

The background of the cover features a musical score with several staves of music. The notes and clefs are rendered in a light, semi-transparent style, creating a sense of depth and movement. The score is set against a light gray background that transitions into a darker, more abstract geometric pattern of overlapping planes in shades of gray and red in the lower right corner.

**Музыкальная наука:  
взгляд молодого  
исследователя**



**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**Федеральное государственное бюджетное**  
**образовательное учреждение высшего образования**  
**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ**  
**ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА:**  
**ВЗГЛЯД МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ»**

**Сборник материалов**  
**Четвертого Всероссийского конкурса научных работ**  
**3-4 апреля 2023 года**

**Краснодар 2023**

УДК 78  
ББК 85.31  
М 897

**Печатается по решению научно-методического совета  
Краснодарского государственного института культуры**

**Редакционная коллегия:**

**Шак Т. Ф.** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России.

**Безниско О. Н.** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Рецензенты:**

**Малацай Л. В.** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»

**Карташева Т. В.** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова»

**М 897 Музыкальная наука: взгляд молодого исследователя:**  
сборник статей по материалам Четвертого Всероссийского конкурса научных работ, 3-4 апреля 2023 года / Краснодар. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О.Н. Безниско – Краснодар : КГИК, 2023 – 154 с. – Текст : непосредственный.

Материалы публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-94825-517-0

УДК 78  
ББК 85.31

© КГИК, 2023  
© Коллектив авторов, 2023

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
<b>Номинация «Научная статья» среди учащихся колледжей, училищ</b>	
<b>2 место</b>	
Коленко Никита Сергеевич (ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова») <i>«Анна Каренина» Дж. Ноймайера: особенности хореографической интерпретации романа Л.Н. Толстого.....</i>	7
<b>3 место</b>	
Качегина Маргарита Анатольевна (ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова») <i>Квартеты ор.18: к вопросу о становлении скерцо в сонатно-симфоническом цикле Л. Бетховена.....</i>	12
<b>3 место</b>	
Дорохова Валерия Эдуардовна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Кинематограф в контексте музыкально-педагогического образования: на примере творчества Л. Бетховена и Р. Вагнера....</i>	19
<b>Номинация «Научная статья», бакалавриат</b>	
<b>1 место</b>	
Царева Ангелина Ильинична (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Экранизация рассказов А. Чехова в контексте творческого тандема – режиссер И. Хейфиц, композитор Н. Симонян.....</i>	24
<b>2 место</b>	
Муратова Ирина Сергеевна (Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)») <i>Стиль киномузыки Макса Рихтера.....</i>	30
<b>3 место</b>	
Сибирякова Екатерина Александровна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Особенности интерпретации «Музыкального момента» № 3 ор. 16 h-moll С. В. Рахманинова.....</i>	36
<b>Номинация «Научная статья», специалитет</b>	
<b>2 место</b>	
Дурина Айдана Кадыровна (ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры») <i>Опера «Рогнеда» А. Н. Серова: к вопросу о специфике организации оперного конфликта.....</i>	41
<b>3 место</b>	
Чугунова Анна Андреевна (ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры») <i>Образ великого князя Александра Невского в советской массовой песне.....</i>	45

**3 место**

Погорелова Наталия Сергеевна (ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова») <i>Балет М. Фокина «Карнавал» в контексте русской культуры начала XX века.....</i>	52
--	----

**Номинация «Научная статья», магистратура**

**1 место**

Завада Игорь Юрьевич (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Особенности преломления авторского замысла в киноадаптациях мюзикла «Вестсайдская история» Л. Бернстайна.....</i>	61
---	----

**2 место**

Крбашян Джесика Альбертовна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Музыка в фильмах Уэса Андерсона.....</i>	69
---	----

**3 место**

Стороженко Анастасия Андреевна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Библейские мотивы в религиозно-философской лирике Л. Бетховена на примере шести песен на слова К. Ф. Геллерта.....</i>	74
--	----

**Номинация «Научная статья», аспирантура**

**1 место**

Паламаржа Анастасия Юрьевна (ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова») <i>Коллективный проект композиторов XXI века: от идеи к результату.....</i>	80
---	----

**2 место**

Порубина Марина Владимировна (ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова») <i>Поэтические миры и стилистика жанра <i>mélodie</i> в камерно-вокальном творчестве Эрика Сати .....</i>	87
---	----

**Конкурсные работы в дополнительной номинации**

**«За творческий подход к раскрытию темы»**

Маркосян Каринэ Тиграновна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Музыкальная «сказка-шумелка» как средство развития детей компенсирующей направленности.....</i>	95
---	----

Асриян Алина Гавриловна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>«Расширяя детский репертуар». Аналитический очерк о творчестве Виктора Ивановича Михайловского.....</i>	100
--	-----

Кошман Аделина Романовна ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» <i>Прелюдия соль минор № 5 op.23 С. В. Рахманинова в исполнительской практике XX-XXI веков.....</i>	108
---	-----

Саркорова Юлия Андреевна (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры») <i>Особенности функционирования жанра колыбельной в отечественном кинематографе (на примере фильма «Цирк» реж. Г. Александрова, комп. И. Дунаевского).....</i>	112
---	-----

Линь Чжефу (ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»)	118
---	-----

*Политическая песня в социокультурном пространстве Китая: история, жанрово-стилевые особенности.....*

**Номинация «Мультимедийный проект», бакалавриат**

**1 место**

Васильченко Софья Аркадьевна ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

*Георгий Свиридов. «Время вперед».....* 127

**2 место**

Капитонова Светлана Ивановна ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»

*Ансамбль «Задоринка». З. Винокуров «Долгунча».....* 130

**2 место**

Хромова Есения Александровна ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

