. Abdullin. – M.: Izd-vo MPGU, 1998. – 156 с.
11. Tsybin G.M. Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: problemy, suzhdeniya, mneniya [Psychology of musical activity: problems, judgments, opinions]. – M.: Interpraks, 1994. – 374 с.
12. Shcherbakova A.I. Aksiologiya muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya [The axiology of musical and pedagogical education]: ucheb. posobie k kursu «Metodologiya muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya». – M.: Promtey, 2001. – 424 с.

13. *Shcherbakova A.I., Korsakova I.A., Ganicheva Yu.V. Razvitie artisticheskikh navykov kak uslovie formirovaniya professional'noy kompetentnosti budushchego pedagoga-muzykanta [The development of artistic skills as a condition for the formation of professional competence of a future teacher-musician] // Pedagogicheskiy zhurnal. – 2019. – Т. 9. – № 6А. – С. 284-292.*
14. *Shcherbinina V.M. Problemy formirovaniya professional'nykh kompetentsiy studentov-vokalistov v muzykal'no-obrazovatel'noy srede vuza [Problems of formation of professional competencies of vocal students in the musical and educational environment of the university] // kul'tura, iskusstvo, obrazovanie v informatsionnom prostranstve tret'ego tysyacheletiya: problemy i perspektivy. Sbornik nauchnykh trudov. Tom Vypusk 3. Moskva, 2015. – 453 s. – S.431-436.*

Никулина Наталья Борисовна
кандидат педагогических наук, профессор
профессор кафедры сольного пения ФГБОУ ВО
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»
e-mail: natali-nikulina@yandex.ru

Natalia B. Nikulina
PhD of Pedagogical Sciences, Professor
Professor of Solo singing Department
of V.S. Popov Academy of choral art
e-mail: natali-nikulina@yandex.ru

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ РИХАРДА ШТРАУСА

PERFORMANCE FEATURES OF RICHARD STRAUSS'S OBOE CONCERTO

Аннотация. Рассматриваемый Концерт Р. Штрауса относится к произведениям высокого уровня сложности и входит в репертуар профессиональных исполнителей-гобоистов, поэтому при обращении студентов высших музыкальных учебных заведений к этому произведению возникают исполнительские трудности. Именно этому вопросу посвящена данная статья. Проведенный опрос показал, что наибольшую сложность вызывает физическая утомляемость исполнителя; на втором месте – проблема исполнения продолжительных фраз без пауз; третья проблема – выдержка губного аппарата во время игры; трудности технического характера также актуальны для исполнителей. В статье даются рекомендации по преодолению указанных трудностей.

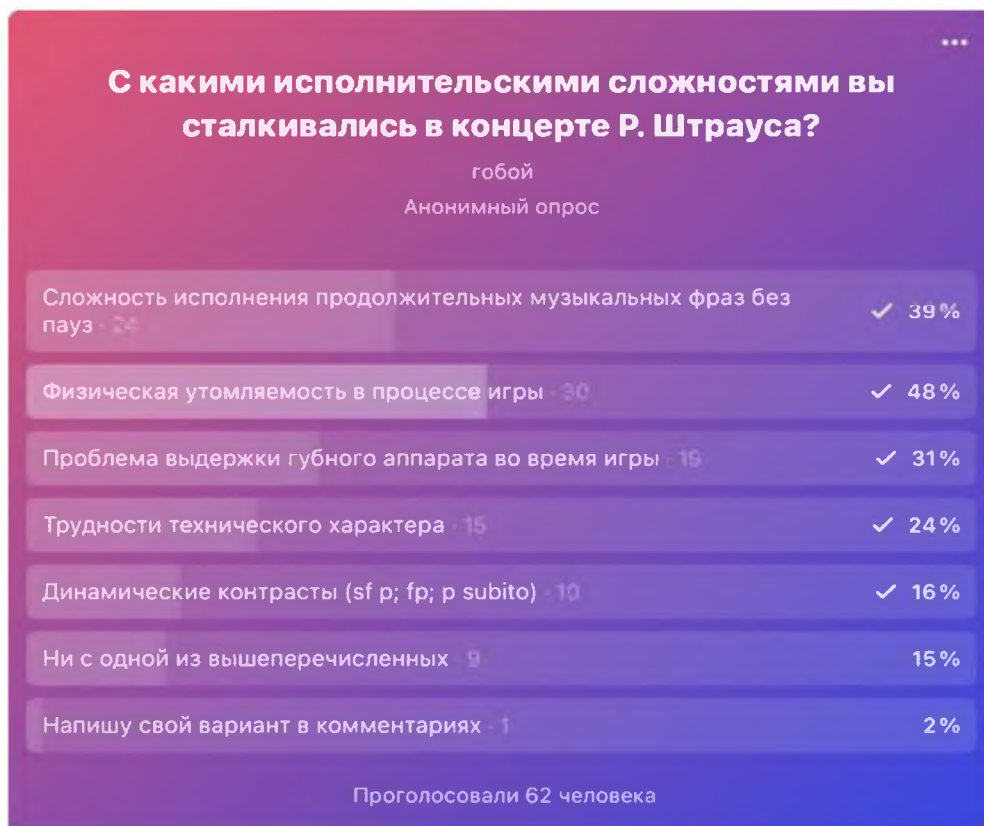
Ключевые слова: Концерт для гобоя с оркестром Р. Штрауса, исполнительские трудности, губной аппарат исполнителя, техника игры на гобое.

Abstract. Richard Strauss's Oboe Concerto belongs to works of a high level of difficulty and is included in the repertoire of professional oboists, therefore, performing difficulties arise when students of higher musical educational institutions apply to this work. This is the subject of this article. The survey showed that the greatest difficulty is caused by the physical fatigue of the performer; in second place is the problem of performing long phrases without pauses; the third problem is the exposure of the mouthpiece during the game; Technical difficulties are also relevant for performers. The article provides recommendations on how to overcome these difficulties.

Keywords: R. Strauss Oboe Concerto, performing difficulties, performer's mouthpiece, oboe playing technique.

Концерт Рихарда Штрауса для гобоя с оркестром ре мажор – одно из часто исполняемых произведений в гобойном репертуаре, поэтому многие гобоисты сталкиваются с ним в процессе обучения. Так как этот концерт имеет достаточно высокий уровень сложности, то чаще всего он изучается в программе студентов высших учебных заведений. Концерт Штрауса входит в обязательную программу престижных конкурсов (как, например, на XVI международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 2019 году концерт вошёл в обязательную программу третьего тура). При разучивании произведения неизбежно возникает ряд исполнительских сложностей, и перед исполнителем встаёт проблема их преодоления. Рассмотрим наиболее характерные исполнительские трудности этого произведения и возможности их преодоления.

Нами был проведён опрос (см. рис. 1) среди гобоистов, когда-либо игравших концерт Штрауса, в результате которого выяснилось, что самая частая проблема, с которой сталкиваются исполнители этого концерта – физическая утомляемость (за этот пункт опроса проголосовала почти половина респондентов). Английская гобоистка Эвелин Ротуэлл, автор самой известной в России зарубежной методики игры на гобое, связывает физическую усталость с небольшим расходом воздуха (отверстие гобойной трости очень узкое и маленькое), в результате чего много воздуха остаётся в лёгких исполнителя. Для того, чтобы минимизировать усталость, гобоисту следует удалять лишний воздух. «Чтобы очистить ваши лёгкие от использованного воздуха, мускулы живота должны вытолкнуть воздух с предельной быстротой и полнотой. Они должны действовать совершенно также, как когда вы кашляете или чихаете», – пишет Ротуэлл [5, с. 74]. Гобоистка также советует положить руку на живот, чтобы ощутить работу этих мускулов во время чихания или кашля. И. Ф. Пушечников, автор отечественной методики, отмечает, что некоторые гобоисты удаляют воздух в процессе игры через уголки губ. Несмотря на критику данного способа, профессор подчёркивает, что часть исполнителей-гобоистов успешно им пользуются, следовательно, выбор способа удаления лишнего воздуха зависит от индивидуального удобства [4, с. 86].



Илл. 1. Опрос в социальных сетях

Второй по популярности проблемой стало исполнение продолжительных музыкальных фраз без пауз. Следует отметить, что эта проблема имеет комплексный характер, она затрагивает сразу несколько аспектов: дыхание, работу губного аппарата, общую физическую выдержку. Раскроем подробнее проблему исполнительского дыхания. Эффективное использование исполнительского дыхания, наряду с правильной работой губного аппарата и физической выдержкой, позволит преодолеть данную трудность. И. Ф. Пушечников отмечает, что искусство дыхания при игре на духовых инструментах определяет всё остальное, поэтому подробно рассматривает этот вопрос. Профессор заключает, что все типы дыхания имеют место в исполнительской практике (основываясь на результатах исследования). Описывая грудобрюшной тип исполнительского дыхания, Пушечников пишет, что таким дыханием стоит пользоваться "при исполнении больших фраз, когда требуется большой расход воздуха" [4, с. 97]. Описывая работу мышц, Ротуэлл отмечает внешние признаки правильного дыхания: расширение брюшной полости, нижних рёбер и грудной клетки. Судя по этим признакам, английская гобоистка говорит о грудобрюшном типе дыхания, считая его наиболее рациональным. Основываясь на мнениях И. Пушечникова и Э. Ротуэлл, можно порекомендовать исполнителям, столкнувшимся с проблемой длинных фраз, обратить внимание на свой тип дыхания при игре. Наиболее рациональным будет грудобрюшное дыхание, так как, используя этот тип дыхания, исполнитель может вдохнуть наибольшее количество воздуха. Б. Диков, к словам которого не раз обращается И. Пушечников, отмечает, что при этом типе дыхания наименьшая нагрузка на все дыхательные мышцы, за счёт её равномерного распределения. Внешние признаки смешанного типа дыхания – расширение грудной клетки во все стороны: спереди, с боков и со спины. Автор другой методики, Н. Волков, анализируя этот тип дыхания, описывает ещё одну немаловажную деталь: гортань при вдохе опускается, чтобы дать наиболее свободный выход струе воздуха; ротовая полость на вдохе фиксируется в положении зевка. И для того, чтобы не допустить сужения дыхательных путей на выдохе, Н. Волков предлагает «слегка раздвигать крылья носа для поддержания рефлекторного механизма вдоха» [2].

Помимо умения наполнить лёгкие нужным количеством воздуха, не менее важно равномерно распределить воздух на всю длину фразы. Снова обращаясь к методике И.Ф. Пушечникова, мы находим, что умение регулировать выдох профессор связывает с таким приёмом как "опора дыхания", который заключается в фиксации всех дыхательных мышц в состоянии сокращения (вдоха) на протяжении всего выдоха. После окончания вдоха и фиксации

мышц следует, не напрягая гортань, равномерной струёй выпускать воздух. Таким образом, автор "Искусства игры на гобое" объясняет приём опоры, описывая его эмпирически и не вдаваясь в подробности работы мышц. Н. Волков описывает дыхание, наоборот, с физиологической точки зрения. Разбирая фазы вдоха и выдоха, гобоист отмечает, что ведущее значение в процессе исполнительского вдоха имеет диафрагма, а исполнительского выдоха – группа мышц брюшного пресса. Другие группы мышц (например, межкостная часть внутренних межрёберных мышц) также принимают участие в выдохе, но основная нагрузка лежит на мышцах брюшного пресса (речь идёт именно об исполнительском выдохе, а не об обычном естественном дыхании). Только при условии гибкости, силы, пластичности и плавности движений данных мышц может осуществляться экономный расход воздуха, то есть равномерное распределение дыхания на длинную фразу. Чтобы почувствовать эти мышцы, можно положить ладонь на верхнюю часть живота, глубоко вдохнуть, зафиксировать мышцы в фазе вдоха и начать плавный выдох, – считает исполнитель. – Ваша ладонь почувствует напряжение мышц брюшного пресса. Следовательно, если возникли проблемы с распределением воздуха на длинную фразу, следует сконцентрироваться на таких моментах, как фиксация мышц на вдохе и напряжение брюшного пресса на выдохе. Это те базовые вещи, которые преподаватель объясняет обычно на первых уроках. Но в процессе игры, когда внимание исполнителя сконцентрировано в основном на нотном тексте, какой-то из этих моментов может ускользнуть из-под контроля. Поэтому необходимо вспомнить все нюансы правильного дыхания и проверить, точно ли они выполняются, сконцентрировав внимание на дыхании во время игры [2].

Ещё один аспект, который следует упомянуть, говоря об исполнении длительных фраз без пауз – это техника перманентного дыхания. В методическом труде И.Ф. Пушечникова описан исторический аспект этой техники и её физиологическое понятие, после чего следует совет исполнителям овладеть этой техникой с помощью тренировок и заключение о том, что данная тема нуждается в дальнейших научных исследованиях. Физиологический процесс перманентного дыхания происходит следующим образом: в ротовой полости концентрируются остатки воздуха, после чего ротовая полость отгораживается от носовой полости с использованием языка и мягкого нёба. В этот момент происходит короткий вдох через нос, выполняющийся одновременно с выдохом запаса воздуха из ротовой полости, который регулируется щёчными мышцами. Задача исполнителя – поддерживать одинаковую интенсивность выдыхаемой воздушной струи до вдоха через нос, во время вдоха и после него.

В практике музыкантов-духовиков обучение этому методу происходит, как правило, эмпирическим путём (возможно, из-за отсутствия широко известных и доступных теоретических материалов по этой теме).

Для овладения техникой перманентного дыхания в практике применяются следующие упражнения: 1) обучающийся выдыхает струю воздуха, такую же концентрированную и целенаправленную как при игре на инструменте, поднося ладонь так близко к губам, чтобы почувствовать её интенсивность. Не прерывая выдоха, нужно попытаться вдохнуть носом, поддерживая интенсивность выдыхаемой струи на том же уровне, что и контролируется ладонью; 2) обучающийся выдыхает струю воздуха через трубочку, опущенную в стакан с жидкостью. Как уже описано в предыдущем способе, нужно попытаться вдохнуть через нос. Интенсивность выдыхаемой струи в данном случае контролируется визуально – интенсивностью образующихся пузырьков в стакане. Второй способ наиболее наглядный, поэтому преподаватели чаще его рекомендуют. В том случае, когда исполнитель уже овладел данной техникой, встаёт вопрос об рациональности её использования.

Эпизод, представляющий наибольшую сложность в плане дыхания и физической выдержки, – экспозиция первой части концерта. Во второй, медленной, части намного больше возможностей для смены дыхания, а третья состоит в основном из коротких фраз с паузами внутри (за исключением 38-39 цифр). Поэтому рассмотрим вопрос целесообразности перманентного дыхания на примере экспозиции первой части. На протяжении полутора страниц нет пауз или других остановок для того, чтобы перехватить дыхание. Из каждой половинной ноты вытекает движение четвертями, восьмыми или шестнадцатыми. Каждая первая нота второго тематического элемента, на котором строится главная партия, здесь является концом предыдущей фразы и началом следующей, таким образом, фразы внутри периода крепко спаяны, как и периоды между собой. Последняя нота периода, после которой можно было бы взять дыхание, залигована с последующей квартолью восьмых. Из этого можно заключить, что композиторский замысел заключается в том, чтобы вся экспозиция концерта слушалась "на одном дыхании". Казалось бы, отличным вариантом было бы сыграть весь эпизод, используя исключительно перманентное дыхание. Но данное положение опровергается практикой.

Если посмотреть, как исполняет этот концерт признанный всем миром гобоист Франсуа Лёлё, то отчётливо видно, как он берёт дыхание после длинной ноты в конце периода, разрывая лигу. Если найти другие видео исполнения

этого концерта (например, Марин Тинёв, Эмиль Мирославский, Иван Подъёмов), то можно увидеть, что они тоже не играют все полторы страницы на перманентном дыхании. Дело в том, что долго играть на перманентном дыхании сложно, так как вдох через нос получается менее полный, чем через ротовую полость, следовательно, сложнее поддерживать такую же мощную струю воздуха, как после начального вдоха, а от этого заметно страдает качество игры. А также частый перманентный вдох приводит к быстрой утомляемости мышц амбушюра, так как в момент перманентного вдоха контроль воздушной струи осуществляется лицевыми мышцами. Поэтому большинство исполнителей считает более рациональным разрывать лиги в конце каждого периода для смены дыхания.

Также, так как концерт принадлежит к романтической традиции, в нём допустимы темповые отклонения. Например, многие делают небольшое ритенуто перед второй цифрой. Но всё вышесказанное не означает, что от перманентного дыхания стоит вовсе отказаться. Иногда необходимость взять дыхание возникает в середине фразы, и тогда перманентное дыхание становится незаменимым навыком для исполнителя. К тому же, в концерте ещё много эпизодов без пауз, где можно ограничиться 1-2 перманентными вдохами, чтобы не разрывать лиги и доиграть до конца без потери качества (например, уже упомянутые 38-39 цифры в третьей части).

31% голосов набрала проблема выдержки губного аппарата во время игры. Логически есть два пути решения этой проблемы: тренировка выдержки губного аппарата или снижение нагрузки на него во время игры. Тренировать губной аппарат рекомендуют с помощью систематического исполнения длинных звуков – подобная практика распространена у всех музыкантов-духовиков. Развивать силу и выдержку губного аппарата с помощью длинных звуков рекомендуют Б. Диков [3], Э. Ротуэлл [5]. В исполнительской практике также распространены такие рекомендации, как: играть свою программу полностью три раза подряд, играть свою программу полностью в два раза медленнее конечного темпа.

Не будем подробно останавливаться на постановке губного аппарата, поскольку предполагается, что исполнитель, играющий произведение такого уровня, как концерт Штрауса, уже уверенно владеет своим амбушюром. Что касается второго пути, необходимо отметить такую очевидную вещь, что проблема возникает именно вследствие того, что в концерте Штрауса нагрузка на губной аппарат больше, чем в других произведениях (например, в концерте Моцарта), потому что гобоисту необходимо играть долгое время без пауз.

В контексте анализируемого вопроса это означает, что долгое время губной аппарат исполнителя находится в напряжении, из-за чего возникает усталость. Из этого следует, что исполнитель начинает концерт «на свежих губах», в процессе игры наступает усталость, и губы начинают «зажиматься», то есть усиливать давление на трость.