*Творчество Н. А. Римского-орсакова.....* 133

**3 место**

Халкиди Любовь Дмитриевна ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

*Отечественный композитор – София Губайдулина.....* 135

**Номинация «Мультимедийный проект»,  
специалитет, аспирантура**

**1 место**

Ситалова Анастасия Николаевна ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

*А. Н. Скрябин: вехи творчества ..... 137*

**2 место**

Бойко Егор Константинович, Толсторожева Ирина Александровна ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

*Образы повести «Степь» А. П. Чехова в «Провинциальном концерте» для виолончели с оркестром Л. Клиничева..... 138*

**Номинация «Мультимедийный проект»  
за творческий подход к раскрытию темы**

Клименко Злата Владимировна МБОУ ДО ЦДТиИ «Овация», г. Краснодар *А. Вертинский. Творческий портрет..... 141*

Юшко Эвелина Сергеевна МАОУ ДО ЦДТиИ «Родник», г. Краснодар *Культура скандинавских народов как основа творчества Э. Грига и С. Топелиуса..... 143*

**Перечень победителей и призеров номинации**

**«Научное исследование»: бакалавриат, специалитет, магистратура, аспирантура, ассистентура-стажировка..... 147**

**Перечень конкурсных работ в номинации**

**«Научное исследование»: «За оригинальность научной идеи»..... 148**

**Сведения об авторах..... 149**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Начиная с 2020 года, по инициативе кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования на базе ФГБОУ ВО «Краснодарского государственного института культуры», проводится Всероссийский конкурс научных работ «Музыкальная наука: взгляд молодого исследователя». В 2023 году, Четвертый по счету Всероссийский конкурс прошел в новом формате, поскольку вошел в перечень олимпиад и творческих конкурсов Министерства просвещения РФ, что предполагает публичную защиту соискателем презентации научного проекта. Конкурс проводится для учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов и ассистентов-стажеров музыкальных учебных заведений по следующим номинациям: научная статья, научное исследование, мультимедийный проект (видеолекция, телепередача, видеоклип, рекламный ролик, видеопрезентация).

Проект предполагает решение следующих задач: выявление и активизацию одаренной молодежи, способной к научной деятельности в области музыкальной науки; укрепление межрегиональных связей с учреждениями высшего, среднего специального и дополнительного музыкального образования; обеспечение поддержки наиболее одаренных абитуриентов при поступлении в вуз на программы бакалавриата, специалитета, магистратуры, аспирантуры, ассистентуры-стажировки; распространение и популяризацию научных знаний среди молодых музыкантов; развитие интереса к научно-исследовательской деятельности.

Основная проблематика конкурсных работ определяется следующими направлениями: история и теория музыки в контексте проблем современного музыкознания; музыкальное исполнительство: интерпретация, стили, техники, имена; современная академическая и массовая музыка в аспекте медиакультуры; современные проблемы музыкального образования; творчество С. В. Рахманинова в контексте современной музыкальной культуры (посвящено 150-летнему юбилею композитора).

Широкая география конкурса представлена музыкальными учебными заведениями разных регионов: Адыгейский государственный университет, Волгоградский институт искусств и культуры, Российская академия музыки им. Гнесиных, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Орловский государственный институт культуры и искусств, Петрозаводская государственная консерватория, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Таганрогский педагогический институт им. А. П. Чехова, Арктический государственный институт культуры и др.

Данный сборник статей сформирован по материалам Четвертого Всероссийского конкурса научных работ и содержит статьи победителей и призеров конкурса, перечень научных исследований и мультимедийных проектов участников, занявших призовые места, в том числе в дополнительных номинациях.

## НОМИНАЦИЯ «НАУЧНАЯ СТАТЬЯ» СРЕДИ УЧАЩИХСЯ КОЛЛЕДЖЕЙ, УЧИЛИЩ

Н.С. Коленко

Научный руководитель – Н.С. Решетило  
(ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный  
колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»),

2 место

### «АННА КАРЕНИНА» ДЖ. НОЙМАЙЕРА: ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности интерпретации романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» в балете Дж. Ноймайера. Анализируя специфику хореографического воплощения развернутого литературного произведения, автор показывает, что при связи концепции балета с ведущими идеями писателя, трактовка главных образов, ключевых сцен, сценографические решения и музыкальная партитура представляют оригинальный замысел балетмейстера.

**Ключевые слова:** Анна Каренина, Джон Ноймайер, балет, интерпретация, сценография, П.И. Чайковский, А.Г. Шнитке, К. Стивенс.

Интерпретации «Анны Карениной» Л.Н. Толстого появились практически сразу после смерти писателя. Прежде всего, история знаменитого романа заинтересовала кинематограф, уже начиная с момента зарождения этого вида искусства. По количеству версий «Анны Карениной» кинематограф лидирует. До появления звукового кино, было снято несколько немых лент. «Анну Каренину» экранизировали отечественные и зарубежные режиссеры – из самых разных стран мира. Среди них есть односерийные и многосерийные версии, сериалы. Во второй половине XX века на экраны вышел телеспектакль по одноименной постановке МХАТа, телевизионная версия балета на музыку Р. Щедрина, а несколько лет назад – мюзикл.

На балетной сцене «Анна Каренина» впервые появилась в 1972 году. На либретто Б. Львова-Анохина музыку написал Р. Щедрин, а балетмейстером и исполнительницей главной роли стала М. Плисецкая. Свои версии «Карениной» сравнительно недавно представили несколько хореографов: Б. Эйфман (на музыку П.И. Чайковского), К. Шпук (на музыку С.В. Рахманинова, В. Лютовского, Цинцадзе и Барданашвили), Д. Генус (с музыкой П.И. Чайковского, шумами и фрагментами тишины) и др.

Мировая премьера балета немецкого хореографа американского происхождения Джона Ноймайера «Анна Каренина» состоялась в Гамбурге (Гамбургская государственная опера) 2 июля 2017 года. Российская премьера про-



шла в Москве в Большом театре 23 марта 2018 года. Джон Ноймайер выступил в этом спектакле не только как хореограф-постановщик, но и как автор либретто, как сценограф, художник по свету и костюмам. Он же «собрал» и партитуру балета, соединив произведения П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке и британского певца Кэта Стивенса.

В романе Л.Н. Толстого Ноймайера привлекли универсальные смыслы, понятные людям и актуальные во все времена. Подчеркивая непреходящее значение произведения русского классика, хореограф неоднократно цитировал Томаса Манна, назвавшего «Анну Каренину» величайшим социальным романом во всей мировой литературе.

Создавая сценическую интерпретацию романа, балетмейстер не ставил своей задачей воспроизвести все его сюжетные линии. Ноймайер: «Я ни в коем случае не хотел бы создать обманчивое впечатление, будто я могу отразить в танце весь роман» [2; с. 49]. «Анна Каренина», как и многие другие «литературные» балеты Ноймайера – отнюдь не хореографическая иллюстрация книги, а отражение ее «перечитывания» на сцене, воспроизведение собственных мыслей и чувств, которые возникли при чтении романа (в программке указано «вдохновлено Львом Толстым»). Вместе с тем, постановка отличается доскональным вниманием к содержанию и тексту первоисточника. В действие включены мельчайшие детали литературного повествования, отражены судьбы семей Карениных, Облонских, Вронского, Кити Щербацкой, Левина и других персонажей, вплоть до Сережи и Лидии Ивановны.

Действие романа перенесено в условную современность, указаны Москва и Петербург как места разворачивания событий, но в сценографии нет конкретных историко-географических примет. Это решение Ноймайер объясняет тем, что сюжет самого Л.Н. Толстого разворачивается в настоящем, в него включены те политические события, которые происходили тогда в стране и мире. Поскольку Л.Н. Толстой писал для современников и об их проблемах, то и Ноймайер ставит балет для современного зрителя с реалиями сегодняшней жизни.

Идея современной трактовки «Анны Карениной» внесла свои коррективы в спектакль.

Во-первых, переосмыслены главные персонажи романа. Каренин – представлен в качестве политика, кандидата на крупный государственный пост, участвующего в выборах. Этому образу соответствует хореографическая пластика «человека порядка», и она не меняется на протяжении спектакля, так как иные проявления для Каренина чужды, непонятны, неприемлемы.

Вронский – блестящий военный, в составе своего полка, квартирующего в Москве, готовится к состязаниям в лакросс. В его партии много движений, имитирующих спортивные тренировки, знакомится с Анной он во время пробежки. Но в дальнейших сценах с Анной одет благородно, танцует с ней адажио, движения которых гибкие и пластичные.

Левин – не похож на русского помещика, он выглядит как современный американский фермер.

Во-вторых, Ноймайер выстроил либретто таким образом, что в нем не только последовательно прослеживается история Анны от женщины «high class» до психологически разрушенной, но и из всей полифонической канвы романа Толстого высвечивается история трех семейных пар – Карениных, Левиных и Облонских. Такой ракурс при неизбежных сокращениях и адаптации развернутого литературного произведения к балетной сцене сохраняет очень важную идею писателя – показать разные варианты семейной жизни. У каждой семьи своя драма с разными финалами. И эти драмы – вне национальных границ.

В-третьих, Ноймайер не использует музыку Р. Щедрина, а собирает, как, впрочем, и всегда музыкальную партитуру сам. В ней три контрастных блока.

Большая часть балета основана на музыке П.И. Чайковского, современника Л.Н. Толстого. Она отсылает к эпохе создания романа, служит раскрытию тончайших эмоций, сопровождает патетические кульминации, цитата из сцены письма Татьяны звучит в момент посещения Анной театра.

Для трагических эпизодов, связанных с темными страстями главной героини, моментами терзаний, мучительных размышлений избрана музыка А.Г. Шнитке.

Деревенские сцены, связанные с линией Левина, проиллюстрированы песнями британского певца Кэта Стивенса, который прервал свою карьеру на взлете, приняв ислам, новое имя Юсуф Ислам и только 26 лет спустя вернулся на эстраду. Возможно, духовные искания Стивенса Ноймайер сопоставлял с мечтаниями Левина: отказ от городской суеты, поиск покоя и счастья в работе на земле. В эти моменты вместо симфонического оркестра в спектакле звучит фонограмма.

В-четвертых, Ноймайер нашел в спектакле оригинальное сценографическое решение, выступив как художник по костюмам, декорациям, свету.

Своих героев балетмейстер одевает в современную одежду. Каренин – как положено политику, носит рубашку, брюки и пиджак. Вронский появляется в спектакле в спортивных шортах, майке, со спортивными принадлежностями. Костюм Левина решен в стиле кантри: джинсы, клетчатая рубашка, ковбойская шляпа. Он танцует то босиком, то в резиновых сапогах, а также ездит на тракторе – настоящей ретро модели, бывшей ранее на ходу и приобретенной у европейских коллекционеров сельхозтехники. Для спектакля трактор был отреставрирован и оснащен электронной системой управления. Облонский и Долли – также одеты современно. В их первой сцене (момент ссоры из-за измены Стивы с горничной), на Долли – скромное платье пастельного бледно-зеленого тона, на Стиве – боксеры и болтающаяся на щиколотке штанина. В таком виде он то подхватывает танец жены, то виновато падает перед ней, то пытается отчаянно танцевать, но под конец сцены оказывается уже в джинсах.