Для начала необходимо определить, когда наступает момент усталости. У менее опытных исполнителей это часто сопровождается повышением интонации, поэтому момент усталости можно услышать в исполнении со стороны. Более опытные исполнители с развитым слухом и более тренированным губным аппаратом чаще всего входят в момент усталости без изменений в интонации или качестве звука. А это значит, что определить этот момент способен только сам исполнитель, основываясь на собственных ощущениях. Для этого рациональнее всего будет сыграть концерт по нотам в медленном или среднем темпе (чтобы внимание не отвлекалось на правильность исполнения нотного текста или технические сложности) и полностью сконцентрироваться на ощущениях в губах. Когда будет замечен момент, в котором губы начнут зажиматься, нужно попробовать удержать губы в начальном положении с помощью волевого усилия. В. Апатский отмечает, что губной аппарат неразрывно связан с дыханием, поэтому для снятия излишней нагрузки с губ, нужно усилить напряжение мышц, контролирующих выдох, иными словами, усилить опору [1]. Если две эти рекомендации оказались бесполезны, следует задуматься о том, где можно сделать небольшую цезуру (не нарушая фразу), чтобы иметь возможность быстро расслабить амбушюр. Также стоит уменьшить количество перманентных вдохов (как говорилось выше, во время перманентного дыхания выдох контролируется лицевыми мышцами, вместо дыхательной мускулатуры, что способствует их утомлению), заменить их обычными вдохами, разорвав лигу после длинной ноты в конце фразы, как это делают гобоисты, чьи записи приводились в пример выше.

Четвёртую позицию в опросе заняли трудности технического характера, набрав 24% голосов. Определим места концерта, которые могут вызывать технические трудности. Первая часть исполняется в темпе *Allegro moderato*. Это умеренно быстрый темп, значит, движение четвертями и восьмыми техническими сложностями не вызовет. Шестнадцатые ноты в таком темпе играют достаточно подвижно. Значит, технические сложности может вызвать движение шестнадцатыми или более мелкими длительностями. В то же время маловероятно, что одна квартоль шестнадцатых, сменяющаяся более крупными длительностями, может вызвать проблемы в данном темпе. Поэтому мы будем

рассматривать как гипотетически трудные только те места, где несколько квартолей идут подряд. Второй тематический элемент, с которого начинается сольная партия концерта, содержит движение шестнадцатыми, в котором 2-3 квартоли шестнадцатых (зависит от вариации элемента) идут подряд, следовательно, может вызвать определённые сложности у исполнителей (см. пример 1).

Пример 1. «Концерт для гобоя с оркестром»: начало (партия гобоя)



Был проведён анализ интервального состава пассажей 1-ого тематического элемента и его вариаций, на которых построена вся главная партия. Выяснилось, что пассажи состоят преимущественно из терций и кварт по натуральному D-dur, а также мелодическому и гармоническому h-moll. Следует заметить, что среди них есть несколько звуков, не входящих в состав вышеупомянутых гамм (например, b¹). Но их количество столь незначительно, что для обобщения эти звуки можно опустить. Наряду с терциями и квартами в интервальный состав входят секунды, но исполнение соседних звуков (в контексте темпа и ритмической величины) вряд ли будет сложным. Исключение составляют редкие квинтовые скачки. Но так как они встречаются всего несколько раз, то можно пока тоже их опустить. В итоге получается, что основной интервальный состав пассажей первого тематического элемента – терции и кварты по натуральному D-dur и мелодическому и гармоническому h-moll. Получив такое обобщение, можно заключить, что не обязательно учить каждый пассаж по отдельности, вместо этого выучив вышеупомянутые гаммы в терцовом и квартовом движении в темпе первой части.

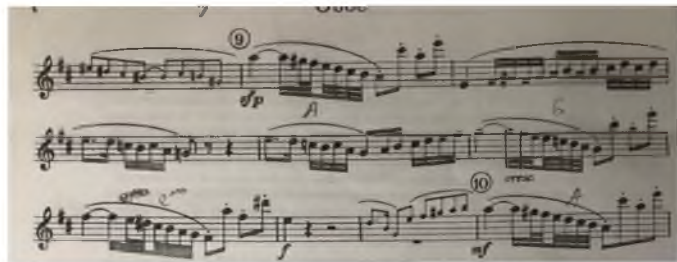
Таким образом можно охватить все технические сложности главной партии в экспозиции, репризе, а также её элементов в коде первой части концерта. Такой способ должен оптимизировать время разучивания концерта.

Если какой-то из пассажей после работы над гаммами всё равно вызвал трудности, стоит проучить его отдельно традиционными способами (например, пунктирным ритмом в медленном темпе, постепенно ускоряя темп).

Связующая партия строится на основе первого тематического элемента, который представляет собой квартоль шестнадцатыми, составленную из чередования двух соседних нот. Подобная последовательность, как уже говорилось выше, мало у кого может вызвать сложности. Исключение могут составить всего 2 перехода ($dis2$ (2-ым способом) – $e2$; $dis2$ – $fis2$), которые следует проучить отдельно.

В заключительной партии концерта (цифра 9 – см. Пример 2) встречаются нисходящие гаммообразные пассажи тридцать вторыми длительностями. Четыре из них представляют собой движение по гамме A-dur с $a2$ до $a1$. В коде 1-ой части встретятся два подобных пассажа по гамме D-dur, но они будут в разных октавах. Остальные – это уникальные гаммы, так что обобщить их техническое освоение не получится. Следовательно, придётся проучивать каждый пассаж, вызывающий трудности, по отдельности.

Пример 2. «Концерт для гобоя с оркестром». Заключительная партия (партия гобоя)

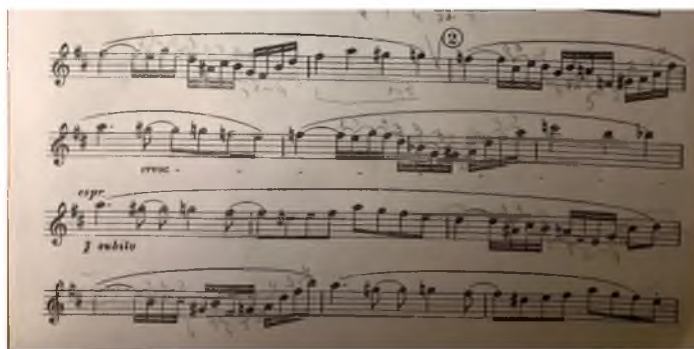


Единственное, что хотелось здесь отметить – это одна из распространённых исполнительских ошибок, которая может послужить причиной того, что данный тематический элемент вызовет сложность. Речь о том, что каждый пассаж залигован с четвертной нотой, и частой ошибкой является передерживание длинной ноты, в результате чего пассаж не укладывается в оставшееся время и звучит ритмически не точно. Данной ошибки можно избежать, если в начале разбора концерта взять более медленный темп относительно конечного и поставить метроном длительностями меньше четвертной (восьмыми или шестнадцатыми), и играть вышеупомянутые пассажи под него. Метроном будет чётко разграничивать место каждой ноты. Если после подобного проучивания проблема передерживания не искоренилась, следует представлять себе пульсацию метронома во время игры и играть под воображаемый метроном.

Во второй части техническую сложность представляет каденция. Каденция второй части, а также некоторые технические элементы третьей части развиваются с помощью секвенцирования, порождая каждый раз новый набор звуков. Таким образом, делать обобщения в контексте одной или нескольких гамм для второй и третьей частей концерта не рационально. Каждый вызвавший технические сложности эпизод придётся проучивать отдельно общепринятыми в исполнительской практике способами (об одном из которых упоминалось выше).

16% проголосовавших в опросе отметили, что столкнулись со сложностями при выполнении динамических контрастов (*p subito*, *sf p*, *fp*), встречающихся в тексте концерта. Динамических контрастов не так много в концерте – тем важнее исполнить их максимально выразительно. Первый встречающийся в концерте контраст – *p subito* в пятом такте 2ой цифры первой части (см. Пример 3).

Пример 3. «Концерт для гобоя с оркестром». Ц. 2 (партия гобоя)



Предыдущие три такта исполняются на *crescendo*, за счёт чего контраст получается достаточно ярким. Если в данном месте возникла сложность, уместно будет сделать небольшую цезуру на тактовой черте. Таким образом начало пятого такта легче сделать более тихим, чем в случае, если цезуру не делать. Ещё одна проблема, которая может возникнуть в этом месте – риск того, что первая нота после цезуры возьмётся не сразу. Тут причин может быть две: чрезмерное ослабление воздушной струи или слишком сильное сдавливание трости губами. Нужно помнить, что исполнение нюанса пиано сопровождается, по словам Э. Ротуэлл, одновременно уменьшением скорости выдыхаемого воздуха и усилением его давления за счёт брюшных мускулов, при этом необходимо избегать любых зажимов в горле или груди – воздух должен выходить свободно. Давление губ на трость тоже слегка увеличивается, но слишком сильное

давление приведёт к тому, что звук не возьмётся. Степень давления губ и брюшных мышц, а также их соотношение, определяется самим исполнителем в процессе работы над данным нюансом. Следующий динамический контраст (*sf p*) открывает заключительную партию экспозиции первой части (цифра 9 – см. Пример 2). И.Ф. Пушечников советует подобный нюанс артикулировать как слог "тау" (на момент артикулирования "у" губная щель сужается, пропуская меньше воздуха, за счёт чего звук становится тише). В 11-ом такте десятой цифры присутствует нюанс *fr*. Он стоит на абсолютно таком же мелодическом элементе, на котором стоит предыдущий контрастный нюанс. При этом в нюансах *sf p* и *fr* присутствует хотя и незначительное, но различие. Это различие проявляется в атаке. Первый обозначенный нюанс имеет более резкую атаку. На это различие стоит обратить внимание. В партитуре концерта тот же нюанс есть в первом такте 10-й цифры (аналогичный мелодический элемент). В сольной партии он почему-то не обозначен. Тем не менее, добавление *sf p* в этом месте слушается вполне логично, учитывая наличие нюанса у подобных элементов. Во второй части концерта всего один контрастный нюанс – *fr*, что говорит о его исключительной важности (1-ый такт 31-ой цифры). Так как нота, на которой обозначен нюанс залигована с предыдущей, то артикуляция в данном случае будет выглядеть как "фау", а не "тау". В третьей части концерта также всего один контрастный нюанс *fr*. Он находится в первом такте 38-й цифры. Также необходимо отметить разницу между *fr* в 1, 2 и 3 частях концерта. Разница – в скорости артикуляции слога "тау". Скорость зависит от темпа, в котором исполняется каждая из частей. Скорость артикуляции слога равна скорости одной восьмой длительности.

Таким образом мы разобрали все исполнительские сложности, с которыми столкнулись респонденты во время работы над концертом для гобоя с оркестром Рихарда Штрауса.

Литература

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. – Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Волков Н.В. Теория и практика игры на духовых инструментах: Монография. – М: Академический Проект; Альма Матер, 2008. – 399 с.
3. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М: Московская типография №6 Мосгорсовнархоза, 1962. – 116 с.
4. Пушечников И.Ф. Искусство игры на гобое. История, теория, методика, педагогика. – СПб: Композитор, 2005. – 312 с.
5. Ротуэлл Э. Техника гобоя // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Выпуск II. – М: Музыка, 1966. – с. 69-111.

6. XIV Международный конкурс имени П. И. Чайковского, официальный сайт. URL: Участники (tchaikovskyscompetition.com) (дата обращения 06.12.2021).

References

1. *Apat'skij V.N. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: uchebnoe posobie* [Fundamentals of the theory and methodology of wind music and performing arts: a study guide]. – Kiev: NMAU im. P. I. Chajkovskogo [Tchaikovsky National Research University], 2006. – 432 s.
2. *Volkov N.V. Teorija i praktika igry na duhovyh instrumentah* [Theory and practice of playing wind instruments]: Monografija. – M: Akademicheskij Proekt; Al'ma Mater, 2008. – 399 s.
3. *Dikov B.A. Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah* [Methods of teaching wind instruments]. – M: Moskovskaja tipografija №6 Mosgorsovnaarhoza, 1962. – 116 s.
5. *Pushchnikov I.F. Iskusstvo igry na goboe. Istorija, teorija, metodika, pedagogika* [The art of playing the oboe. History, theory, methodology, pedagogy]. – SPb: Kompozitor, 2005. – 312 s.
6. *Rotujell Je. Tehnika goboja* [Oboe technique] // Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah. Oчерki. Vypusk II. – M: Muzyka, 1966. – s. 69-111.
7. XIV Mezhdunarodnyj konkurs imeni P. I. Chajkovskogo, oficial'nyj sajt [IV International Tchaikovsky Competition, official website]. URL: Uchastniki (tchaikovskyscompetition.com) (data obrashhenija 06.12.2021).

Вяткин Владимир Владимирович
заведующий кафедрой духовых и ударных
инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: vladimirvyatkin@rambler.ru

Кузнецова Татьяна Сергеевна
магистрант кафедры духовых и ударных
инструментов МГИМ им. А.Г. Шнитке

Vladimir V. Vyatkin
Head of the Department of Wind and Percussion
Instruments at Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: vladimirvyatkin@rambler.ru

Tatyana S. Kuznetsova
Master's student of the Department of Wind and Percussion
Instruments of the Moscow A. Schnittke State Music Institute

МОЛОДЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ О МУЗЫКЕ

Д.Л. Диденко

АУТОПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА ВУЗА

AUTOPSYCHOLOGICAL COMPETENCE AS A COMPONENT OF FORMATION PERFORMING ACTIVITY OF A PIANO STUDENT AT THE UNIVERSITY

Аннотация. Запросы современного общества к личности педагога-пианиста свидетельствуют о необходимости пересмотра содержания подготовки специалистов данной области. В связи с этим, совершенствование исполнительской деятельности студентов-пианистов в вузе является востребованной задачей музыкальной педагогики на современном этапе. При этом отсутствие развитых качеств саморегуляции, самопознания, самореализации студентов-пианистов часто становится причиной низкой исполнительской активности. Решить данную проблему может помочь формирование аутопсихологической компетентности. Методологической основой статьи выступили труды Л. А. Степновой, А. А. Деркач, где аутопсихологическая компетентность представлена с позиции активизации личностного потенциала человека, а также исследования А. А. Базиковой, в которых аутопсихологическая компетентность рассмотрена в музыкальном образовании. Включение аутопсихологической компетентности в профессиональную подготовку студентов-пианистов вуза способствует повышению эффективности деятельности пианиста, активизации его исполнительской активности. Для этого студент-пианист должен овладеть навыками и умениями психологической саморегуляции и самокоррекции музыкально-исполнительских действий, уметь их применять в процессе исполнительской деятельности.

Ключевые слова: исполнительская активность, профессиональная подготовка студентов-пианистов вуза, музыкальная педагогика, теория и практика образования, аутопсихологическая компетентность, психологическая саморегуляция и самокоррекция музыкально-исполнительских действий.

Abstract. The demands of modern society towards the personality of a piano teacher indicate the need to revise the content of training specialists in this field. In this regard, improving the performance of piano students at the university is a popular task of music pedagogy at the present stage. At the same time, the lack of developed qualities of self-regulation, self-knowledge, and self-realization of piano students often causes low performance activity. The formation of autopsychological competence can help solve this problem. The methodological basis of the article is the works of L. A. Stepnova, A. A. Derkach, where autopsychological competence is presented from the perspective of activating a person's personal potential, as well as the research of A. A. Bazikova, in

which autopsychological competence is considered in music education. The inclusion of autopsychological competence in the professional training of piano students at the university contributes to increasing the effectiveness of the pianist's activity, activating his performing activity. To do this, a piano student must master the skills and abilities of psychological self-regulation and self-correction of musical and performing actions, be able to apply them in the process of performing activities.

Keywords: *performing activity, professional training of piano students at the university, music pedagogy, theory and practice of education, autopsychological competence, psychological self-regulation and self-correction of musical and performing actions.*

В содержании современной системы высшего музыкального образования одной из важнейших компетенций студента-пианиста выступает исполнительская активность. В психолого-педагогическом аспекте В. И. Лозовая определяет активность как черту личности, проявляющуюся в готовности к самостоятельной деятельности, к выбору оптимальных путей для достижения поставленных задач при ее выполнении в чем проявляется отношение к своей деятельности и ее результатам [7]. Исполнительская активность пианиста проявляется в различных формах деятельности: в сольных и ансамблевых сценических выступлениях, концертмейстерской практике, в использовании метода показа за инструментом в педагогической работе и др. При этом выступление на сцене сопряжено с проблемой сценического волнения. Без развития у студентов-пианистов умения и способности к саморегуляции, самоконтролю, самоанализу, коррекции эмоциональных и психологических состояний становится невозможным формирование исполнительской активности. Указанные умения и способности можно определить понятием аутопсихологической компетентности.

Термин «аутопсихологическая компетентность» представлен в трудах А.А. Деркач, Л. А. Степновой с позиций активизации личностного потенциала человека. Л. А. Степнова указывает на эффективное функционирование человека в профессиональной деятельности благодаря сформированной аутопсихологической компетентности, под которой понимается «сложноинтегрированное личностное новообразование, включающее уровневое освоение человеком знаний, умений и навыков в сфере самопознания, саморегуляции и самореализации» [9, с. 22]. Благодаря указанной компетентности человеком достигается поведенческая, интеллектуальная гибкость, развитость умения учитывать мнения других и свой прошлый опыт, происходит интеграция внутрен-

ней активности. Человек становится способным широко использовать заложенные в нем психические ресурсы, создавать благоприятную обстановку для деятельности посредством изменения собственного внутреннего состояния, а не внешних факторов, проявлять волевые усилия для достижения желаемого результата.

В области музыкального образования аутопсихологическая компетентность в качестве компонента учебно-воспитательного процесса впервые была рассмотрена А. А. Базиковой. Автор трактует аутопсихологическую компетентность как «достаточно полную и всестороннюю осведомленность учащегося-музыканта об основных “механизмах” психологической саморегуляции и самокоррекции профессиональных (музыкально-исполнительских) действий, осведомленность, сочетающуюся с профессионально грамотным и эффективным владением этими “механизмами” в практической деятельности» [1, с. 57].