Важный образ, введенный Ноймайером в сюжетную линию – Мужик, облаченный в оранжевую спецодежду путевого работника. Он олицетворяет неотвратимый рок, преследующий Анну. Являясь сквозным образом, своего рода лейтмотивом в спектакле, он погибает при первой встрече Анны и Вронского на вокзале, затем преследует влюбленных как призрак, таскающий тяжелый мешок, появляется в их снах. Перед смертью Анна видит Вронского и Каренина в его оранжевой спецовке, угадывая истинных роковых персонажей своей судьбы, своих убийц, и сама пристраивается на мешок, который Мужик тащит к могиле.

Анна – единственный персонаж в спектакле, для которого Ноймайер не придумывал наряды сам, а обратился к кутюрье Альберту Краймлеру, дабы подчеркнуть ее вкус и высокий социальный статус. Кроме того, у Толстого подробно описывается, как одевается Каренина, потому и для Ноймайера тоже важна эта деталь в образе главной героини. Балетмейстер, объясняя, почему он обратился именно к Краймлеру, владельцу европейского бренда, известного с 1922 года, говорил, что Анна могла бы покупать его вещи, сочетающие простоту, современность и женственность. Заметим, что идея эта сама по себе не нова, в балете 1972 года, который оформлял Валерий Левенталь, Майя Плисецкая также выходила в нарядах, которые специально для премьеры делал Пьер Карден.

Современным костюмам в балете контрастируют лишь некоторые бутафорские детали, отсылающие к эпохе Л.Н. Толстого. Это лошадка-качалка, деревянные детские сабли, игрушечный потрепанный мишка (хотя и американский Тедди), старый фанерный чемодан, с которым Долли хочет покинуть дом. Эти отсылки имеют смысловой подтекст – меняются мода, быт, нормы поведения, но проблемы и конфликты остаются прежними.

Декораций в балете немного, оформление спектакля минималистично. Спектакль состоит из двух действий, внутри которых нет деления на традиционные картины, смена которых сопровождается декорационными переменами. При этом место действия сюжета меняется очень часто, иногда даже наслаивается, наплывает друг на друга. В связи с этим Ноймайер отказался от статичных декораций и заменил их на движущиеся элементы. Это два блока-стены, одна сторона которых выкрашена в белый цвет, а другая представляет собой деревянный каркас. В каждом из блоков имеется дверь для появления героев. Они обозначают и трибуны на митинге во время предвыборной кампании Каренина, и интерьеры комнат Карениных и Облонских, и палату санатория, где с депрессией борется Китти, и оперный театр с представлением Онегина и т.д. На протяжении всего спектакля их передвижение осуществляется с помощью артистов, чье присутствие оправдывается происходящим действием: избирателей, спортсменов, официантов, санитаров и т.д. Единственным статичным декорационным элементом является проходящая по авансцене железная дорога с игрушечным поездом. Сцена почти пуста в сельских

и итальянских эпизодах. Театральный занавес отсутствует, его заменяет черный экран, опускающийся в конце каждого действия.

Минималистичное и непрерывно трансформирующееся оформление балета Ноймайер насыщает образами-символами. Дверь для персонажей становится не только переходом в разные места действия, но и переходом в разные миры, с которыми они связывают свои представления о жизни. Стул в спектакле – символ отношений в семье, мешок Мужика – грехи Анны, игрушечная железная дорога с паровозом и игрушка Сережи, и предвестие рокового конца Анны, постоянно возникающего перед ней.

Минимализм декораций компенсирует свет. Например, в сцене идиллического пребывания Анны и Вронского в Италии – белое облако на фоне голубого неба. Утро Левина в деревне с косарями и трактором подсвечивается фиолетово-желтым. Яркий белый световой тоннель сверху словно ослепляет Анну в момент смерти.

Наконец, новым в балете Ноймайера стало решение важных кульминационных сцен сюжета.

Знаменитые скачки, где по вине Вронского гибнет лошадь Фру-фру, а Каренина по окончании заезда признается мужу, что у нее есть любовник, заменены матчем в лакросс. Лакросс (от французского *la cross* – клюшка) предполагает участие двух команд по десять человек. Цель – загнать небольшой резиновый мяч в ворота противника. Игровой инвентарь – стик, то есть длинная клюшка с небольшой сеткой на конце наподобие сачка. Изобретателями лакросса считаются североамериканские индейцы. Потому игра более популярна в Канаде и США и мало распространена в Европе. Лакросс считается жесткой формой контактной игры и именно ее силовое начало привлекло Ноймайера. Мужской кордебалет двигается с клюшками в руках, а Вронский вместо падения с лошади оказывается рухнувшим под толпой упавших на него игроков. Ощущение физической мощи и опасности, схожее с тем, что царит на ипподроме, отвечает и драматургическому моменту, ведь в этом эпизоде романа литературоведы усматривают намек на дальнейшую судьбу Анны.

Сцена гибели Анны происходит без поезда. Вернее, паровоз с вагонами появляется только на игрушечной железной дороге, разъединяется с вагонами, падает с рельс и дымится. И это скорее указывает на трагедию Сережи. Сама же Анна проваливается в специально подготовленный люк и как бы исчезает из этого мира. Очень сильное решение финала при всей условности.

В целом, Ноймайер в «Анне Карениной» еще раз доказывает, что он по-прежнему остается непревзойденным мастером больших сюжетных балетных спектаклей. Его режиссерский талант позволяет гармонично и бережно по отношению к мировому литературному наследию воплощать новое прочтение классики, сохраняя непреходящие по своему значению идеи, высказанные выдающимися писателями. Ноймайеру, который проявляет себя всегда шире, чем балетный постановщик – как мыслитель, драматически воспринимающий мир философ, в «Анне Карениной» удалось выразить само течение жиз-

ни, показать актуальность проблем общества и личности, поставленных Л.Н. Толстым, но не решенных человечеством по сей день.

### **Список литературы:**

1. Зозулина Н. Джон Ноймайер и его балеты. Вечное движение. – Санкт-Петербург: «Академия русского балета им. А.Я. Вагановой», 2019. – 256 с.
2. Хохлова Д. Е. Сценография балета Дж. Ноймайера «Анна Каренина»: художественные аспекты авторской трактовки литературного первоисточника// Человек и культура. – 2021. – №4. – с. 47-57.

**М.А. Качегина**  
**Научный руководитель – Н.С. Решетило**  
**(Краснодар, ГБПОУ КК «Краснодарский**  
**музыкальный колледж**  
**им. Н.А. Римского-Корсакова»),**  
**3 место**

### **КВАРТЕТЫ ОР.18: К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ СКЕРЦО В СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ Л. БЕТХОВЕНА**

**Аннотация.** В статье исследуется процесс становления скерцо в творчестве Л. Бетховена, начало которому было положено в камерной музыке венских классиков. В связи с этим внимание уделяется первым Шести бетховенским квартетам ор.18, где в качестве третьих частей вариативно присутствуют и менуэт, и скерцо. Показывается, что игровая специфика нового жанра создала возможности для возникновения разнообразных семантических вариантов скерцо в сонатно-симфоническом цикле Бетховена.

**Ключевые слова:** Бетховен, квартет, скерцо, сонатно-симфонический цикл, камерно-инструментальная музыка.

Важнейшее место в творчестве Л. Бетховена занимают его шестнадцать квартетов. Они создавались на протяжении всего творческого пути и стали отражением эволюции стиля композитора.

Ко времени появления первых квартетов Л. Бетховена, этот жанр камерной музыки уже имел свою историю развития. Его классический состав из четырех исполнителей, с одной стороны, восходил к распространенным в XVII веке светским и церковным трио-сонатам. Они зачастую исполнялись двумя скрипками, смычковым басом и continuo (клавесин или орган). С другой стороны, основой квартета стал четырехголосный состав струнной группы раннеклассического оркестра. От оркестровой музыки была унаследована и гомофонная фактура квартетного письма.

Как отмечает Л.В. Кириллина [3, с. 309-310], в XVIII веке под влиянием ведущих жанров эпохи создаваемые квартеты тяготели к одному из трех типов.

Первый – «квартет-симфония». Это своеобразные опусы, характерные только для переходной эпохи, когда одно и то же произведение могло быть исполнено симфоническим составом (по три и более инструмента на партию) и восприниматься как симфония, но могло прозвучать и в исполнении четырех солистов струнной группы, превращаясь в ансамбль.

Второй тип испытывал влияние концертного и оперного стиля эпохи. Некоторые композиторы писали квартеты, где партия одного из инструментов (первой скрипки или виолончели) отличалась виртуозной фактурой, а остальные голоса отступали в тень.

Третий тип – «диалогический квартет» – стал самым распространенным. Он привлекал композиторов возможностью открытия нового эстетического качества – эффекта «своеобразной беседы четырех голосов-инструментов с индивидуализированными партиями» [1, с. 23]. Фактура его была более дробной, имитационной, но уже далекой от «ученой полифонии».

В XVIII веке квартеты писали многие музыканты: Дж.-Б. Самmartини, Л. Боккерини, К. Диттерсфорд, Л. Керубини, Э. Фёрстер. Их сочинения, тесно связанные с любительским музицированием, именовались по-разному: «касациями», «дивертисментами», «ноктюрнами», «сонатами а Quattro», «партиями», «симфониями». Неустойчивым было и количество частей, которое варьировалось от двух до пяти. Исполнялись они дилетантским или смешанным профессионально-любительским составом. Известно, что активными участниками квартетной игры были князя Эстергази, А. Разумовский, Н. Голицын.

Высшие достижения в жанре квартета связаны с именами Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Основоположителем в этой области по праву считается Й. Гайдн, автор 83 квартетов. «Истинная заслуга Й. Гайдна заключалась не в хронологическом приоритете и не в продуктивности композитора на квартетном поприще, а в том, что Й. Гайдн не боялся экспериментировать и со временем придал этому жанру художественные качества, высоко поднимавшие его над обычной продукцией эпохи» [2, с. 308]. Продолжателем его традиций стал В. Моцарт, в наследии которого насчитывается 26 квартетов. Ранние близки к стилю Й. Гайдна («Шесть квартетов», посвященных мастеру), а зрелые – уже самостоятельны, отмечены множеством новых приемов, большей психологической углубленностью.

В целом, значение Й. Гайдна и В. Моцарта заключается в том, что в их творчестве наметился разрыв квартета с развлекательно-дивертисментным характером ансамблевого музицирования. Этот жанр занял особое место в классическом сонатно-симфоническом цикле, претендуя на лирико-психологическую и интеллектуально-философскую проблематику. А потому требовал от композитора особых навыков, стал той сферой, где можно было

проявить свои возможности и претендовать на репутацию подлинного мастера. Специфика квартетного письма требовала от композитора «совершенного владения всеми формами инструментальной музыки, хорошего знания контрапункта, понимания специфики струнного исполнительства, а также умения создать сугубо музыкальными средствами столь ценимую в эпоху Просвещения атмосферу дружеского обмена интересными мыслями» [2, с. 252].