Надо признать, что для музыканта-исполнителя аутопсихологическая компетентность является важнейшим профессиональным качеством, так как постоянная исполнительская деятельность в ситуации публичного выступления и в педагогической практике связана с регулярными эмоциональными, психическими и физическими перегрузками. Кроме того, пианист вынужден быстро адаптироваться к переменчивым условиям работы, связанными с разными инструментами, концертными залами и создаваемыми в них акустикой. Большую роль играет и социальный фактор, представленный необходимостью взаимодействия с другими музыкантами при игре в ансамбле, в оркестре, в качестве концертмейстера, а также испытывая воздействие публики.

Студент-пианист может иметь разный опыт сценических выступлений. Зачастую важнее становится не их количество, а успешность, проведение критического анализа после прошедшего выступления. Череда неудачных выступлений способствует накоплению и закреплению негативного опыта, в результате чего ни о какой исполнительской активности пианиста говорить не приходится. Напротив, такой специалист по окончании вуза может превратиться в преподавателя, который будет полностью пассивен в отношении концертной жизни учебного заведения, в котором он работает, а его педагогическая деятельность не будет иметь высоких результатов.

Структура аутопсихологической компетентности, по результатам исследования Л. А. Степновой, включает такие компоненты как самодиагностика, самокоррекция, саморазвитие, самомотивирование [9, с. 22]. Данные

компоненты соотносятся с музыкально-исполнительской деятельностью пианистов и могут быть внедрены в содержание психологической подготовки специалистов.

А.А. Базикова указывает на наличие четырех сфер развития аутопсихологической компетентности музыканта-исполнителя [1, с. 24-25]. Под психотехнической сферой подразумевается воздействие мозговых импульсов на двигательную область действий пианиста. Содержательно-смысловая сфера связана с ценностями и мотивами, которые имеют для исполнителя особое, личное значение. Такого вида факторы оказывают сильное воздействие на исполнительскую активность пианиста, так как во многом обусловлены мотивирующими механизмами. Психофизиологическая сфера построена на особенностях протекания у обучающегося внутренних эмоционально-волевых процессов, связаны со способностью к релаксации, аутосуггестии и др. Все это оказывает влияние на характер музыкально-исполнительской деятельности. Информационная сфера обеспечивает у студентов-пианистов наличие знаний в области технологических процессов саморегуляции, протекания ее внутренних механизмов, способов применения различных технологий. Каждая сфера выполняет определенную функцию, и только сочетание всех указанных компонентов обеспечит эффективную исполнительскую деятельность пианиста, а значит и его высокую исполнительскую активность.

Работа над аутопсихологической компетентностью протекает в несколько этапов. На первом этапе студент-пианист должен получить знания о работе психических механизмов, об особенностях ситуации публичного выступления и возникающих в ее условиях психологических трудностях. Второй этап связан с самонаблюдением за протеканием психических процессов в условиях эстрадного волнения. Пианист должен фиксировать в памяти моменты, связанные с ошибками и другими неудачами, понять причины их возникновения. Необходимо запоминать собственные ощущения, возникающие не только при совершении ошибок, но и при удачных выступлениях. Момент осознания собственных проблем и необходимости их решения позволяет студенту-пианисту перейти на новый уровень развития. Третий этап формирования аутопсихологической компетентности связан с самосовершенствованием студента-пианиста. Здесь необходимо воспользоваться существующими методиками в области формирования стрессоустойчивости, устранения эстрадного волнения. Каждый исполнитель должен найти методы и приемы, которые больше всего подходят именно ему. Обучающемуся необходимо понимать,

что бороться надо не с внешними неблагоприятными факторами, а с внутренними индивидуальными ощущениями.

В целом, аутопсихологическая компетентность оказывает воздействие не только на формирование позитивного сценического опыта. Она интенсифицирует все процессы, направляющие исполнительскую активность пианиста. Работа над музыкальными произведениями становится более продуктивной, наполняется новым смыслом целеполагания. Способность музыканта-исполнителя регулировать художественно-творческие и эмоционально-волевые процессы создает наиболее благоприятные условия для профессиональной деятельности, способствует формированию индивидуального исполнительского стиля.

Студент-пианист, владеющий техниками саморасслабления, саморегуляции своего психоэмоционального состояния на сцене, умеющий направлять свое внимание на определенные стороны исполнительского процесса, обретает преимущества в концертно-исполнительской деятельности. Кроме того, владеющий аутопсихологической компетентностью пианист способен анализировать и планировать свою деятельность, выстраивать ее, исходя из своих реальных возможностей, что открывает путь к исполнительской активности.

Таким образом, исполнительская активность, как черта личности, проявляющаяся в готовности к самостоятельной деятельности, является одним из компонентов содержания профессиональной подготовки студентов-пианистов в вузе. Повышению эффективности деятельности пианиста, активизации его исполнительской активности способствует включение аутопсихологической компетентности в профессиональную подготовку. Студент-пианист должен овладеть навыками и умениями психологической саморегуляции и самокоррекции музыкально-исполнительских действий, уметь их применять для активизации исполнительской активности.

Литература

1. Базикова А. А. Аутопсихологическая компетентность как компонент учебно-воспитательного процесса в музыкальных учебных заведениях: дисс. ... канд. пед. наук. – Тамбов, 2002. – 170 с.
2. Глуханюк Н.С. Аутопсихологическая компетентность как основа профессиональной компетентности педагога // Образование и наука, 1999, № 1 (1). – С. 175-185.

3. Деркач А.А. Акмеологические основы развития профессионала. – М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2004. – 752 с.
4. Егорова Т.Е. Формирование аутопсихологической компетентности в условиях групповой интенсивной подготовки: Автореф. дис ... канд. психол. наук. – М., 1997. – 24 с.
5. Зимняя И.А. Ключевые компетенции новая парадигма результата образования // Высшее образование сегодня. 2003. №5. – С.34-42
6. Кузьмина Н.В., Реан А.А. Профессионализм педагогической деятельности. – СПб: Евразия, 1993. – 54 с.
7. Лозовая В. И. Организация умственной деятельности студентов: методические рекомендации. – Харьков, 2010. – 24 с.
8. Петровский В.А. Активность субъекта в условиях риска : Автореф. дис. . канд. псих. наук. – М.: 1977. – 23 с.
9. Степнова Л. А. Развитие аутопсихологической компетентности государственных служащих : автореф. дисс. ... доктора псих. наук. – М., 2003. – 64 с.

References

1. Bazikova A. A. Autopsikhologicheskaya kompetentnost' kak komponent uchebno-vospitatel'nogo protsessa v muzykal'nykh uchebnykh zavedeniyakh [Autopsychological competence as a component of the educational process in music schools]: diss. ... kand. ped. nauk. – Tambov, 2002. – 170 s.
2. Glukhanyuk N.S. Autopsikhologicheskaya kompetentnost' kak osnova professional'-noy kompetentnosti pedagoga [Autopsychological competence as the basis of professional competence-teacher's news] // Obrazovanie i nauka, 1999, № 1 (1). – S. 175-185.
3. Derkach A.A. Akmeologicheskie osnovy razvitiya professional [Acmeological foundations of professional development]. – М.: Izdatel'-stvo Moskovskogo psikhologo-sotsial'nogo instituta; Voronezh: NPO «MODEK», 2004. – 752 s.
4. Egorova T.E. Formirovanie autopsikhologicheskoy kompetentnosti v usloviyakh gruppovoy intensivnoy podgotovki [Formation of autopsychological competence in conditions of intensive group training]: Avtoref. d i s kand. psikh. nauk. – М., 1997. – 24 s.
5. Zimnyaya I.A. Klyuchevye kompetentsii novaya paradigma rezul'tata obrazovaniya [Key competencies a new paradigm of educational outcomes] // Vyssee obrazovanie segodnya. 2003. №5. – S.34-42.
6. Kuz'mina N.V., Rean A.A. Professionalizm pedagogicheskoy deyatel'nosti [Professionalism of teaching activities].– SPb: Evraziya, 1993. – 54 s.
7. Lozovaya V. I. Organizatsiya umstvennoy deyatel'nosti studentov: metodicheskie rekomendatsii [Organization of students' mental activity: methodological recommendations]. – Khar'kov, 2010. – 24 s.
8. Petrovskiy V.A. Aktivnost' sub"ekta v usloviyakh riska [The activity of the subject in a risk environment]: Avtoref. dis. . kand. psikh. nauk. – М.: 1977. – 23 s.

9. Stepnova L. A. Razvitie autopsikhologicheskoy kompetentnosti gosudarstvennykh sluzhashchikh [Development of autopsychological competence of civil servants]: avtoref. diss. ... doktora psikh. nauk. – M., 2003. – 64 s.

Диденко Диана Леонидовна

преподаватель Музыкального училища им. Гнесиных РАМ им. Гнесиных,
аспирант Московского государственного института музыки им. Шнитке
(научный руководитель: доктор педагогических наук,
доктор культурологии, профессор Щербакowa А.И.)
e-mail: dinulkamus@mail.ru

Diana L. Didenko

teacher of the Music College in Gnessin Russian Academy of Music,
postgraduate student of the Moscow State Institute of Music. Schnittke
(scientific adviser: Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Cultural Studies, Professor A.I. Shcherbakova)
e-mail: dinulkamus@mail.ru

С. Б. Скуратова
Ю. В. Ганичева

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ЭВЕНКОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

MUSICAL TRADITIONS OF THE EVENKS IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE

Аннотация: Данная статья представляет собой краткий обзор различных аспектов эвенкийской народной музыкальной культуры. Приводится описание этнографических и научных центров, занимающихся эвенкийской культурой. Поднимается вопрос о происхождении эвенков и их расселении в современной России. Анализируется музыкальный фольклор эвенков — его разновидности, жанры, ладовая организация, специфика шаманского пения.

Ключевые слова: эвенки, музыкальный фольклор, коренные народы России, музыкальные инструменты эвенков, центры эвенкийской культуры, шаман, обряд.

Abstract. This article provides a brief overview of various aspects of the Evenk folk music culture. The description of ethnographic and scientific centers dealing with the Evenk culture is given. The question of the origin of the Evenks and their settlement in modern Russia is raised. The musical folklore of the Evenks is analyzed — its varieties, genres, mode organization, and the specifics of shamanic singing.

Keywords: Evenks, musical folklore, indigenous peoples of Russia, musical instruments of the Evenks, centers of Evenk culture, shaman, ritual.

Сегодня, в век глобализации, остро встает проблема сохранения культурного наследия, поддержки и развития коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока. В этой связи актуально обращение к уникальным художественным и этнокультурным традициям, ценностям коренных народов. Музыкальный фольклор и традиционная культура народов Севера и Сибири, к сожалению, сейчас прибывают в кризисе. Носителей языка практически не осталось. В связи с глобальной проблемой защиты и сохранения национальной культуры фольклор коренных народов нуждается в глубоком изучении [11].

В современном обществе возрождается активный интерес к эвенкийской культуре. Ряд крупных исследователей (В.Н. Васильев, Г.И. Варламова, Г.М. Василевич, А.Н. Мыреева) занимаются изучением эвенкийского языка и культуры. Функционируют научные центры, занимающиеся эвенкийской культурой — Бурятский государственный университет, Восточно-Сибирский

государственный институт культуры, Иркутский национальный исследовательский технический университет, Якутский научный центр Сибирского отделения Российской академии наук (СО РАН), Амурский государственный университет.

Действует ряд этнографических центров: Этнографический центр «Бидекит» («Наша жизнь») [8] создан при Амурском государственном краеведческом музее; «Эвенкийская деревня» в Тындинском районе Амурской области; этноцентр «Эян» в с. Иенгра, Республика Саха (Якутия). При «Эяне» функционирует народный фольклорный ансамбль «Юктэ» («Родник»), который распространяет обрядовую, танцевально-певческую культуру эвенков. С момента создания этнокультурных центров были достигнуты большие результаты в области сохранения и популяризации материальной и духовной культуры: эвенкийские ансамбли побеждают в различных конкурсах, мастерицы изготавливают обувь, одежду, во опоре на традиции своего народа.

Государственный республиканский центр эвенкийской культуры «Арун» («Возрождение») [8] расположен в Улан-Удэ (Республика Бурятия) и ставит целью сохранение культуры эвенков, их языка, традиций, обычаев [17]. В 1993 году вышел первый сборник эвенкийских песен «Гулувун» («Костер»), представленный в национальной библиотеке центра «Арун». В сборнике были представлены различные песни и танцы. 2006 году РЦЭК «Арун» стал участником выставки-ярмарки «Северная цивилизация» [16], также центр эвенкийской культуры «Арун» является инициатором проведения программ на родном языке эвенков, в которых дается обзор исторических, социально-экономических и культурных событий на радиостудии «Биракан» («Маленькая река») [8] и в телевизионной передаче «Улгур» («Беседа», «Разговор») [16]. Председателем центра «Арун» являлся Виктор Степанович Гончиков – талантливый эвенкийский композитор, в чьих произведениях находит свое выражение «душа эвенкийского народа». Его пылкий энтузиазм помог передать современному поколению наследие неповторимого творчества эвенков, уникальность их оригинального фольклора [16].

Происхождение и география места жительства эвенков

Эвенки проживают на территории большой протяженности: от Охотского моря до Енисея. Южная граница их ареала проходит по обоим берегам Амура, Монголии и КНР. Они проживают в Иркутской, Сахалинской, Амурской областях, республиках Саха (Якутия) и Бурятия, Забайкальском, Хабаровском и Красноярском краях. Часть эвенков населяет Томскую и Тюменскую области. Эвенки малочисленный народ и, как правило, проживают совместно

с представителями других этносов. Эвенки произошли от смешения тунгусских племен и аборигенов Восточной Европы. Возможно, их прямым предком был забайкальский народ увань, проживавший в горах в тайге на юго-востоке от Селенги и Баргузина [19].

Эвенкийское народное музыкальное творчество

Музыкальная культура эвенков имеет общие истоки и тенденции развития. Как у многих народов Востока, музыкальное творчество эвенков импровизационное и индивидуализированное. В наше время у эвенков развивается песня как самостоятельный музыкально-поэтический жанр. У каждой этнической группы эвенков (орочоны, сологры, манегры, бирары) музыкальное творчество развивалось по разным направлениям. Исторические контакты с другими народами наложили определенный отпечаток на развитие их творчества. Особенно заметно взаимодействие с другими народами, населявшими Восточную Сибирь и Дальний Восток.

У эвенков Бурятии из-за тесных контактов с монголами, важное место занимает пентатоника. Например, «Чалбук» («Березка») — народная мелодия бурятских эвенков на слова А. Хорова «Ахорой» («Живот»). В мелодии этой песни доминирует минорная пентатоника с проходящей II ступенью, не характерной для этого лада, но используемой для украшения мелодии [12].

Несколько по-иному складывалось развитие музыкальной культуры эвенков, проживающих в Иркутской области и бассейне реки Подкаменная Тунгуска и контактирующих в основном с русским населением. Здесь используются натуральный мажор и минор, преобладает семиступенный диатонический лад. В качестве примера можно привести песню «Ангадякан» («Сиротинка»). В основе запева лежит пентатоника, припева — диатоника в натуральном миноре [12].

Эвенкийская песня в прошлом имела ритуальное значение. Перед уходом охотника на промысел пели, чтобы охота была удачной. При рождении ребенка тоже исполнялась песня. С недавнего времени начало развиваться исполнение эвенкийских песен, в основе которых лежит гомофонно-гармоническая фактура, в несколько голосов.

Звуковысотная и ладоинтонационная организация эвенкийских песен

Песенная культура эвенков опирается на олиготонику. Есть звукоряды с выделением скачков на ч.4, ч.5, ангемитонных, гемитонных тетракордов, пентакордов, гексахордов и гептахордов. Эти звукоряды принято разделять на следующие группы:

1) Ладовые построения с одновысотным интонированием: опора на один звук, вокруг которого стягиваются сверху и снизу близлежащие звуки в объеме ч.4, образуя олиготонику. Эти напевы связаны с звукоподражанием и старинными типами интонирования в обрядовых песенных жанрах. Характерные черты этой группы — речитирование на одной высоте с выделением одной из опор в сочетании со скачками на широкие интервалы; восходящие или нисходящие типы мелодического движения; симметрично-покачивающиеся интонации; опевание нижнего и верхнего устоев; противодвижение скачку на восходящую кварту нисходящими трихордами; расширение ладовой ячейки от м.3 до ч.5 через постепенное микроинтервальное понижение нижней опоры и повышение верхней; звукорядное варьирование терций в триходных структурах.

2) Ладовые структуры в пределах диапазона ч.5. Типичны: нисходящие тетракорды м.2, б.2 (ионийский лад); переменность нижних опор, образующаяся при контаминировании структуры б.2-б.2 не от ее средней опоры трихорда (б.2-м.3), а от нижней и верхней (б.2-б.2-м.3); звукорядное варьирование терций в структурах м.3-б.2-б.2 или б.3-м.2-б.2.

3) Ладовые структуры в диапазоне м.6, б.6, б.7, которые являются гемитонными, ангемитонными пентахордами, гексахордами и гептахордами, образующиеся в результате контаминирования двух одинаковых трехордов б.2-м.3, следующих в нисходящем мелодическом движении.

4) Ладовые структуры с субквартой на нижней опоре. Общей особенностью является их стремление к нижней опоре — основному устою [1].

Песенная культура эвенков смогла сохранить свои корни, бытовавшие в древности в виде однозначных, неделимых ладов. Они все имеют общий признак — стремление к одному устою — нижней опоре [3]. Эта опора является центром и поэтому лады являются централизованными.

Пентахордные и тетракордные образования образуются вокруг минорного и мажорного трезвучия. Варьирование б.3 и м.3 тоже основано на их сопоставлении. Таким образом в песнях эвенков, записанных в наше время, присутствуют легкие переходы к мажору и натуральному и гармоническому минору, что представляет собой органичное соединение ладовых структур.