Л. Бетховен начал путь композитора довольно рано, но долгое время не обращался к квартетам, совершенствуя свое мастерство и оттачивая технику в различных смычковых ансамблях 1790-х годов – трио для скрипки, альты и виолончели, а также ансамбли с участием фортепиано. Первое обращение к квартету относится к 1798-1800 г.г., когда появился первый цикл «Шесть квартетов» op.18. В этом раннем опусе ориентиром для Л. Бетховена послужили вершинные достижения предшественников – поздние квартеты Й. Гайдна (op.64, 74, 76, 77), поздние квартеты В. Моцарта (шесть, посвященных Й. Гайдну и три «Прусских», посвященных королю Фридриху Вильгельму II).

Следующим этапом, обозначившим рождение нового квартетного стиля Л. Бетховена, стал op. 59 (по общей нумерации это квартеты №№7-9, 1806-1807 г.г.), посвященные русскому послу в Вене графу А. Разумовскому, а также op. 74 (№10, 1809 г.) и op. 95 (№11, 1810 г.). Чисто бетховенским почерком здесь стало сближение квартета с симфонией за счет усложнения композиции, внутреннего единства, углубления психологических образов, смелости модуляций, ритмической многоплановости, нового типа квартетной полифонии, когда каждый инструмент достигает максимальной самостоятельности и использует огромный звуковой диапазон. При этом, отмечает В.Д. Конен, сохранялась камерная специфика – «Если симфонический стиль Бетховена характеризуется действенностью, то в его квартетах преобладают образы сосредоточенного размышления» [4].

После четырнадцатилетнего перерыва возникли поздние квартеты, сочиненные между 1824 и 1826 годами (№12 op. 127, №13 op. 130, № 14 op. 131, № 15 op. 132, №16 op. 135). Их смелое новаторство далеко выходит за пределы своей эпохи. Поздние квартеты весьма разнообразны по форме и содержанию, поэтические народно-танцевальные образы чередуются с отвлеченно-философскими, выразительные средства отсылают к разным эпохам – от Палестрины до музыки конца XIX столетия.

Три периода квартетного творчества Л. Бетховена разделены довольно большими промежутками времени – шесть и четырнадцать лет, а потому отражают не только эволюцию стиля композитора, но и поворотные этапы этой эволюции. В бетховениане принято выделять три периода: до 1802 года (ранний), до 1815 года (средний), до 1827 года (поздний). Хронология создания квартетов полностью укладывается в эту периодизацию.

В связи с этим интерес для исследования представляют все группы квартетов. В рамках данной статьи остановимся на первом этапе – квартетах

ор.18, которые дают представление как о диалоге с предшественниками, так и о становлении индивидуального стиля композитора, которое во многом связано с утверждением скерцо в качестве третьей части цикла.

Объединенные одним опусом, шесть первых квартетов Л. Бетховена сочинялись в течение двух лет, с 1798 по 1800 годы. Они посвящены одному из покровителей композитора – князю Ф. Лобковицу. Первые исполнения ор.18 проходили у другого покровителя и друга Л. Бетховена, ученика В. Моцарта – князя К. Лихновского, во дворце которого композитор поселился еще в 1794 году. Будучи горячим поклонником музыки, К. Лихновский собирал у себя артистов для исполнения камерной музыки, приглашая близких друзей, тонких знатоков и крупных музыкантов. Часто здесь проигрывались новые произведения Л. Бетховена. Так, например, три фортепианных трио ор.1 и посвященные Й. Гайдну три фортепианные сонаты ор.2, впервые прозвучали у К. Лихновского в присутствии адресата – маэстро Й. Гайдна.

Первые камерные исполнения ор.18 были поручены артистам квартета И. Шуппанцига, ансамблю, сыгравшему большую роль в творческой жизни Л. Бетховена. Коллектив был организован в 1792 году тем же князем К. Лихновским и довольно скоро стал считаться одним из лучших в Европе. Квартет И. Шуппанцига иногда называли «Квartetом Бетховена» (поскольку именно этот ансамбль первым играл большинство вновь сочиненных квартетных опусов композитора), а после 1808 года – «Квartetом Разумовского» (так как с этого года музыканты перешли на службу к русскому послу).

Некоторое время спустя И. Шуппанциг инициировал публичное исполнение квартетов. Концерты состоялись в Вене в 1801 и 1802 годах. Несмотря на неоднозначную оценку критиков, квартеты имели большой успех у публики, что побудило венского издателя Т. Молло опубликовать их дважды (в 1801 и 1802 годах).

Как было сказано выше, квартеты ор.18 были во многом ориентированы на лучшие образцы в этом жанре, созданные Й. Гайдном и В. Моцартом. Эту преемственность заметил и сам основоположник квартета – Й. Гайдн, сказавший, что не находит в них «ничего оригинального» и видит «смешение своего стиля со стилем Моцарта» [1, с.31].

Ориентир на традицию просматривается в следующих моментах:

Во-первых, композитор не стремится к симфонизации, как это будет в зрелых и поздних циклах, а концентрируется именно на квартетной стилистике – характере дружеской беседы и взаимопонимания. При этом квартеты довольно далеки от бытового жанра и тяготеют к концертности, рассчитаны на исполнителей-профессионалов.

Во-вторых, ор.18 включает, как было принято тогда, именно шесть произведений, выстроенных по определенной логике. Порядок квартетов в цикле, предложенный Л. Бетховену И. Шуппанцигом, не отражает хронологии их возникновения: сначала был написан №3, D-dur, потом №1, F-dur, затем №2, G-dur, №5 A-dur (№5), даты создания B-dur и c-moll не установлены [1, с. 30].