В других группах эвенкийских песен намечается ладовая переменность в тональной высоте в виде перехода акцента от нижней опоры одной структуры к нижней опоре другой. Песни имеют волнообразный мелодический контур. Наиболее распространенный вариант — построения вокруг мажорного

или минорного трезвучий, получившее название мажорной или минорной пентатоники [4].

Жанры эвенкийской музыки

Эвенкийский музыкальный фольклор многоликий и основывается на давних традициях. Самые часто встречающиеся жанры — запевы «Алга» (заклинания в виде кратких или распространенных формул), шаманские песни «Дярин», хороводные запевы.

Множество хороводных запевов произошло от предков эвенков — тунгусов. Самый распространенный из них — «Дэве», связан с культом охры, бытовавшим в древности — обряд нанесения наскальных рисунков в жертвенных местах [19]. Творчество эвенков более всего отразилось в эпосе — нимнгане. В нем каждый персонаж имеет свою мелодию и свои слова. Многие из запевов содержат в себе исторические факты об этнокультурных и этногенетических контактах эвенков. В любом камлании (ритуал, сопровождающийся пением и ударами в бубен, во время которого шаман, приходящий в экстатическое состояние, общается с духами) он путешествовал по трем мирам сознания эвенков. Ритм и музыкальный строй в этом обряде играет особую роль [5].

Музыкальные инструменты эвенков

Инструментальный жанр у эвенков представлен не так крупно, как вокальный, т.к. имеет прикладное значение. Самые известные и часто используемые инструменты у эвенков — конгипкавун (металлический варган), пиргипкавун (деревянный варган), а также инструмент с одной струной, сделанный в виде тугого лука и бильгау (высушенное птичье горло).

Оревун — духовой инструмент в виде трубы в форме конуса из бересты или дерева длиной около 70 см. Изначально он использовался для охоты на лося и изюбра, имитируя крик самца в период гона. Название произошло от слова «реветь», также имеет еще одно название — оленная труба.

Конковур — один из древнейших ударных инструментов эвенков. В его конструкцию входят множество муруков (бочонков), музыкальные палочки на треугольной подвеске, ложки, чипича — «птичка» из дерева, звук из нее извлекается поворотом рукоятки. Одной из частей конковура также могут быть кокчан — полая палка с привязанными к ней оленьими копытами, дынчики — лопатка из дерева с шариками на нитках, колокольчик и свистки. По традиции, коренные народы называют конковур бревном, потому что раньше музыканты-эвенки играли на простых бревнах, стуча по ним палочками [19].

Бубен шамана имеет полисемантический смысл. Он был своеобразным инструментом для общения с миром мертвых. Иногда бубен символизировал лодку или цельный кожаный мешок «виадук», с помощью которого шаман «отправлялся» в потусторонний мир. Судя по тому, какое значение сибирские народы придавали мембране инструмента, этот фетиш имел тотемическое происхождение. Резонаторы бубна символизировали «рога» или конечности почитаемого животного, шкурой которого была обтянута рама бубна. Инструмент имел яйцевидную форму. Мифы о рождении шамана из яйца наводят на мысль о том, что бубен являлся вместилищем души шамана [12].

Сакральное пение в культуре эвенков

Одной из важных сторон самобытного фольклора эвенков является традиционное пение, в котором ключевым фактором становится сакральное значение музыкального интонирования. Мотивация пения, его функция, роль и назначение позволяют определять раннефольклорное пение эвенков как особый род культурной деятельности, направленный на установление контакта со сверхъестественными силами. В 1991 году экспедиционная группа работала в 13-м оленеводческом стаде пос. Иенгры, где проживала 105-летняя действующая шаманка Кульбертинова. На вопросы, как она получила шаманский дар, Матрёна Кульбертинова отвечала, что это наследство ее бабушки, которая была известной удаганкой. Ее звали Чохотуй, что по-эвенкийски означает «Одноглазая», и у бабушки действительно был только один глаз. Чохотуй считала, что следующей шаманкой должна стать «дочь сына шаманки», то есть ее внучка. Передавая свой дар, бабушка говорила, что Матрёна начнет шаманить в 50 лет. По просьбе участников экспедиции она исполнила шаманский обряд, длившийся более 2 часов. Стержнем обряда было пение. Музыка состояла из трех самостоятельных разделов. Форма пения основывалась на повторении-имитации пения шаманки: голос главного действующего лица периодически подхватывается участниками. [13; 14].

Таким образом, народная музыкальная культура эвенков представляет собой сформировавшуюся жанрово-стилевую систему, которая свидетельствует о высоком развитии музыкальной культуры народа. В разных локальных группах эвенков имеются музыкально-стилевые отличия в песенных и инструментальных жанрах, происходящие из конкретных условий жизни народа, взаимосвязей с другими традиционными культурами, проявляющиеся в особенностях ритма, мелодики в музыкальном народном творчестве различных групп эвенков.

Литература

1. Айзенштадт А.М. Песенная культура эвенков. – Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1995. – 288 с.
2. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). – Москва: Музыка, 1976. – 296 с.
3. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – Москва: Советский композитор: 1986. – 238 с.
4. Антология эвенкийской музыки. Песни и инструментальные пьесы / Под редакцией Н.Е. Шеметовой, составитель П.Н. Дамиранов – Улан-Удэ: НоваПринт, 2015. – 320 с.
5. Варламова Г.И. Эвенкийский нимнгакан: миф и героические сказания. – Якутск: Северовед, 2000. – 140 с.
6. Варламова Г.И. Эпические и обрядовые жанры эвенкийского фольклора / Г. И. Варламова (Кэптукэ); Отв. ред. А. Н. Мыреева; Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Ин-т проблем малочисл. народов Севера. – Новосибирск: Наука, 2002 (Акад. тип. Наука РАН). – 376 с.
7. Варламова Г.И. Эпические традиции в эвенкийском фольклоре (очерки) / Галина Кэптукэ; [отв. ред. к.филол.н. А.Н. Мыреева]. – Якутск: Северовед, 1996. – 134 с.
8. Василевич Г.М. Русско-эвенкийский (русско-тунгусский) словарь: Около 20000 слов / Сост. Г. М. Василевич. – Москва: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1948 (16-я тип. треста "Полиграфкнига"). – 332 с.
9. Земцовский И.И. Народная музыка и современность: К проблеме определения фольклора // Современность и фольклор: Статьи и материалы / Сост. В.Е. Гусев, А.А. Горковенко; Отв.ред. В. Е. Гусев. – Москва: Музыка, 1977. – С. 28-75.
10. Кардашевская Л.И. Стилиевые признаки музыкального фольклора эвенков: вопросы ладовой организации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. № 1. – С.77-83.
11. Кардашевская Л.И. Песенный фольклор эвенков Якутии: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Кардашевская Лия Ивановна; [Место защиты: Дальневосточный федеральный университет]. – Якутск, 2022. – 256 с.
12. Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: Тезисы докладов и сообщений Международной конференции, Якутск Республика Саха, 17-23 августа 2000 года. – 116 с.
13. Николаева Н.Н. Песенное творчество М.П. Кульбертиновой. – Новосибирск: Наука, 2006. – 96 с.
14. Николаева Н.Н. Сакральное пение в культуре эвенков (из полевых наблюдений) // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: Тезисы междунар. конф., 17-23 авг.2000 г. – Якутск, 2000. – 116 с.

15. Обрядовая поэзия и песни эвенков / Сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин; Отв. ред. Т.Е. Андреева. — Новосибирск: Академич. изд-во «Гео», 2014. — 487 с. + компакт-диск. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. — Т. 32).
16. АУК республики Бурятия «Государственный республиканский центр эвенкийской культуры «Арун» [электронный ресурс] URL: <http://www.folkcentr.ru/auk-respubliki-buryatiya-gosudarstvennyj-respublikanskij-centr-evenkijskoj-kultury-arun/> (Дата обращения 10.10.2023 г.)
17. Центр традиционной эвенкийской культуры тунгокоченского района [электронный ресурс] URL: <https://ethnocentrs.ru/dalnij-vostok/zabajkalskij-kraj/tsentr-evenkijskoj-traditsionnoj-kultury-tungokochenskogo-rajona-zabajkalskogo-kрая> (Дата обращения 17.09.2023 г.)
18. Форум сибирского и мирового шаманизма [электронный ресурс] URL: <https://sibshaman.forum2x2.ru/login?redirect=%2Ft11-topic> (Дата обращения 23.10.2023 г.)
19. АУК РБ «Государственный республиканский центра эвенкийской культуры «Арун» [электронный ресурс] URL: https://web.archive.org/web/20180123190742/http://minkultrb.ru/places/detail.php?ELEMENT_ID=352 (Дата обращения 26.09.2023 г.)

References

1. *Ayzenshtadt A.M. Pesennaya kul'tura evenkov [Song culture of the Evenks].* — Krasnoyarsk: Krasnoyarskoe knizh-noe izdatel'stvo, 1995. — 288 s.
2. *Alekseev E.E. Problemy formirovaniya lada (na materiale yakutskoy narodnoy pesni) [Problems of fret formation (based on the material of the Yakut folk song)].* — Moskva: Muzyka, 1976. — 296 s.
3. *Alekseev E.E. Rannefol'klornoe intonirovanie: Zvukovysotnyy aspekt [Early folklore intonation: The pitch aspect].* — Moskva: Sovetskiy kompozitor: 1986. — 238 s.
4. *Antologiya evenkiyskoy muzyki. Pesni i instrumental'nye p'esy [An anthology of Evenk music. Songs and instrumental pieces] / Pod redaktsiey N.E. Shemetovoy, sostavitel' P.N. Damiranov* — Ulan-Ude: NovaPrint, 2015. — 320 s.
5. *Varlamova G.I. Evenkiyskiy nimngakan: mif i geroicheskie skazaniya [The Evenk Nimngakan: myth and heroic tales].* — Yakutsk: Severoved, 2000. — 140 s.
6. *Varlamova G.I. Epicheskie i obryadovye zhanry evenkiyskogo fol'klora [Epic and ritual genres of Evenk folklore] / G. I. Varlamova (Keptuke); Otv. red. A. N. Myreeva; Ros. akad. nauk. Sib. otd-nie. In-t problem malochisl. narodov Severa.* — Novosibirsk: Nauka, 2002 (Akad. tip. Nauka RAN). — 376 s.
7. *Varlamova G.I. Epicheskie traditsii v evenkiyskom fol'klоре (ocherki) [Epic traditions in Evenk folklore (essays)] / Galina Keptuke; [otv. red. k.filol.n. A.N. Myreeva].* — Yakutsk: Severoved, 1996. — 134 s.

8. Vasilevich G.M. Russko-evenkiyskiy (russko-tungusskiy) slovar' [Russian Russian-Evenk (Russian-Tunguska) dictionary]: Okolo 20000 slov / Sost. G. M. Vasilevich. – Moskva: Gos. izd-vo inostr. i nats. slovarey, 1948 (16-ya tip. tresta "Poligrafkniga"). – 332 s.
9. Zemtsovskiy I.I. Narodnaya muzyka i sovremennost': k probleme opredeleniya fol'klora [Folk Music and Modernity: On the problem of Defining Folklore] // Sovremennost' i fol'klor: Stat'i i materialy / Sost. V.E. Gusev, A.A. Gorkovenko; Otv.red. V. E. Gusev. – Moskva: Muzyka, 1977. – S. 28-75.
10. Kardashevskaya L.I. Stilevye priznaki muzykal'nogo fol'klora evenkov: voprosy ladovoy organizatsii [Stylistic features of Evenk musical folklore: issues of fret organization] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridi-cheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2016. № 1. – S.77-83.
11. Kardashevskaya L.I. Pesenny fol'klor evenkov Yakutii [Song folklore of the Evenks of Yakutia]: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Kardashevskaya Liya Ivanovna; [Mesto zashchity: Dal'-nevostochnyy federal'nyy universitet]. – Yakutsk, 2022. – 256 s.
12. Muzykal'naya etnografiya tunguso-man'chzhurskikh narodov [Musical ethnography of the Tungusic-Manchu peoples]: Tezisy dokladov i so-obshcheniy Mezhdunarodnoy konferentsii, Yakutsk Respublika Sakha, 17-23 avgusta 2000 goda. – 116 s.
13. Nikolaeva N.N. Pesennoe tvorchestvo M.P. Kul'bertinovoy [Songwriting by M.P. Kulbertinova]. – Novosibirsk: Nauka, 2006. – 96 s.
14. Nikolaeva N.N. Sakral'noe penie v kul'ture evenkov (iz polevykh nablyudeniy) [Sacred singing in the Evenk culture (from field observations)] // Muzykal'naya etnografiya tunguso-man'chzhurskikh narodov: Tezisy mezhdunar. konf., 17-23 avg.2000 g. – Yakutsk, 2000. – 116 s.
15. Obryadovaya poeziya i pesni evenkov [Ritual poetry and songs of the Evenks] / Sost. G.I. Varlamova, Yu.I. Sheykin; Otv. red. T. E. Andreeva. — Novosibirsk: Akademich. izd-vo «Geo», 2014. – 487 s. + kompakt-disk. (Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. – T. 32).
16. AUK respubliki Buryatiya «Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr evenkiyskoy kul'tury «Arun» [AUK of the Republic of Buryatia "State Republican Center of Evenk Culture "Arun"] [elektronnyy resurs] URL: <http://www.folkcentr.ru/auk-respubliki-buryatiya-gosudarstvennyj-respublikanskij-centr-evenkijskoj-kul'tury-arun/> (Data obrashcheniya 10.10.2023 g.)
17. Tsentr traditsionnoy evenkiyskoy kul'tury tungokochenskogo rayona [The center of the traditional Evenk culture of the Tungokochen district] [elektronnyy resurs] URL: <https://ethnocentrs.ru/dalnij-vostok/zabajkalskij-kraj/tsentr-evenkijskoj-traditsionnoj-kul'tury-tungokochenskogo-rajona-zabajkalskogo-kraya> (Data obrashcheniya 17.09.2023 g.)
18. Forum sibirskogo i mirovogo shamanizma [Forum of Siberian and World Shamanism] [elektronnyy resurs] URL: <https://sibshaman.forum2x2.ru/login?redirect=%2Ft11-topic> (Data obrashcheniya 23.10.2023 g.)

19. AUK RB «Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentra evenkiyskoy kul'tury «Arun» [AUK RB "State Republican Center of Evenk culture "Arun"] [elektronnyy resurs] URL: https://web.archive.org/web/20180123190742/http://minkultrb.ru/places/detail.php?ELEMENT_ID=352 (Data obrashcheniya 26.09.2023 g.)

Скуратова Серафима Борисовна

студентка кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: serafima43@gmail.com

Ганичева Юлия Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке
e-mail: ganichevajuv@schnittke.ru

Serafima B. Skuratova

Student of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: serafima43@gmail.com

Yuliya V. Ganicheva

PhD of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art in Moscow A. Schnittke State Music Institute
e-mail: ganichevajuv@schnittke.ru

ВОСПОМИНАНИЯ, РАЗМЫШЛЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ

О.И. Кухарская

БОЛЬШОЙ ТЕАТР И МОСКОВСКАЯ БАЛЕТНАЯ ШКОЛА В МЕМУАРАХ М. М. ПЛИСЕЦКОЙ «Я, МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ...»

THE BOLSHOI THEATER AND THE MOSCOW BALLET SCHOOL IN MEMOIRS OF M. M. PLISETSKAYA “ME, MAYA PLISETSKAYA ...”

Аннотация. Статья посвящена изучению в качестве исторического источника мемуаров одной из величайших балерин XX в., признанной советским и мировым сообществом М. М. Плисецкой. Мемуарная литература как уникальное сочетание личной и социальной исторической памяти представляет собой один из наиболее интересных и противоречивых источников о событиях прошлого, одновременно являясь его составной частью. Личностный фактор и ретроспективность мемуаров обеспечивают сохранение и передачу информации в соответствии с задачами и идейными позициями автора. Авторские суждения и оценки имеют значительную историческую, культурную ценность и дают возможность реконструкции мировоззренческой позиции автора и обстановки, ее сформировавшей. Воспоминания Плисецкой «Я, Майя Плисецкая...», опубликованные в 1994 г., охватывают события с раннего детства балерины по октябрь 1993 г. Рассматриваемые автобиографические материалы в значительном объеме представляют страницы жизни и творчества выдающейся балерины на сцене Большого театра и являются ценным информационным источником по истории государства, Большого театра и московской балетной школы. Представленная в воспоминаниях детализация фактов дает возможность дополнения и восстановления отдельных событий. Введение в научный оборот всего объема представленного в мемуарах материала даёт возможность дополнить историю культурной и политической жизни страны, а также страницы биографии отдельных деятелей в сфере культуры, искусства, политики.

Ключевые слова: мемуары, Майя Плисецкая, история государства, балет, балетная школа, Большой театр, вторая половина XX в.

Abstract. The article is devoted to the study as a historical source of the memoirs of one of the greatest ballerinas of the twentieth century, recognized by the Soviet and world community M.M. Plisetskaya. Memoir literature as a unique combination of personal and social historical memory is one of the most interesting and controversial sources about the events of the past, while at the same time being an integral part of it. Plisetskaya's memoirs, published in 1994, cover events from the ballerina's early childhood to October 1993. The autobiographical materials in question fully represent the history of the ballerina's life and work on the stage of the Bolshoi Theater and abroad and are a valuable source on the history of the state, the Bolshoi Theater, and the Moscow

Ballet school. The detailing of facts presented in the memoirs makes it possible to supplement and restore individual events. The author's judgments and assessments have significant historical, scientific, and cultural value and make it possible to reconstruct the author's ideological position and the situation that formed it. The introduction into scientific circulation of the entire volume of material presented in the memoirs makes it possible to supplement the history of the cultural life of the country and individual figures in the field of culture and politics.

Key words: memoirs, Maya Plisetskaya, history of the state, ballet, ballet school, Bolshoi Theater, second half of the twentieth century.

Введение

Своеобразный феномен культуры и литературный жанр мемуаров в контексте источниковедения рассматривается как особый вид письменных исторических источников личного происхождения, представляющих собой уникальное сочетание персональной и социальной памяти [1]. Видовыми признаками источника, социальные функции которого связаны с сохранением, передачей и оценкой информации в соответствии с мировоззренческими позициями мемуариста, являются личностное начало, ретроспективность и память. Историческая и культурная ценность мемуаров, высокая степень познавательных возможностей определяются их дуалистической природой, с одной стороны описывая картину прошлого, с другой – представляя фрагмент той эпохи, которая описана. Детализированные характеристики и описания фактов и событий, представленных в мемуарной литературе, всегда основаны на личных воспоминаниях и подкреплены личным отношением автора, который причастен к описываемым событиям. Воспоминания на основе личных впечатлений, отражающие особенности восприятия автором окружающего мира, его отношение к существующей политической системе и власти, дают возможность исследовать личность автора и различные аспекты жизни общества. Учёт мировоззренческих позиций мемуариста, а также научно-критический подход к данному источнику информации, особенностью и недостатком которого является субъективизм в изложении и интерпретации фактов, следствием чего могут быть спутанные даты, смещенные события и поступки, способствуют широкому использованию мемуаров в исторических исследованиях [1].

В процессе исторических исследований на современном этапе наряду с традиционным изучением объективных процессов все большую популярность приобретает процесс активизации антропологической интерпретации истории. Субъективность мемуаров, ранее обесценивавшая их значимость,

сейчас рассматривается как основание для изучения сознания людей, психологических установок и стереотипов различных эпох. «Мемуарная литература, как особый уникальный исторический источник и как основа для анализа личности автора и его общественной позиции, может быть использована в рамках развития направлений социально-культурной истории, базирующейся на социальной психологии, культурной антропологии и лингвистике» [1].

Мемуары художественной интеллигенции второй половины XX в. отражают тенденции культурной жизни государства и характеризуются личностной независимостью и смелостью суждений авторов [5, с. 218]. Воспоминания, структурированные на основе дневников, публицистические по своему содержанию, повествовательные и аналитические по типу написания создают историко-культурную хронику прошедших событий. Мемуарная литература второй половины XX в. отражает различное отношение художественной интеллигенции к советской эпохе и перестроечному периоду, представляя их и тяжелым периодом для творчества, и героической сменой эпох. На формулировки общественных взглядов и их тональность большое влияние оказывает хронологический период создания мемуаров и место их публикации – в России или за рубежом. В кон. XX – нач. XXI в. были опубликованы многочисленные мемуары творческой интеллигенции (М. Плисецкой, Г. Вишневской, А. Демидовой, Э. Рязанова, Ю. Любимова, Э. Неизвестного и др.) [По: 9].

Целью данного исследования стало рассмотрение в контексте исторического источника мемуаров Майи Михайловны Плисецкой, одной из величайших балерин XX в., признанной русским и мировым сообществом, народной артистки СССР, лауреата Ленинской премии, кавалера трех орденов Ленина. Балетмейстер Большого театра, учитель и родной дядя Плисецкой Асаф Мессерер писал в своих воспоминаниях о Майе Михайловне: «Тема Майи в искусстве – это тема несогбенности. Полагать, что её имя досталось ей без борьбы, – прекраснодушие. Она всегда боролась с обстоятельствами и со своими слабостями» [2, с. 212].

Майя Михайловна родилась в Москве 20 ноября 1925 г., умерла в Германии 2 мая 2015 г. в возрасте 89 лет. Творческая биография балерины началась в Большом театре в 1943 г., на сцене которого в 1993 г., исполнив партии Умирающего лебедя, Кармен, Раймонды и др., она отпраздновала свой 50-летний творческий юбилей. Выдающаяся балерина с успехом выступала на сценах Испании, Франции, США, Италии, Аргентины, Великобритании, Японии, Польши,

Германии, Финляндии, Болгарии, Канады, Австралии, Венгрии, Египта, Мексики, Чехии, Сербии, Румынии, Перу, Китая и др. стран [8, с. 35].

Первая книга воспоминаний Майи Михайловны – «Я, Майя Плисецкая...», охватывает период с раннего детства до 1993 г. Во второй книге воспоминаний «Тринадцать лет спустя» представлены события 1993–2006 гг. Третья публикация «Читая жизнь свою...» объединила два предыдущих издания и была дополнена авторскими комментариями, документами и фотографиями.

Материалом для исследований послужила книга воспоминаний – «Я, Майя Плисецкая», изданная в 1994 г. Мемуары были подготовлены на основе дневниковых записей, начатых по совету Галины Улановой в 1944 г. Работа над текстом велась с февраля 1991 г. по февраль 1994 г. [8, с. 2]. Мемуары включают 49 глав, в которых в хронологическом порядке представлены жизненные события с раннего детства балерины по октябрь 1993 г. События прошлого, переосмысленные и описанные автором уже в зрелом возрасте, связаны с полувекковым периодом советской истории, и заслуживают внимательного рассмотрения в историческом контексте. Следует учитывать тот факт, что на страницах воспоминаний детский образ откорректирован взрослой памятью, уделяющей основное внимание не фактической насыщенности, а восприятию самого автора [10]. Например, в описании событий, связанных с арестом отца, Плисецкая упоминает Р.В. Пикеля как одного из главных участников процесса 1937 г. [8, с. 10]. Уделяя основное внимание описанию трагедии своего детства, автор допускает фактическую ошибку – процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра», где в числе обвиняемых были Г.Е. Зиновьев, Л.Б. Каменев и Р.В. Пикель прошел не в 1937 г., а в августе 1936 г. С целью уточнения и корректировки биографических данных были использованы воспоминания Асафа и Суламифи Мессерер, Азария Плисецкого. В результате сравнительного анализа был выявлен ряд несоответствий в воспоминаниях Майи Плисецкой и Суламифи Мессерер о деталях ареста матери Майи Рахили, поездки Плисецкой в Чимкент и событий военного периода. Детальный анализ фрагмента воспоминаний, связанных с событиями 1941-1944 гг., на основе мемуаров Майи Плисецкой, Асафа Мессерера и Суламифи Мессерер представляет неоднозначную картину. Плисецкая с уверенностью пишет о том, что Суламифь не поехала с театром в эвакуацию и осталась в Москве, где она и встречается с тётёй, когда нелегально возвращается в Москву из Свердловска для продолжения обучения в хореографическом училище [8, с. 25]. Согласно воспоминаниям Суламифи Мессерер, она эвакуировалась в Куйбышев вместе

с братом Асафом и со всем коллективом Большого театра, откуда неоднократно приезжала в Москву для исполнения роли Китри в «Дон Кихоте» в постановке М.М. Габовича и К.Я. Голейзовского [3]. Асаф Мессерер, занимавший должность художественного руководителя балета в период эвакуации Большого театра в Куйбышев, вспоминает, что Суламифь эвакуировалась не в Куйбышев, а в другой город, который он не указывает, а из Куйбышева в Москву для работы в открывшемся филиале Большого театра были командированы только Ольга Лепешинская и Софья Головкина [2, с. 208]. Нашей целью не является проверка достоверности информации в воспоминаниях Суламифи и Асафа Мессерер. Очевидно, что субъективизм в изложении и интерпретации фактов ведёт к их искажению в соответствии с задачей, которую ставит перед собой мемуарист, поэтому чрезвычайно важно определение личностных характеристик автора. Асаф Мессерер, знавший Плисецкую на протяжении всей её жизни, достаточно чётко определил сущность образа балерины – «...чутко отзывчивая ко всему происходящему в мире, она танцует красоту, которая спасёт мир...» [2, с. 215]. В рамках исследования использовались однозначно определяемые мемуаристами факты.

В контексте научных исследований мемуары Плисецкой изучались с позиции социально-оценочной субъективной интерпретации автором действительности. Особое внимание уделялось оценочным категориям советского периода в истории российского государства. Рассматривались вопросы взаимодействия автора с внешним миром через осмысление собственного творчества в мировом контексте, проблемы самоидентификации и творческой свободы. Значительное внимание в исследованиях было уделено особенностям двойственного отношения к власти, когда обвинению советской системы сопутствовало оправдание людей, действовавших по ее законам. При общем стремлении дистанцироваться от властных структур Плисецкая шла на контакт с отдельными их представителями [6]. Особый интерес представляют работы, посвященные моделированию языковой личности автора и анализу личностной картины мира М. Плисецкой [12]. На основе материалов мемуарной прозы Майи Михайловны с привлечением толковых и ассоциативных словарей были выделены понятийные и образные признаки для рассмотрения категории субъективной оценки автором концепта театра и образа Сталина [12]. Мемуары Плисецкой использовались при подготовке историко-биографических очерков деятелей культуры советского периода – П.Н. Демичева и Н.А. Михайлова [14;

15]. Фрагменты воспоминаний Майи Михайловны дополняют информационный портал сайта Большого театра. Недостаточная степень изученности мемуаров Плисецкой в контексте исторического источника, не дает возможности воспользоваться представленным материалом для изучения истории русского балета и его деятелей.

В процессе исследования, описанные в мемуарах события и факты, были проанализированы и обобщены с целью дальнейшей систематизации. Использование историко-генетического метода позволило рассмотреть, представленный в мемуарах, процесс социально-культурных изменений в обществе. Сравнительный метод, основанный на аналогии и критическом анализе, был направлен на установление достоверности изложенной информации. Ярко выраженный субъективизм воспоминаний обусловил необходимость научно-критического подхода, но не уменьшил их роли в сохранении исторической памяти.

История семьи в мемуарах М. Плисецкой

Изучение мемуаров как исторического источника и нарративного текста, в первую очередь обуславливает обращение к биографии самого автора. Плисецкая определяет цель написания мемуаров как восстановление правды собственной жизни, «... через свою жизнь рассказать, как жилось артистам балета в первой стране социализма» [8, с. 1]. «Я родилась в Москве. В царствие Сталина. Затем – при Хрущеве жила, при Брежневеве жила, при Андропове, Черненко, Горбачеве, Ельцине жила... Своим делом жила. Балетом жила... Мало только сделала. Куда больше могла» [8, с. 121]. Мемуары Плисецкой дают возможность детализировано изучить отдельные страницы биографии балерины. В первых главах представлена история семьи Плисецкой и её родственников, бытовые зарисовки довоенной жизни в Москве, на Шпицбергене, в Чимкенте, сцены ареста отца и матери и первый творческий опыт, неотделимый от биографии будущей звезды балета.

Описание семьи дает представление о судьбах и деятельности её членов. Многие представители большой многодетной семьи по материнской линии, переехавшие в Москву из Вильно в 1907 г. во главе с дедушкой Михаилом Борисовичем Мессерером, связали свою жизнь с искусством. Азарий Михайлович, был талантливым драматическим актером МХАТа, работал с Мейерхольдом, Немировичем, Станиславским, Вахтанговым, в 1929 г. получил звание заслуженного артиста республики. Незадолго до смерти в 1937 г. успешно про-

шел пробы на роль В. И. Ленина в фильме «Ленин в Октябре» [8, с. 4]. С театральными подмостками связана биография Элишевы Михайловны, которая играла в Ермоловском театре и театре Юрия Завадского. В балетном искусстве ярко проявили себя Асаф Михайлович и Суламифь Михайловна. С именем Асафа танцора, балетмейстера и талантливого педагога, который начал учиться балету в 16 лет, а в 18 уже был зачислен в труппу Большого театра, связано начало истории технических трюков и сольный мужской танец. Суламифь, балерина и педагог, танцевала почти весь репертуар Большого театра [8, с. 5]. Борис Мессерер, сын Асафа, стал известным театральным художником. Его декорации к «Кармен-сюите» успешно тиражировались в постановках балета по всему миру [8, с. 5, 9]. Семья отца была родом из Гомеля, к искусству имел отношение только младший брат отца Владимир – профессиональный акробат, участвовавший в антрепризе певицы Клавдии Шульженко. Старший брат отца Лестер, эмигрировавший в США накануне революции, принес немало бед родственникам своими письмами и приездом в СССР в 1934 г. Его сын Стенли известен как советник по юридическим вопросам в команде президента Джона Кеннеди [8, с. 6,7]. С балетом связали свою жизнь младшие братья Майи Михайловны известные артисты, педагоги и хореографы Александр и Азарий Плисецкие.

Актриса кино Рахиль Михайловна Мессерер и инженер Михаил Эммануилович Плисецкий создали счастливую семью с тремя детьми, старшей из которых была Майя. Рахиль Михайловна окончила Государственную школу кинематографии, снималась в немом кино, но ради семьи оставила карьеру [8, с. 3]. Михаил Эммануилович с 1932 г. занимал пост начальника угольных рудников и генерального консула СССР на Шпицбергене [8, с. 8]. В 1935 г. вернулся в Москву, работал в управление «Арктикугля». 30 апреля 1937 г. Михаил Плисецкий был арестован и 7 января 1938 г. расстрелян по обвинению в шпионаже [8, с. 15]. Майя Михайловна, размышляя о событиях прошлого, видела причину ареста отца в его близости с секретарем Троцкого Р.В. Пикелем [8, с. 10]. В марте 1938 г. как жену врага народа заключили в Бутырскую тюрьму мать Майи Михайловны вместе с 4-х месячным сыном Азарием. Получив 8 лет лагерей, Рахиль Михайловна по этапу была отправлена в Акмолинскую область Казахстана. Для спасения старших детей от детского дома их взяли к себе родственники матери. С 1938 по 1941 г. Майя жила в семье Суламифи Мессерер, а брат Александр в семье Асафа Мессерера. К двадцатилетию Октября Асафу

вручили орден Трудового Красного Знамени, Суламифи – «Знак почета», брат и сестра, пользуясь наградами, добились перевода Рахили на вольное поселение в Чимкент. В это период Майя активно посещала занятия балетного училища, но писала о том, что все воспоминания детства оборачиваются к политике и сталинскому террору [8, с. 17]. Летом 1939 г. 13-летняя девочка по разрешению властей смогла навестить мать и младшего брата в Чимкенте. В апреле 1941 г. мать была досрочно освобождена и получила возможность вернуться в Москву [8, с. 20]. Семья восстановилась, но после начала войны вынуждена была эвакуироваться в Свердловск, откуда Майя в 1942 г. одна, нелегально возвратилась в Москву, чтобы продолжить занятия балетом. «В 1943 году я окончила хореографическое училище, была принята в Большой театр, станцевала несколько заметных партий и получила свою первую награду. Мне дали десятиметровую комнату в коммунальной квартире, в доме Большого театра в Щепкинском проезде» [8, с. 28].

Яркие детские воспоминания довоенного периода, воссоздающие атмосферу времени, персонифицируют сталинскую эпоху и в значительной степени актуализируют связанную с ней историческую память. Яркое и образно дано описание ареста отца – «Незнакомые люди. Грубость. Обыск. Весь дом вверх дном. Ревущая, цепляющаяся... растрепанная мать. Надрывно кричащий... спросонья, маленький братец. Одевающийся дрожащими руками, белый как снег отец. Ему неловко. Отрешенные лица соседей. Разухабистая понятая с зажженной папиросой в зубах... не упускающая случая подольстить властям...» [8, с. 15]. В значительной степени выразителен эпизод, связанный с поселением матери в Чимкенте – «Мать нашла пристанище в крохотном сарайчике для кур с земляным полом, попросту курятнике, который, по доброте душевной и за недорогую цену, сдал ей щедушный говорливый бухарский еврей по имени Исаак» [8, с. 18]. Воссоздают атмосферу прошлого воспоминания о периоде эвакуации в Свердловске – «Очереди были за всем. Без исключения. Люди стояли, стояли... отпрашивались уйти ненадолго, возвращались, вновь стояли... жалобились, тревожились на переключках. Самая голосистая... прокрикивала порядковые трех-четырёхзначные цифры. Очередь откликалась хриплыми, продрогшими голосами... Писали номера на руках, слюнявя огрызок химического карандаша. Отмыть цифру не удавалось неделями... Цифры разных очередей путались на ладони» [8, с. 22].

М. Плисецкая о русском балете и Большом театре

История хореографических школ, хореографического образования является неотъемлемой частью истории русского балета. Особый интерес в балетоведении представляет недостаточно изученная творческая и постановочная деятельность Московского хореографического училища советского периода [11]. В жизни Плисецкой переплелись биография и творчество, начавшееся с поступления в 1934 г. в Московское хореографическое училище. Воспоминания балерины, посвященные периоду обучения с 1934 г. по 1943 г., представляют преподавателей, хореографов, репертуар училища указанного периода. Набор в училище 1934 г. составил около тридцати человек. Первый год Майя Михайловна занималась под руководством Е.И. Долинской [8, с. 11]. Автор характеризует Евгению Ивановну Долинскую, бывшую солистку Большого театра, как внимательного и терпеливого к детям преподавателя. «Я станцевала у нее русскую бабенку на музыку кнпперовского «Полюшко-поле», пастушку в «Серенаде» П. И. Чайковского» [8, с. 12]. С именем Долинской в творчестве начинающей балерины связаны постановки первого акта «Лебединого озера» и пасторали в «Пиковой даме» на сцене Большого театра [8, с. 12]. В первом классе Майя Михайловна работала с талантливым педагогом и балетмейстером Леонидом Вениаминовичем Яковсоном, участвуя в его постановке «Конференция по разоружению». Шесть лет, начиная со второго класса, балерина занималась у Елизаветы Павловны Гердт. Она высоко ценила человеческие качества Елизаветы Павловны, но при сравнении методики преподавания с «вагановской» школой, отдавала предпочтение второй [8, с. 13]. Так называемая «вагановская» школа связана с именем Агриппины Яковлевны Вагановой, которая в мемуарах представлена как выдающийся педагог с уникальным даром балетмейстера, выпускницами Вагановой были примадонны Большого театра Марина Семенова и Галина Уланова [8, с. 12].

Интересна описанная автором традиция посещений учащимися генеральных репетиций и их участия в текущем репертуаре Большого театра. В первые годы обучения Майя Михайловна исполнила на сцене Большого театра фею-крошку в «Спящей красавице» П.И. Чайковского, цветок в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова, кошку в «Аистенке» Д.Л. Клебанова [8, с. 16]. В 1939 г. Плисецкая вместе с другими учениками шестых-седьмых классов танцевала на сцене клуба НКВД, исполняя Пахиту и «Мелодию» С. Рахманинова в постановке Алексея Чичинадзе, будущего художественного руководителя театра Станиславского [8, с. 19].