Новая последовательность, которая вошла во все издания партитуры ор.18 и стала общепринятой нумерацией, предполагала начало цикла с энергичного и масштабного квартета F-dur, определяющего «лицо» всего опуса, в середину был помещен единственный минорный (№4 c-moll, «Патетический»), в финал – виртуозно-концертный по стилю цикл с сумрачным вступлением «Меланхолия».

В-третьих, в квартетах ор.18 широко представлены атрибуты характерной для XVIII века галантности (в №2,3,5) – господствует лучезарная мажорность, иногда кокетливый, деликатный, изящно-прихотливый характер. Например, первая часть квартета №2, в котором главная партия наполнена характерными для эпохи рококо фигурами «поклонов» и «церемониальных приветствий».

Помимо диалога с традицией, в «Шести квартетах» отчетливо заметна и полемика с ней. Здесь уже немало индивидуальных бетховенских черт: яркая образность музыки, резкие, порой парадоксальные перемены настроения от задорной смелости до чистосердечной чувствительности.

Например, ре-минорное Adagio affettuoso ed appassionato второй части квартета №1 F-dur, написанное в сонатной форме, достигает подлинного драматизма. Известно, что Л. Бетховен писал его под впечатлением сцены в могильном склепе из «Ромео и Джульетты» У. Шекспира [1, с. 33-34].

Квартет №4 c-moll запечатлел переживания композитора, связанные с постепенной утратой слуха. В первой его части основные темы предельно контрастны, при этом использован прием чисто бетховенского производного контраста: главная партия полна мужественной внутренней скорби, побочная – светло-умиротворенная. Их обособленность усилена непосредственным сопоставлением без связующей партии, двумя тематическими разделами в разработке, последовательно развивающими темы, динамической репризой, усиливающей контраст и кодой, где патетическое состояние достигает своего апогея. Кроме того, финал квартета написан в C-dur, то есть намечена тональная направленность от «мрака к свету».

Все эти черты индивидуального композиторского почерка Л. Бетховена удивительно тонко почувствовал и оценил А. Рубинштейн: «Вообще в сочинениях его первого периода только проглядывают еще формулы прежних сочинений, так же, как и костюмы остаются еще некоторое время те же самые, но и в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги вместо башмаков с пряжками изменят походку мужчины (также и музыкальную), что сюртук вместо широкого фрака со стальными пуговицами придаст ему другую осанку. И в этих произведениях звучит уже подле сердечного (как у Гайдна и Моцарта) задушевный тон (у них отсутствующий). А вскоре после того является у него рядом с эстетикой (как у них) этика (у них отсутствующая), и чувствуешь, что он вскоре переменит менюэт на скерцо, что с ним инструментальная музыка достигнет драматического выражения и дойдет до трагизма, что вообще приобретет совер-

шенно новые выражения. <...> В чем он просто непостижим – это в своих скерцо (некоторые из них я бы сравнил с шутком в «Короле Лире». Раз улыбка, другой раз смех, иной раз хохот, нередко горечь, насмешка, вспышка, вообще целый мир психических выражений и даже как будто не человека, а какого-то невидимого титана, который тут любит человека, там издевается над ним, то негодует на него, иногда даже плачет над ним, вообще он в своих скерцо неизмерим!» [5, с.36-37].

А. Рубинштейном подчеркнута важная деталь, которая касается трактовки третьих частей квартетов. Известно, что уже в начале симфонического пути (в симфонии №2) Л. Бетховен решительно и навсегда отказался от менуэта. В квартетах ор.18, законченных практически в одно время с Первой симфонией (1800 г.), композитор уже свободно экспериментирует с заменой менуэта на скерцо. Так, менуэт присутствует в квартетах №3,5, скерцо в третьей части фигурирует в квартетах №1,2,6, а оба жанра сразу в квартете №4 с двумя подвижными частями в центре (вторая часть – скерцо, третья часть – менуэт). Кроме того, сама скерцозная стилистика проникает почти во все финалы квартетов ор.18.

Скерцо было жанром не новым для музыки. Термин «скерцо» («шутка», «игра», «забава») встречался в музыке еще в XVII веке (например, К. Монтеверди сборник 1607 года «Scherzi musicali»). Однако лишь в XVIII столетии, а именно к 1780-м годам, скерцо превратилось в особый жанр и «самостоятельный топос, ставший средоточием комического в инструментальных жанрах» [3, с. 118]. Скерцо выросло из быстрого неприкладного менуэта и сохранило его тактовый размер (3/4 или 3/8), форму (сложную трехчастную с трио) и место в цикле (одна из средних частей).

В отличие от менуэта, в скерцо на первом плане оказалось игровое начало. «Типичное эмоциональное состояние в скерцо характеризуется повышенной активностью, острым ощущением риска или азарта, упоения игрой» [6, с. 50]. Характерным признаком скерцо стало воплощение идеи особой моторной пластики – движения с внезапными поворотами, резкими нарушениями инерции восприятия, с конфликтом между равномерной трехдольностью и синкопами, с приемами нерегулярной ритмики, заменой трехакцентного менуэтного «шага» на одноакцентный такт, дающий ощущение полетности, стремительности. Традиционная сложная трехчастная форма, закрепившаяся в скерцо, сохранила Трио, но оно предполагало уже не столько облегченную, более прозрачную фактуру, сколько образную смену с целью оттенить бурное движение.

Уже у Й. Гайдна можно найти примеры обозначения некоторых быстрых нетанцевальных частей шуточного характера пометкой «скерцо» – это «Русские» квартеты ор.33 (1781 г.). И если В. Моцарт остался верен менуэту, то Бетховен последовал примеру первого венского классика и опробовал скерцо в ряде камерных сочинений 1790-х годов, например, в ранних фортепианных сонатах ор.2 (1796 год), посвященных Й. Гайдну. Помимо частей, обозначен-

ных «скерцо», встречаются указания с ремарками «scherzando», что отражает более широкое и разнообразное понятие жанра.