Первый успех и признание публики пришли к будущей звезде 21 июня 1941 г. на выпускном вечере училища после исполнения нимфы в «Экспромте» П.И. Чайковского в постановке Л.В. Якобсона [8, с. 21]. С началом войны часть балетного училища эвакуировалась в Васильсурск на Волге, но оставшаяся продолжила занятия, к которым Плисецкая нелегально вернулась из эвакуации в 1942 г. Выпускной класс вела Мария Михайловна Леонтьева, бывшая танцовщица Мариинского театра. Автор отмечает высокий профессионализм нового педагога, которая «понимала в балете и цепким глазом ухватывала наши промахи». В марте 1943 г. на выпускном Плисецкая с успехом исполнила танец повелительницы дриад из «Дон Кихота» [8, с. 23–24].

Значительный объем воспоминаний, начиная с 1943 г., связан с историей Большого театра, который Майя Михайловна воспринимает и описывает как символ советской власти, как сложный трудоемкий процесс, как мир закулисной борьбы и как свою жизнь [12]. Большой театр служил визитной карточкой советского государства, в неполный перечень зарубежных гостей, которым Плисецкая исполняла «Лебединое озеро» вошли руководитель Китая Мао Цзэдун, лидер Югославии Иосиф Броз Тито, индийские политики Джавахарлал Неру и Индира Ганди, иранский шах Пехлеви, американский генерал Джордж Маршалл, египтянин Гамаль Абдель Насер, глава Афганистана Мухаммед Дауд, последний император Эфиопии Хайле Селассие, президент Сирии Шукри Куатли, принц Камбоджи Народом Сианук и многие другие политические деятели.

Театральная карьера началась с кордебалета, и чтобы не потерять навыки Плисецкая, как и другие служители муз, активно выступала на концертах с «Умиравшим лебедем», «Мелодией» Глюка, «Элегией» Рахманинова [8, с. 25]. Невероятное трудолюбие и совершенствующееся мастерство способствовали расширению репертуара. На смену па-де-труа и невестам в «Лебедином озере», фрескам в «Коньке-Горбунке», подругам Китри в «Дон Кихоте», нимфе в «Иване Сусанине» первого года выступлений пришли крупные танцевальные партии.

Признание зрителей принесла прыжковая мазурка в «Шопениане» подготовленная под руководством А. Монахова, дополненная Вагановой, которая всё преобразила, изменив положение головы и рук, ракурсы поворота, логику перехода [8, с. 12, с. 25]. её феноменальный прыжок нес экстаз и трагедию там, где для других это был просто прыжок [2, с. 214]. Затем последовала роль Маши в «Щелкунчике» в постановке В.И. Вайнонена. Серьезным творческим

достижением стала работа над партией Мирты в «Жизели» в постановке Л.М. Лавровского, которую Плисецкая исполняла на сцене в дуэте с Г. Улановой. Интересный факт биографии – роль Жизель балериной никогда не была исполнена [8, с. 31]. На Плисецкую балетмейстером Р. Захаровым были поставлены танец с колокольчиками в «Бахчисарайском фонтане» и «Осень» в «Золушке» Прокофьева [8, с. 31]. Всесоюзную известность принесла успешная премьера «Раймонды» в постановке Л.М. Лавровского. Но решающую роль в своей творческой биографии автор отводит балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в постановке А.А. Горского и А.М. Мессерера, который ввел в 4 акт «Танец маленьких лебедей» [2, с. 203]. Плисецкая танцевала балет более восьмисот раз с 1947 по 1977 гг. [8, с. 35]. Асаф Мессерер писал о том, что это артистический подвиг, в мире нет другой балерины, которая сохраняла бы в своем репертуаре этот самый трудный классический балет столько лет [2, с. 214]. После 1948 г. репертуар Плисецкой дополнился партиями Эгины в «Спартаке» в хореографии И. Моисеева и Фригии в «Спартаке» в постановке Л. Якобсона, Китри в «Дон Кихоте» в постановке Р.В. Захарова, девы в «Руслане и Людмиле» в постановке Р.В. Захарова, персидки в «Хованщине» в постановке С. Корня, Заремы в «Бахчисарайском фонтане» в постановке Р. В. Захарова, хозяйки Медной горы в «Каменном цветке» Прокофьева в постановке Л.М. Лавровского, девушки-птицы Сюимбике в «Шурале» в постановке Л. Якобсона и др. Каждый новый год приносил новые творческие успехи и жизненные разочарования. Сложный совместный путь Плисецкой и Большого театра был завершён в январе 1990 г. спектаклем «Чайка» по мотивам пьесы Чехова в постановке М. Плисецкой. 10 октября 1993 г. на сцене Большого театра прошел торжественный концерт, посвященный 50-летнему творческому юбилею великой балерины, которая писала, что совершенная сцена Большого театра идеальна для классического танца [8, с. 79].

Личные воспоминания Майи Михайловны как участника событий позволяют реконструировать отдельные фрагменты истории и репертуара Большого театра. Представленная в воспоминаниях информация даёт возможность дополнить историко-биографические справки по отдельным персоналиям. В мемуарах звучат имена коллег по цеху: главный балетмейстер театра Леонид Лавровский, возглавивший труппу в 1944 г., балетмейстер Леонид Якобсон, балерины Галина Уланова, Елена Ильющенко, Марина Семенова,

Ольга Лепешинская, Суламифь Мессерер, Софья Головкина, Ирина Тихомирнова, дирижер Николай Голованов, дирижёр балета Юрий Файер, балетмейстер Ростислав Захаров, артист и руководитель филиала Большого театра в годы войны Михаил Габович, артист и балетмейстер Сергей Корень, опальный хореограф Касьян Голейзовский, автор сценического шедевра на музыку Черепнина – «Нарцисс», режиссер и оператор Маргарита Пилихина, снявшая фильм-балет «Анна Коренина» и многие другие. Портретные зарисовки автора оживляют представленные образы. Об Улановой после артистического дуэта в спектакле «Жизель» Плисецкая с восхищением писала, что она стала тенью, мимика и жесты были бестелесны, и казалось «... что это не Уланова вовсе, а ожившее по магии волшебства мертвое, парящее женское тело. Пола она вроде бы не касалась» [8, с. 31]. Аллу Шелест, наряду с Улановой и Семеновой Плисецкая считала лучшей из современниц и писала, что «у Шелест был дар необыкновенного перевоплощения. На сцене она была немыслимо красива. Божественно красива», заставляла плакать [8, с. 51].

Особого внимания заслуживает описание событий из истории театра, например, закрытие спектакля «Рубиновые звезды» в постановке Л.М. Лавровского. Репертуар иногда менялся быстро, но всегда в соответствии с идеологической установкой. После запрещения в 1948 г. оперы Мурадели «Великая дружба», гражданских казней С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и А.И. Хачатуряна, накануне премьеры в Большом театре был закрыт уже подготовленный балет «Рубиновые звезды», сняты с репертуара оперы «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». А также с постов были сняты директор театра А. В. Солодовников и председатель Комитета по делам искусств П.И. Лебедев [8, с. 50].

Следует отметить еще одно направление деятельности театра, связанные с заграничными командировками сотрудников. Работая в Большом театре, Плисецкая полтора года занимала должность художественного руководителя балетной труппы римской оперы, затем классической труппы национального балета Мадрида. В Испании совместно с хореографом Хосе Гранеро был поставлен балет о Марии Стюарт, особенность женского танца которого заключалась в его исполнении без пуантов в сандалиях. Постановка оперы-балета Пуччини «Ле Билль» стала результатом совместной работы Плисецкой с Монтсеррат Кабалье [8, с. 142].

Воспоминания дают возможность познакомиться с процессом создания знаковых и авторских композиций, представляют их значимость в рамках истории балета. Особый интерес вызывает создание «Кармен-сюиты» в 1967 г., которой посвящена отдельная глава. В 1966 г. постановку «Кармен» на музыку Р. К. Щедрина осуществил балетмейстер кубинского национального балета Альберто Алонсо. Плисецкая исполнила «Кармен-сюиту» Бизе-Щедрина около трёхсот пятидесяти раз, последний раз на Тайване в 1990 г. [8, с. 110]. Репертуар и творчество Плисецкой со временем, в буквальном смысле, вышли за пределы Большого театра. Новые интересные работы создавались за рубежом. В Париже прошла премьера «Сада любви», где роль Плисецкой была задумана Роланом Пети «на одних пор-де-бра» [8, с. 114]. В Брюсселе за неделю Майя Михайловна разучила тысячи движений «Болеро» Мориса Бежара и назвала премьеру спектакля самой необычной в своей жизни – из глубины зала ей суфлировал сам Бежар. В Монако прошла премьера «Айседоры», поставленной на Плисецкую тем же «великим хореографом из Брюсселя» [8, с.116–117]. В 1979 г. на музыку «старинного театра «Но» Бежар поставил для Майи Михайловны «Леду», премьера которой прошла в Париже, потом Плисецкая показала спектакль в Брюсселе, Буэнос-Айресе, Сан-Пауло, Рио-де-Жанейро, Токио и многих других городах. «Но никогда не смогла показать ее в Москве» [8, с. 119].

Следующие работы представляют Плисецкую как балерину и балетмейстера. В авторском написании и исполнении публике были представлены балеты «Анна Каренина», чеховские «Чайка» и «Дама с собачкой». Премьера «Дамы с собачкой» на сцене Большого театра была исполнена Плисецкой в день своего 60-летия. Музыка к балету была подарком Р. Щедрина. Майя Михайловна с гордостью пишет: «На титульных листах четырех балетов Родиона Щедрина стоит мое имя: «Конек-Горбунок» – Майе Плисецкой. «Анна Каренина» – Майе Плисецкой, неизменно. «Чайка» – Майе Плисецкой, всегда. «Дама с собачкой» – Майе Плисецкой, вечно...» [8, с. 132].

Премьера каждого спектакля становилась не только творческим итогом, но и итогом борьбы за право постановки, репетиций и показа на сцене Большого театра. Звучат имена министров, директоров, балетмейстеров, глав правительства – всех, к кому автор обращалась за разрешением свободы творчества. Например, «Кармен-сюиту» несколько раз исключали из репертуара, не

выпускали на гастроли за границу. Драматические моменты в жизни балерины ярко демонстрируют её двойственное отношение к власти, к министру культуры Е. А. Фурцевой, от которой исходили запреты. Автор пишет: «Хочу защитить Фурцеву. Не дивитесь. Она говорила то, что обязан был говорить каждый советский босс в стенах кабинета Министра культуры СССР... Идеология! Система взаимозависимости!» [8, с. 113] Подобные высказывания, рассмотренные вне контекста, несмотря на критическую оценку деятельности Фурцевой дают основание исследователям делать выводы об искренней благодарности Плисецкой министрам культуры Е. А. Фурцевой и П. Н. Демичеву, генералу КГБ Ф. Д. Бобкову [5; 14].

Творческие образы, созданные на сцене, во многом впитали впечатления детства, наполнившие их ярким эмоциональным содержанием. На репетициях «Кармен-сюиты» память возвращала балерину к музыке Бизе в сочетании с шумом волн и штормовым завыванием ветра, которые она слышала на борту ледокола «Красин» в 1932 г., когда семья совершала морское путешествие из Осло в Баренцбург к месту работы отца [8, с. 8]. На исполнение роли Мирты повлияли детские впечатления от сказки об ожившей мраморной богине Венере Ильской [8, с. 31].

Заключение

В проведенном исследовании впервые были проанализированы и систематизированы материалы, представленные в мемуарах Плисецкой «Я. Майя Плисецкая», что позволило выявить и связать тематически разнообразные сведения и частично реконструировать процесс развития и формирования балетной школы второй половины XX в., детализировать историю творчества балерины. Были выделены основные творческие достижения, как связанные с Большим театром, так и созданные вне культурных тенденций советского периода. Отдельные содержательные блоки, рассмотренные в работе, не представляют всего тематического спектра мемуаров. За рамками исследования были оставлены страницы, связанные с известными политическими деятелями Советского Союза и других стран, такими как И. Сталин, Н. Хрущев, Е. Фурцева, Р. Горбачева, Д. Неру, семья Кеннеди и др. Введение в научный оборот всего объема представленного в мемуарах материала, с опорой на дополнительные

источники для проверки фактической информации, даёт возможность дополнить историю культурной жизни страны и отдельных деятелей в сфере культуры и политики.

Литература

1. Георгиева Н. Г. Мемуары как феномен культуры и исторический источник // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2012. № 1. С. 126–138. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/memuary-kak-fenomen-kultury-i-istoricheskii-istochnik>.
2. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / Предисл. Б. Ахмадулиной. 2-е изд. доп. М.: Искусство, 1990. 265 с.: ил.
3. Мессерер С. М. Суламифь. Фрагменты воспоминаний. М.: Олимпия Пресс, 2005. 341, [2] с.: ил., портр.
4. Мининкова Н. Н. Мемуары и дневники А. Г. Коонен как источник для изучения театральной жизни Москвы начала XX в. // Гуманитарный акцент. 2021. №4. С. 49–54. URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/gumanitarnyy-aktsent?i=1097828>.
5. Никонова С. И. Особенности развития советской культуры в 1965– 1985 гг. // Вестник Тамбовского университета. 2008. № 8(64). С. 218–225. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovetskoj-kultury-v-1965-1985-gg>.
6. Петрова О. А. К вопросу об изучении категории субъективной оценки (на материалах мемуарной прозы М. М. Плисецкой) // Вестник Чувашского университета. 2007. №3. С. 226–229. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-izuchenii-kategorii-subektivnoy-otsenki-na-materialah-memuarnoy-prozy-m-m-plisetskoy>.
7. Плисецкая Майя Михайловна – биография танцора, личная жизнь, спектакли и фото [Электронный ресурс]: Проект культура России. URL: <https://www.culture.ru/persons/3210/maiya-pliseckaya>.
8. Плисецкая М. М.. Я, Майя Плисецкая. 2008. 159 с. BooksCafe.Net. URL: https://bookscafe.net/read/pliseckaya_mayuua-ya_mayuua_pliseckaya-250750.html#p23.
9. Раскатова Е. М. Время и власть в мемуарных текстах художественной интеллигенции 1970-х годов // Вестник Ивановского государственного энергетического университета. 2005. Вып. 2. С. 103–108. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-vlast-v-memuarnyh-tekstah-hudozhestvennoy-intelligentsii-1970-h-godov>.
10. Ромашова М. В. Репрезентация советского детства в мемуарной литературе рубежа XX и XXI веков // Вестник Пермского университета. 2005. Вып.5. С. 56–65. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-sovetskogo-detstva-v-memuarnoy-literature-rubezha-hh-i-xxi-vekov>.
11. Рыжкова А. С. Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930–60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: автореф. дис. канд. искусствоведения:

- 17.00.01 / А. С. Рыжкова ; ГИТИС. Москва, 2014. 28 с. URL: <https://www.disserscat.com/content/baletnyi-spektakl-dlya-detei-na-stsene-bolshogo-teatra-v-postanovkakh-moskovskogo-khoreograf/read>.
12. Хуан Сяоюй. Концепт театр в индивидуально-авторской картине мира М. Плисецкой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2022. Вып. 4(222). С. 73–84. Tomsk State Pedagogical University Bulletin. 2022, vol. 4 (222), pp. 73–84. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-teatr-v-individualno-avtorskoy-kartine-mira-m-plisetskoy>).
13. Хуан Сяоюй. Образ Сталина в языковой картине мира М. Плисецкой // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2021. № 1(213). С. 9–17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-stalina-v-yazykovoy-kartine-mira-m-plisetskoy>.
14. Шилов Д. Н. П. Н. Демичев – министр культуры СССР эпохи «застоя» (биографический очерк) // Вестник культуры и искусств. 2021. № 4(68). С. 55–69. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/p-n-demichev-ministr-kultury-sssr-epohi-zastoya-biograficheskiy-ocherk>.
15. Шилов Д. Н. Н. А. Михайлов – министр культуры СССР эпохи «оттепели» (биографический очерк) // Вестник культуры и искусств. 2021. № 1(65). С. 72–85. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/n-a-mihaylov-ministr-kultury-sssr-epohi-ottepeli-biograficheskiy-ocherk>.

References

- Georgieva N. G. Memuary` kak fenomen kul`tury` i istoricheskij istochnik = Memoirs as a cultural phenomenon and historical source. *Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby` narodov. Seriya: Istoriya Rossii*. 2012. 1. pp. 126-138. <https://cyberleninka.ru/article/n/memuary-kak-fenomen-kultury-i-istoricheskij-istochnik> (In Russ.).
- Messerer A. Tanecz. My`sl`. Vremya = Dance. Thought. Time. Predisl. B. Axmadulinoj. M. : Iskusstvo, 1990. 265 s.: il.
- Messerer S. M. Sulamif`. Fragmenty` vospominanij = Shulamith. Fragments of memories. Moscow: Olimpiya Press. 2005.
- Mininkova N. N. Memuari i dnevniki A.G. Koonen kak istochnik dlya izucheniya teatralnoi jizni Moskvi nachala XX v. = Memoirs and diaries of A. G. Koonen as a source for studying the theatrical life of Moscow at the beginning of the 20th century. *Gumanitarnii akcent*. 2021. 4. pp. 49–54. <https://cyberleninka.ru/journal/n/gumanitarnyy-akcent?i=1097828> (In Russ.).
- Nikonova S. I. Osobennosti razvitiya sovetskoj kulturi v 1965 -1985 gg. = Features of the development of Soviet culture in 1965–1985. *Vestnik Tambovskogo universiteta*. 2008. 8(64). pp. 218–225. <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-sovetskoy-kultury-v-1965-1985-gg> (In Russ.).
- Petrova O. A. K voprosu ob izuchenii kategorii subektivnoi ocenki (na materialah memuar-noi prozi M. M. Pliseckoi) = On the issue of studying the category of subjective assessment

- (based on materials from the memoir prose of M. M. Plisetskaya). *Vestnik Chuvashskogo universiteta*. 2007. 3. pp. 226–229. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-izucheni-kategorii-subektivnoy-otsenki-na-materialah-memuarnoy-prozy-m-m-plisetskoy>____(In Russ.).
7. Pliseckaya Maiya Mihailovna – biografiya tancora_ lichnaya jizn_ spektakli i foto: Proekt kultura Rossii = Plisetskaya Maya Mikhailovna - biography of the dancer, personal life, performances and photos: Project “Culture of Russia”. <https://www.culture.ru/persons/3210/maiya-pliseckaya> (In Russ.).
 8. Pliseckaya M. M. Ya_ Maiya Pliseckay = Me, Maya Plisetskaya. 1994. 159 p. BooksCafe.Net. https://bookscafe.net/read/pliseckaya_mayya-ya_mayya_pliseckaya-250750.html#p23 (In Russ.).
 9. Raskatova, E. M. Vremya i vlast v memuarnih tekstah hudojestvennoi intelligencii 1970_h godov = Time and power in memoir texts of the artistic intelligentsia of the 1970s. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo energeticheskogo universiteta*. 2005. 2. pp. 103-108.: <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-vlast-v-memuarnyh-tekstah-hudozhestvennoy-intelligentsii-1970-h-godov> (In Russ.).
 10. Romashova, M. V. Rerezentaciya sovetskogo detstva v memuarnoi literature rubeja XX i XXI vekov = Representation of Soviet childhood in memoir literature at the turn of the 20th and 21st centuries. *Vestnik Permskogo universiteta*. 2005. 5. pp. 56–65. <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-sovetskogo-detstva-v-memuarnoy-literature-rubezha-hh-i-xxi-vekov> (In Russ.).
 11. Rijkova, A. S. Baletnii spektakl dlya detei na scene Bolshogo teatra v postanovkah Moskovskogo horeograficheskogo uchilisha perioda 1930-60-h godov: estetika, hudojestvennie sredstva, tehnika ispolneniya. Avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniya = Ballet performance for children on the stage of the Bolshoi Theater staged by the Moscow Choreographic School from the 1930s to the 60s: aesthetics, artistic means, performance technique: abstract. dis. Ph.D. in Art Criticism: GITIS. – Moskva. 2014. 28 p. <https://www.dissercat.com/content/baletnyi-spektakl-dlya-detei-na-stsene-bolshogo-teatra-v-postanovkakh-moskovskogo-khoreograf/read> (In Russ.).
 12. Huan Syaoyui. Koncept teatr v individualno_ avtorskoj kartine mira M. Pliseckoi = Concept theater in the individual author's picture of the world M. Plisetskaya. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2022. 4(222). pp. 73-84. <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-teatr-v-individualno-avtorskoj-kartine-mira-m-plisetskoy> (In Russ.).
 13. Huan Syaoyui. Obraz Stalina v yazikovoj kartine mira M. Pliseckoi = The image of Stalin in the linguistic picture of the world by M. Plisetskaya. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2021. 1(213). pp. 9–17. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-stalina-v-yazykovoy-kartine-mira-m-plisetskoy> (In Russ.).
 14. Shilov_ D. N. P. N. Demichev – ministr kulturi SSSR epohi «zastoya» biograficheskii ocherk = P. N. Demichev - Minister of Culture of the USSR during the era of “stagnation” (bio-

- graphical sketch). *Vestnik kulturi i iskusstv.* 2021. 4(68). pp. 55–69. [https://cyberleninka.ru/article/n/p-n-demichev-ministr-kultury-sssr-epohi-zastoya-biograficheskiy-ocherk_\(In_Russ.\)](https://cyberleninka.ru/article/n/p-n-demichev-ministr-kultury-sssr-epohi-zastoya-biograficheskiy-ocherk_(In_Russ.)).
15. Shilov D. N. N. A. Mihailov – ministr kulturi SSSR epohi «ottepeli» biograficheskii ocherk = N. A. Mikhailov - Minister of Culture of the USSR during the “Thaw” (biographical sketch). *Vestnik kulturi i iskusstv.* 2021. 1(65). pp. 72–85. [https://cyberleninka.ru/article/n/n-a-mihaylov-ministr-kultury-sssr-epohi-ottepeli-biograficheskiy-ocherk_\(In_Russ.\)](https://cyberleninka.ru/article/n/n-a-mihaylov-ministr-kultury-sssr-epohi-ottepeli-biograficheskiy-ocherk_(In_Russ.)).

Кухарская Ольга Ивановна

старший преподаватель кафедры хореографии
Крымского университета культуры, искусств и туризма,
e-mail: rerigt@gmail.com

Olga I. Kukharskaya

Senior teacher of the Department of Choreography
In Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
e-mail: rerigt@gmail.com

В.Ю. Киселев
С.Ш. Умеркаева

**200-ЛЕТИЕ РУССКОГО ДРАМАТУРГА А.Н. ОСТРОВСКОГО
В ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОГРАММАХ
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ МГПУ)**

**200-TH ANNIVERSARY OF THE RUSSIAN PLAYWRIGHT A.N. OSTROVSKY
IN THEATRICAL SOCIO-CULTURAL PROGRAMS (FROM THE EXPERIENCE
OF THE INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS OF THE MOSCOW
STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY)**

Аннотация. В статье описывается опыт работы Института культуры и искусств МГПУ по разработке и реализации театрализованных социально-культурных программ, приуроченных к празднованию 200-летия великого русского драматурга А.Н. Островского. Особое внимание в статье уделяется созданию «творческой легенды» как уникального креативного решения в массовом празднике, художественно-историческом представлении, event-проекте.

Ключевые слова: театрализованная социально-культурная программа, проект, А.Н. Островский, драматург, ИКИ МГПУ, студенты.

Abstract. The article describes the experience of the Institute of Culture and Arts of Moscow State Pedagogical University in the development and implementation of theatrical socio-cultural programs dedicated to the celebration of the 200th anniversary of the great Russian playwright A.N. Ostrovsky. Particular attention in the article is paid to the creation of a «creative legend» as a unique creative solution in a mass celebration, artistic and historical performance, or event project.

Keywords: theatrical socio-cultural program, project, A.N. Ostrovsky, playwright, Institute of Cinematography, Moscow State Pedagogical University, students.

Важнейшим событием 2023 года для российской культуры и всего мирового театрального сообщества стало 200-летие со дня рождения великого русского драматурга Александра Николаевича Островского – основоположника национального классического театрального репертуара, «певца Московского Замоскворечья» или «Русского Мольера» – как его называли литературные критики.

Указ Президента РФ Владимира Путина «О праздновании 200-летия со дня рождения А.Н. Островского» от 13 ноября 2020 года № 700 подчеркнул

особую значимость творческого наследия главного русского драматурга, чей багаж насчитывает около 50 пьес – в литературном и театральном искусстве нет более плодовитого драматурга. Среди произведений А.Н. Островского – комедии, драмы, исторические хроники, сцены, трагедии и драматические сказки, которые третий век не сходят со сцены и киноэкрана.

Во исполнение Указа Президента РФ о праздновании юбилея А.Н. Островского департаментом социально-культурной деятельности и сценических искусств Института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ (далее ИКИ МГПУ) был разработан план мероприятий по празднованию 200-летнего юбилея выдающегося русского драматурга А.Н. Островского, чей вклад в развитие отечественной литературы, театральной драматургии и режиссуры переоценить невозможно.

В качестве теоретико-методологической основы сценарно-режиссерской работы по организации и постановке социально-культурных программ выступили труды отечественных ученых-практиков, сценаристов и режиссеров, раскрывающие основополагающие подходы и принципы перевода классической драматургии, прозы, стихотворного текста в театрализованное действие (Д.Н. Аль, Е.В. Вандалковский, А.Д. Жарков, В.Ю. Киселев, Н.А. Опарина, В.В. Панфилов, Г.С. Тихоновская, А.С. Фролов и др.).

Личностный юбилей представляет собой социокультурное событие и как точно определил Д.Н. Аль «Авторам сценариев будущих театрализованных представлений, посвященным историческим событиям и героям, необходимо использовать предоставляемые историей богатства сюжетов и образов» [1, с. 71]. Творческий подход к юбилейным программам выдающегося человека (литератора, учёного, актёра, военачальника, музыканта, политического деятеля, художника, спортсмена и т.д.) имеет точные сценарно-режиссерские принципы:

- изучение биографии и наследия юбиляра;
- определение темы и идеи будущего проекта;
- создание режиссерского замысла;
- написание литературного сценария;
- подготовительно-репетиционный период;
- проведение театрализованной программы [4; 6].

Это базовые принципы, на которых основывается организационно-творческое решение реализации программы. Однако в современном мире, насыщенном культурными событиями, для постановки яркой театрализованной программы этого базиса недостаточно. Именно поэтому важным режиссерским решением театрализованной социально-культурной программы является создание «творческой легенды». Методологический термин «творческая легенда» обозначает такой сценарно-постановочный ход или эпизод, который не мог бы произойти в реальной жизни, а только в праздничной театрализованной атмосфере, создав неизгладимое впечатление и оставив памятный след у зрителя [3]. «Творческая легенда» – это уникальное креативное решение в театрализованной социально-культурной программе. Поиску и созданию такого рода «творческих легенд» режиссеры театрализованных программ уделяют особое внимание в процессе идейно-художественного осмысления события.

«Творческая легенда» может касаться любой области подготовки и проведения мероприятия, например, невероятный сценарный ход, фантастический режиссерский приём, выбор места и времени проведения мероприятия, необычная сценография, эффектная пластика, удивительное актерское прочтение, потрясающее музыкальное оформление и многое другое, о чем зритель по прошествии времени обязательно вспомнит [2; 5]. Опыт показывает, что такие примеры имеются и со временем они становятся уникальными (например, полет Олимпийского Мишки на Закрытии Олимпиады-80, «Лунная походка Майкла Джексона», песня «Синий платочек» Лидии Руслановой и др.).

В план празднования юбилея А.Н. Островского вошел цикл театрализованных социально-культурных программ:

- культурно-просветительская викторина «Островский. Версия 20.0»;
- театрализованный конкурс «Творческие приключения на острове Островский»;
- интерактивный квиз «Время Островского»;
- телевизионный театрально-художественный фильм-спектакль «Играем Островского».

Идейный вдохновитель и арт-директор социально-культурных программ – Киселев Вячеслав Юрьевич, кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств ИКИ МГПУ, педагог по режиссуре. В актерскую и режиссерскую группу вошли студенты 4 курса ИКИ МГПУ направления подготовки «Социально-культурная деятельность» профиля образовательной программы «Организация и постановка культурно-досуговых программ в сфере образования и культуры» и магистранты 1 курса ИКИ МГПУ направления подготовки «Педагогическое образование» программы «Режиссура театрализованных программ и образовательных проектов».

Используя современные технологии социально-культурной деятельности, в течение 2022-23 учебного года студенты и преподаватели ИКИ МГПУ подготовили для разной целевой аудитории и реализовали на лучших сценических площадках города Москвы и Московской области 4 театрализованные социально-культурные программы.

Первая программа, проведенная в честь празднования 200-летнего юбилея со дня рождения А.Н. Островского, получила название «Островский, версия 20.0», ставшее поистине легендарным ввиду молодежной интернет-трактовки. Исходное техническое задание от педагога по режиссуре было связано с созданием яркого современного события на 40-45 минут. Так возникла идея провести в здании ИКИ МГПУ культурно-просветительскую викторину «Островский, версия 20.0». Организаторы программы приступили к изучению биографии драматурга, быта и традиций России середины XIX века, анализировали пьесы А.Н. Островского, предлагали свои вопросы и варианты ответов для зрителей, подбирали ведущих, создали призовой фонд.

16 марта 2023 года в ИКИ МГПУ состоялась увлекательная викторина, гостями и участниками которой стали студенты разных направлений подготовки, преподаватели, а также абитуриенты. Представляя собой игру в вопросы и ответы из разных областей знания, викторина «Островский, версия 20.0» включала в себя несколько блоков определенной тематики из жизни писателя. В каждом блоке рассматривались жизнь и творчество великого русского драматурга: «Памятные места в Москве», «Природный мир в пьесах», «Писатели – друзья», «Пьесы – пословицы», «Путешествия драматурга», «Музыка и песни в пьесах», «Великие актеры и роли в пьесах». Название викторины стало лейтмотивом всей программы, оно повторялось актерами и зрителями несколько

раз. Основная концепция состояла в том, чтобы донести до зрителя идею своеобразного преломления общественных явлений, имеющих глубокие корни, – конфликты, истоки и причины которых имеют актуальное значение и в современное время.

Вторая программа была реализована 28 марта 2023 года в Университетской школе МГПУ в рамках Всероссийской недели истории и традиций Российского театра. Студенты ИКИ МГПУ провели *театрализованный конкурс «Творческие приключения на острове Островский»*, в котором приняли участие три команды: учащиеся 10-11-х классов Университетской школы МГПУ, а также студенческая команда. Конкурс (от лат. *concursus* – стечение, столкновение) – соревнование с целью выявления наилучших из числа участников, представленных работ и т.д. Театрализация как творческий метод позволила воплотить замысел конкурсной программы в яркой образной форме, содержащей художественную интерпретацию. Легенда проекта состояла в том, что две команды школьников и одна команда студентов попадают на загадочный остров, где их ждут разные приключения. Актальный зал школы декорационно был превращен в остров, куда причалили три лодки с командами.

Театрализованный конкурс «Творческие приключения на острове Островский» состоял из пяти этапов, представленных разными жанрами: викторина о творчестве Островского, драматический отрывок на сцене по одной из пьес, литературные пробы «Продолжи писателя», театрализация народной песни из пьес драматурга, квест по Острову «Найди название одной из 47 пьес Островского». Баллы, которые зарабатывали команды, зрительно представляли собой гусиные перья, которыми пользовались для письма в XIX веке.

Под эгидой Года педагога и наставника в России подготовка данной программы имела особый педагогический смысл. Так, часть студенческой группы составляла собственно команду-участницу, а другая часть была закреплена за старшеклассниками и проводила репетиции. Студенты 4 курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» впервые попробовали себя в роли режиссеров, хореографов, педагогов, а сами школьники ознакомились с некоторыми приемами интерпретации классического литературного произведения, а также возможными вариантами сценического воплощения пьес А.Н. Островского «Гроза» и «Бесприданница».

Следующая программа, которую инициировали студенты и преподаватели ИКИ МГПУ, была проведена в форме *интерактивного квиза для молодежи «Время Островского»* в рамках XII Межвузовского студенческого форума «Молодежь в галерее Ильи Глазунова». Тема форума «Мой друг, отчизне посвятим души прекрасные порывы» в Год педагога и наставника акцентировала внимание молодежи на смыслах аутентичности русской культуры, вопросах значения, сохранения, суверенности отечественного образования, культурного наследия, родного языка, обычаев.

По традиции форум проводится в Дни исторического и культурного наследия Москвы в третью декаду апреля. В нем участвуют студенты высших и средних специальных учебных заведений Москвы, магистранты, аспиранты и преподаватели. Ежегодно для гостей и участников форума проводятся экскурсии по экспозициям Галереи Ильи Глазунова и Музея сословий России, ученые и общественные деятели выступают с докладами, работают научные секции и лаборатории, проводятся мастер-классы и этикет-концерт.

Интерактивный квиз «Время Островского» вошел в программу XII Межвузовского студенческого форума «Молодежь в галерее Ильи Глазунова», который состоялся 26 апреля 2023 года в ГБУК г. Москвы «Галерея Ильи Глазунова». Квиз представляет собой соревнование в игровой форме, в ходе которого его участники отвечают на поставленные вопросы. Вопросы квиза могут затрагивать как одну, так и несколько областей знаний. В настоящее время квиз является одной из наиболее популярной формой социально-культурной деятельности, используемой для обучения и развлечения. Целью квиза является расширение кругозора, повышение активности и мотивации его участников к приобретению новых знаний, развитие навыков командной работы.

Квиз «Время Островского» подготовили и провели магистранты 1 курса ИКИ МГПУ направления подготовки «Педагогическое образование» программы «Режиссура театрализованных программ и образовательных проектов». Коммуницируя с молодежной аудиторией в игровой форме, ведущие задавали участникам и гостям форума вопросы разной степени сложности, охватывающие важные аспекты жизни и творчества А.Н. Островского: становление русского театра и вклад Островского в этот процесс, биографию и творческий путь драматурга.

Завершился цикл театрализованных социально-культурных программ, посвященных празднованию юбилея А.Н. Островского, съемками телевизионного театрально-художественного фильма-спектакля «Играем Островского», который студенты ИКИ МГПУ реализовали на площадке Сергиево-Посадского музея крестьянского быта «Жили-были» (основатель музея – художник Виктор Багров). Уникальным стал сам метод работы в условиях музея: драматические отрывки из пьес «Лес», «Свои люди – сочтемся», «Бесприданница», «Гроза» и «Женитьба Бальзаминова», которые студенты готовили на учебных занятиях по актерскому мастерству и режиссуре, предстояло интегрировать в музейное пространство – комнату с ткацким станком, деревянную лестницу, картинную галерею, балкон, каминную. Все старинные экспонаты музея (мебель, картины, мастерские) создавали атмосферу, аутентичную эпохе А.Н. Островского XIX века.

Параллельно осуществлялась телевизионная съемка каждого отрывка. Студенты учились работать с операторской группой, выставлять свет, выбирать ракурс съемки, определять съемочные планы (общий, средний, крупный), погружаясь в профессию телевизионного режиссера. Съемочная группа Телекомпании «Тонус» (г. Сергиев Посад) создала полноценный телевизионный фильм, в котором главными были герои пьес А.Н. Островского, интерьеры Музея «Жили-Были» и волшебное гусиное перо Драматурга, которое перелетало из комнаты в комнату – с балкона во двор – с лестницы в зал, соединяя все отрывки в единую композицию. В финале фильма студенты-актеры, находясь в весеннем саду, выпустили в небо десятки перышек как символ великого наследия А.Н. Островского, которое широко распространилось по всему миру.

Таким образом, театрализованные социально-культурные программы, инициированные и проведенные студентами и преподавателями ИКИ МГПУ в честь памятной даты, получили свое достойное продолжение в деле сохранения и популяризации литературного наследия России, использования его потенциала в духовно-нравственном, патриотическом и эстетическом воспитании подрастающего поколения [7; 8]. Все программы получили положительные отзывы, организаторы были отмечены благодарственными письмами и почетными грамотами, а телевизионный фильм «Играем Островского!» в интерьерах музея «Жили-Были» получил Гран-При на 27-ом Международном Фестивале медийного творчества «Братина».

Литература

1. Аль Д.Н. Основы драматургии: учебное пособие. – СПб.: Издательство: «Планета музыки», 2005. – 280 с.
2. Вандалковский Е.В. Поэтика зрелища: размышления режиссера. – М.: Институт Современного Искусства, 2018. – 200 с.
3. Киселев В.Ю., Фролов А.С. Особенности обучения будущих специалистов сферы социально-культурной деятельности основам режиссуры театрализованных представлений // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – С. 345-358.
4. Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления. – СПб., 2003. – 376 с.
5. Панфилов В.В. Режиссеру праздника – об игре: праздник, игра и игровые принципы, праздник для каждого: подходы, радуга - игра. – М.: ВЦХТ, 2004. – 175 с.
6. Тихоновская Г.С. Сценарно-режиссерские технологии создания культурно-досуговых программ: монография. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2010. – 351 с.
7. Умеркаева С.Ш. Воспитание художественного вкуса будущего учителя начальных классов (на материале вокально-хоровой работы): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Умеркаева София Шавкатовна. – М., 2008. – 25 с.
8. Умеркаева С.Ш. К вопросу о типологии и критериях оценки музыкального вкуса // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 8-2. – С. 383-387.

References

1. Al' D.N. Osnovy dramaturgii [The basics of drama]: uchebnoe posobie. – SPb.: Izdatel'stvo: «Planeta muzyki», 2005. – 280 s.
2. Vandalkovskiy E.V. Poetika zrelisshcha: razmyshleniya rezhissera [The Poetics of the spectacle: the director's reflections]. – M.: Institut Sovremennogo Iskusstva, 2018. – 200 s.
3. Kiselev V.Yu., Frolov A.S. Osobennosti obucheniya budushchikh spetsialistov sfery sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti osnovam rezhissury teatralizovannykh predstavleniy [Features of teaching future specialists in the field of socio-cultural activities the basics of directing theatrical performances] // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – S. 345-358.
4. Ovsyannikov S. Zrelisshchnost' i vyrazitel'nost' teatralizovannogo predstavleniya [The entertainment and expressiveness of a theatrical performance]. – SPb., 2003. – 376 s.
5. Panfilov V.V. Rezhisseru prazdnika – ob igre: prazdnik, igra i igrovye printsipy, prazdnik dlya kazhdogo: podkhody, raduga – igra [To the director of the holiday – about the game: a holiday, a game and game principles, a holiday for everyone: approaches, a rainbow game]. – M.: VTsKhT, 2004. – 175 s.

6. *Tikhonovskaya G.S.* Stsenarno-rezhisserskie tekhnologii sozdaniya kul'turno-dosugovykh program [Screenwriting and directing technologies for creating cultural and leisure programs]: monografiya. – M.: Izd. Dom MGUKI, 2010. – 351 s.
7. *Umerkaeva S.Sh.* Vospitanie khudozhestvennogo vkusa budushchego uchitelya nachal'nykh klassov (na materiale vokal'no-khorovoy raboty) [Education of the artistic taste of the future primary school teacher (based on the material of vocal and choral work)]: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02 / Umerkaeva Sofiya Shavkatovna. – M., 2008. – 25 s.
8. *Umerkaeva S.Sh.* K voprosu o tipologii i kriteriyakh otsenki muzykal'nogo vkusa [On the issue of typology and criteria for evaluating musical taste] // *Covremennye naukoemkie tekhnologii.* – 2016. – № 8-2. – S. 383-387.

Киселев Вячеслав Юрьевич

кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: kisslav@mail.ru.

Vyacheslav Yu. Kiselev

candidate of pedagogic sciences,

associate professor of Moscow City University (Moscow, Russia)

e-mail: kisslav@mail.ru.

Умеркаева София Шавкатовна

кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,

e-mail: sofiya333@yandex.ru.

Sofiya Sh. Umerkaeva

candidate of pedagogic sciences,

associate professor of Moscow City University (Moscow, Russia)

e-mail: sofiya333@yandex.ru.

ФОТОГАЛЕРЕЯ. ТВОРЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ДОМЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В апреле 2024 года в Московском государственном институте музыки прошло знаменательное событие, посвященное 90-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке – концертная декада, посвященная выдающемуся композитору XX века. 3 апреля состоялся концерт в Московском Доме композиторов. В первом отделении прозвучало Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра в исполнении Московского камерного Шнитке-оркестра под управлением Заслуженного артиста России, зав. кафедрой оркестрового дирижирования МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессора Игоря Громова. Второе отделение было посвящено камерно-инструментальным сочинениям вокальной и фортепианной музыки Альфреда Шнитке. В составе исполнителей – солисты: Елена Рольбина (скрипка) – зав. кафедрой струнно-смычкового искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, Заслуженная артистка Республики Татарстан, профессор; Степан Якович (скрипка) – Заслуженный артист России, профессор МГК им. П. И. Чайковского; Рустам Шайхутдинов – зав. кафедрой фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессор, Заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан. В концерте выступили преподаватели и студенты МГИМ им. А.Г. Шнитке.





4 апреля 2024 г. в Концертном зале нашего института состоялся второй концерт декады, посвященной 90-летию Альфреда Шнитке. Прозвучали камерные произведения композитора.





17 апреля 2024 г. в Большом зале Московского Дома композиторов в исполнении Концертного хора Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижер, профессор Дмитрий Онегин) прозвучало произведение Альфреда Шнитке «Реквием».





В апреле в МГИМ им. А.Г. Шнитке состоялся День виолончелиста, который прошел в честь 140-летия со дня рождения С.А. Козолупова. С Московским симфоническим Шнитке-оркестром МГИМ им. А.Г. Шнитке выступил виолончелист и дирижер, народный артист РФ, профессор Московской консерватории Александр Рудин.



Департамент культуры города Москвы

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ МГИМ ИМ. А.Г. ШНИТКЕ
УЛ. МАРШАЛА СОКОЛОВОГО, 10

ДЕНЬ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

В МГИМ ИМ. А.Г. ШНИТКЕ
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РФ
АЛЕКСАНДР РУДИН

МОСКОВСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ШНИТКЕ-ОРКЕСТР
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ДИРИЖЕР –
ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РФ
ИГОРЬ ГРОМОВ

СТУДЕНТЫ ВИОЛОНЧЕЛИСТЫ МОСКОВСКИХ ВУЗОВ
ДАРЬЯ БОРИСОВА (РАМ ИМ. Г. НЕСВИЖСКОГО)
АРСЕНИЙ ГОРБЕНКО (МГИМ ИМ. А.Г. ШНИТКЕ)
ИЛЬЯ МИХАЙЛОВ (МГК ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО)
МИХАИЛ ПЕЙСЕЛЬ (МГК ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО)
ЯРОМИЛА ПРЕПОДОБНАЯ (МГИМ ИМ. А.Г. ШНИТКЕ)
МАРК ФАХРУТДИНОВ (МГК ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО)

ПИАНИСТЫ:
СОФЬЯ КОРНОУХОВА **ЕКАТЕРИНА РАДЗЕЦКАЯ**
АНАСТАСИЯ СОКОВОЛА

22.04
19:00

**В ПРОГРАММЕ КОНЦЕРТА ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И.С. БАХА, Б. МАТИНУ, С. РАХМАНИНОВА,
Д. ШОСТАКОВИЧА, М. БРУХА,
Р. ШУМАНА, А. ПЬЯЦЦОЛЛИ**



В апреле доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Громова Ольга Викторовна стала победителем Городского конкурса профессионального мастерства «Московские Мастера» по профессии «Преподаватель в сфере искусства» в 2024 году.



Информация для авторов

Общие правила

1. К печати принимаются оригинальные (ранее не опубликованные) исследования, обзоры, аналитические разработки в контексте актуальных проблем в различных областях искусствоведения, педагогики, культурологии или находящихся на стыке с ними пограничных дисциплин.
2. Язык издания – русский, английский.
3. К рассмотрению принимаются тексты объемом до 15 страниц, включая аннотацию и список литературы (30000 знаков с пробелами), для аспирантов – до 10 страниц (20000 знаков), но не менее 15000 знаков. Количество знаков подсчитывается автоматически: пункт меню Word «Сервис → Статистика».
4. Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте vestnik.mgim@mail.ru
5. Автор, направляя статью в редакцию, выражает свое согласие с условиями лицензионного соглашения, на опубликование статьи в журнале, размещение ее на сайте журнала в сети Интернет, передачу текста статьи третьим лицам в целях обеспечения возможности цитирования публикации и повышения индекса цитируемости автора и журнала.
6. Решение о публикации или отклонении поступающих в журнал материалов принимается редакционным советом в соответствии с положением о рецензировании.
7. Редколлегия производит рецензирование поступивших материалов и распределяет их по постоянным рубрикам. Редколлегия принимает решение о публикации поступивших материалов на основании независимой рецензии членов редакционного совета. Рецензии, как положительные, так и отрицательные, высылаются автору.
8. Рукописи, отклоненные редакцией, не рецензируются и не возвращаются.
9. Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование материалов с сохранением авторского варианта научного содержания, следуя при этом правилам редакционной этики. В случае необходимости редколлегия вступает в переписку с авторами по электронной почте и может обратиться с просьбой о доработке. Материалы, не соответствующие перечисленным требованиям, не публикуются.
10. Полнотекстовые версии статей, публикуемые в журнале, доступны на сайте <http://schnittke-mgim.ru/science/publications/vestnik-mgim/archive/>.
11. Редакция не несет ответственности за достоверность приводимого в статьях авторов фактического материала и корректность цитирования.
12. Точка зрения авторов публикаций не обязательно совпадает с позицией редакции. Авторы статей несут полную ответственность за точность приводимой информации, цитат, ссылок и списка использованной литературы.

13. Перепечатка материалов, опубликованных в журнале, не допускается без письменного разрешения редакции.

Технические требования к оформлению рукописи

- Текст набирается в программе Word: размер шрифта – 14, гарнитура – Times New Roman, межстрочный интервал – 1,5, поля – 2 см со всех сторон.
- Структура статьи. В редакцию следует направлять авторские материалы, включающие следующие элементы: заглавие публикуемого материала, аннотацию, ключевые слова, текст публикуемого материала, список источников и литературы, сведения об авторе/авторах. Название статьи, аннотация, ключевые слова и сведения об авторе должны быть представлены на русском и английском языках.
- Заглавия научных статей должны быть информативными, краткими и отражать суть тематического содержания материала. В переводе заглавий статей на английский язык не должно быть транслитераций с русского языка, кроме непереводаемых названий собственных имен, приборов и других объектов, имеющих собственные названия.
- Аннотацию на русском языке оформляют согласно ГОСТ 7.9-95, ГОСТ Р 7.0.4-2006, ГОСТ 7.5-98 объемом 100–250 слов (около 850 знаков). Ее помещают после указания автора/авторов и названия статьи. Она должна кратко отражать структуру статьи (актуальность, основная цель, рассматриваемые проблемы, разделы статьи и используемые методы (если это существенно для статьи), выводы и быть информативной. Сокращения и условные обозначения, кроме общеупотребительных, применяют в исключительных случаях или дают их определения при первом употреблении.
- Аннотация на английском языке (summary) выполняет для англоязычного читателя функцию справочного инструмента и является для него основным источником информации о статье. Она должна быть выполнена на правильном английском языке, с использованием принятой и понятной англоязычному читателю терминологии.
- Ключевые слова – это 4–10 основных терминов, которые раскрывают содержание публикации и имеют непосредственное значение для объективной и научной оценки ее концепции и идеи. Ключевые слова – структурная основа публикации, по которым заинтересованный читатель сможет быстро найти ее. Ключевые слова приводятся в именительном падеже.
- Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 и должен включать в себя все работы, использованные автором; приветствуются ссылки на новейшую научную литературу. Каждая ссылка должна содержать следующие пункты: автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, издательство, общее количество страниц. Также указываются редактор, составитель, переводчик и т.п.; книжная серия издания (если имеется). Между областями описания ставится разделительный знак «точка и тире». Ссылки на литературу в тексте оформляются в квадратных скобках. Ссылка на страницу отделяется от ссылки на источник запя-

той. Если в квадратных скобках одновременно приводятся ссылки на несколько источников, они отделяются друг от друга точкой с запятой (например: [1, с. 25] или [1, с. 26; 5, с. 17]). Ссылки на Internet-ресурсы приводятся в общем списке литературы по автору или заглавию публикации с обязательным указанием адреса сайта, где эта публикация размещена, и датой ее размещения или датой последней проверки наличия ресурса. Автор отвечает за достоверность сведений, точность цитирования и ссылок на источники и литературу.

- References оформляется по следующим правилам. При описании источников на кириллических и некоторых других языках необходима транслитерация. Принята транслитерация кириллицы в системе BGN; рекомендуем выполнять ее автоматически (например, с помощью ресурса <https://translit.ru/ru/bgn/>). Транслитерируются следующие элементы библиографического описания: 1. Имена и фамилии авторов. Следует отдавать предпочтение тому, как сам автор транслитерирует свое имя, даже если этот вариант не согласуется ни с одной из принятых систем транслитерации (это же правило относится к транслитерации названий журналов и др., используемых их издателями). 2. Название источника и его части (журнальной статьи, главы книги и т. п.; то есть все значимые элементы, располагающиеся на третьей позиции библиографического описания, после указания года). Транслитерацию необходимо дополнять переводом на английский язык, который помещается в квадратных скобках непосредственно после транслитерированного текста. 3. Название издательства. Не транслитерируется и всегда пишется по-английски: Место издания (например, Moscow); Служебная информация (2nd edition, edited by, vol. и т. п.).
- Сведения об авторе/авторах (на русском и английском языках) должны содержать имя, фамилию и отчество (полностью), место работы с указанием кафедры (без сокращений, аббревиатуры не допускаются, рекомендуется использование общепринятого переводного варианта названия организации), занимаемую должность, ученое звание или статус, ученую степень, наименование страны (для иностранных авторов), адрес электронной почты.
- Оформление таблиц, рисунков, формул.
 1. Все таблицы в тексте нумеруются и сопровождаются заголовками, в тексте на таблицу дается ссылка.
 2. Иллюстрации (фотографии, рисунки, схемы, графики, диаграммы, карты) следует представлять отдельным файлом и сопровождать подписями. Графические материалы (схемы, диаграммы и т.п.) должны быть представлены в векторном формате (AI, EPS, Excels); рисунки и фотографии – в формате TIF или JPG с разрешением не менее 300 DPI. В тексте должны присутствовать ссылки на иллюстрации.
- В основном тексте статьи могут содержаться примечания в виде автоматических постраничных сносок, имеющих сквозную нумерацию.
- Статьи, направленные в редакцию без выполнения настоящих условий публикации, не рассматриваются.

Рецензирование и экспертиза

Основным критерием отбора статей для публикации в журнале является их высокий научный уровень, соответствие которому определяется в ходе квалифицированного рецензирования и объективной экспертизы поступающих в редакцию материалов.

Порядок рецензирования научных статей:

1. Все поступающие статьи проходят рецензирование, как правило, в течение 2-3 месяцев с момента регистрации статьи в редакции журнала.
2. Рецензентами рукописей, направленных для публикации в журнале «Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке», выступают приглашаемые для этого эксперты или члены редакционного совета журнала. Как правило, по каждой статье назначаются два эксперта. Решение о направлении рукописи на рецензию тем или иным рецензентам принимает главный редактор.
3. В случае отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней с момента получения рецензии главным редактором журнала. При этом фамилии рецензентов не разглашаются.
4. При необходимости доработки статьи (внесение уточнений, исправлений, дополнений, устранение неточностей и др.) замечания и предложения экспертов доводятся до сведения авторов статьи. Авторы возвращают доработанную статью для повторного рецензирования, как правило, тому рецензенту, который высказал замечания. После одобрения экспертами окончательного варианта статьи она принимается к публикации.
5. В случае несогласия авторов с мнением рецензента редакция по просьбе авторов может принять решение о направлении статьи на повторное рецензирование другому рецензенту.
6. В случае повторной отрицательной рецензии статья не подлежит рассмотрению. В таких случаях автору направляется мотивированный отказ в течение 10 дней после получения главным редактором журнала повторной отрицательной рецензии.
7. В журнале соблюдается регламент двойного «слепого» (анонимного) рецензирования. Взаимодействие авторов и рецензентов осуществляется только через сотрудников редакции. Редакция оставляет за собой право (по согласованию с автором) на сокращение объема материала и его литературную правку, а также на отказ в публикации (на основании рецензии членов редакционного совета журнала), если статья не соответствует профилю журнала или имеет недостаточное качество изложения материала. Рукописи, отклоненные по результатам рецензирования, повторно не рассматриваются. В случае отклонения статьи редакция отправляет автору мотивированный отказ.
8. Редакция рекомендует в процессе рецензирования использовать установленную форму рецензии. Допускается также написание рецензии в традиционной форме, отражающей актуальность темы и оригинальность ее раскрытия, ее теоретическая или

прикладная значимость; обоснованность сформулированных авторами выводов, соотнесенность их с известными научно-методологическими подходами, личный вклад автора/авторов в решение обозначенной проблемы, логичность и доступность изложения, корректность использования привлекаемых источников.

9. Рецензии хранятся в редакции в течение пяти лет и могут быть направлены в Министерство образования и науки РФ при поступлении в редакцию соответствующего запроса.
10. Плата с авторов за рецензирование статей не взимается.

Правила составлены с учетом требований, изложенных в Информационном письме Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации от 14.10.2008 № 45.1–132.