В квартетах ор.18 скерцо представлено в разнообразных вариантах.

Например, в квартете №1 – это скерцо, вырастающее из быстрого менуэта. Здесь традиционному для галантного танца трехдольному метру (размер 3/4), «реверансным» окончаниям фраз с изящными трелями, задан несвойственно быстрый темп – *Allegro molto*. Регистровые переключки, форшлагги, унисонные октавные скачки в начале *Trio* – все это придает музыке юношескую радость и задор.

Скерцо квартета №2 написано в характере забавного веселого менуэта в стиле Гайдна, но с «прыжками», придающими черты контрданса. Чисто бетховенским приемом является неожиданное появления тональности H-dur после G-dur в начале второго предложения скерцо. Шутливую окраску придает и одновременное проведение триолей и дуолей, появляющееся в *трио*.

Вторую часть квартета №4 можно назвать скерцо, в котором использованы «интеллектуальные шутки» – имитации, стретты и гармонические парадоксы. В *Andante scherzoso quasi allegretto* есть все составные части сонатной формы - экспозиция, разработка, реприза и кода, при этом их изложение носит полифонический характер: фугато в главной партии, каноническая секвенция в побочной партии, имитационное развитие в разработке.

В квартете №6 скерцо принимает облик веселого *perpetuum mobile*. Здесь третья часть, подобно первой, проникнута веселым и беззаботным настроением, которое постепенно переходит в безудержное ликование. Шуточный характер подчеркивают частые синкопы.

Таким образом, уже имевшая место до Л. Бетховена практика использования скерцо в камерной музыке, была им продолжена и развита на новом уровне:

Во-первых, трактовка самого жанра скерцо гораздо более разнообразна: это не только быстрый стремительный «менуэт» с акцентуацией на первой доле вместо каждой из трех, но и соединение с контрдансом, со стремительным *perpetuum mobile*, с полифоническими имитациями, с неожиданными смелыми гармоническими оборотами. «Не будучи связанным с танцевальными фигурами и жестами, новый жанр приобрел легкость и свободу дыхания, позволяющую усложнять его внутреннюю структуру (вплоть до полной сонатной формы в крайних разделах) и тональный план (этим охотно пользовался Бетховен, писавший в скерцо такие модуляции, каких никогда не позволял себе в менуэтах)» [2, с. 118.] Поскольку скерцо, в отличие от объективности и нормативности менуэта, на первый план выдвинуло идею новизны и свободы, то сонатно-симфонический цикл обогатился новой сферой содержания – сферой игры и шутки.

Во-вторых, скерцо впоследствии проникло у Л. Бетховена в другие камерные циклические жанры. Кроме упомянутых сонат ор.2 скерцо есть, наряду с менуэтом, и в сонате ор.31 №3 *Es-Dur* во второй части, в септете ор.20.

В-третьих, опробованное в ансамблевой музыке, скерцо утвердилось в бетховенских симфониях. В симфонии №1 в названии фигурирует менуэт, но он имеет ремарку *Allegro molto e vivace* – темп, не свойственный для бального танца с поклонами и реверансами. Не являясь ни тем, ни другим в полном смысле, менуэт первой симфонии – дань галантной традиции, и уже во Второй симфонии скерцо утверждается окончательно.

В целом Л. Бетховен, начав использовать скерцо в квартетах op.18 как веселую разновидность менуэта, в зрелых и поздних сонатно-симфонических циклах раскрыл чрезвычайную пластичность этого жанра, способность менять свой облик, в зависимости от выстраиваемой общей концепции. Потому скерцо могло становиться и танцевально-жанровым (симфонии №4, 6,67), и конфликтно-драматическим (симфонии №5,9), и утрачивать трехдольность (в поздних сонатах и квартетах оп. 110, 130, 131).

При этом следует учитывать, что Л. Бетховен далеко не всегда пользовался словом «скерцо». Как отмечает Л. В. Кириллина, оно, как правило, фигурирует там, где части «не слишком отклонялись от комической стилистики» [2, с.119], сохранен трехдольный метр, прослеживается связь с исходным жанром – менуэтом. Обозначения «скерцо» нет, если характер музыки лирический, серьезный, драматический, если выставлен двудольный метр и, если исходный жанр – марш, контрданс и т.д. Тем не менее, все варианты бетховенских подобных частей сонатно-симфонического цикла воспринимаются уже как скерцо во всем многообразии вариантов и трактовок. Этот потенциал впоследствии будет еще более расширен романтиками, добавившими в область скерцо фантастику, разнонациональный фольклор, демонический гротеск.

### **Список литературы:**

1. Долгов П. Н. Смычковые квартеты Бетховена. – М.: «Музыка», 1980. – 198 с.
2. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т.1. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 536 с.
3. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 376 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. Вып. 3. - М.: Музыка, 1981. - 534 с. Режим доступа: <https://beethoven.ru/node/447> (дата обращения: 12.02.22).
5. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. СПб: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 96 с.
6. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с.

**В.Э. Дорохова**  
**Научный руководитель — К.Н. Екимова**  
**(Краснодар, ФГБОУ ВО «Краснодарский**  
**государственный институт культуры»),**  
**3 место**

## **КИНЕМАТОГРАФ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО- ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л. БЕТХОВЕНА И Р. ВАГНЕРА**

**Аннотация.** В статье рассматриваются современные тенденции в изучении музыкального искусства исходя из типов восприятия детей и взрослых на примере творчества Людвига ван Бетховена и Рихарда Вагнера.

**Ключевые слова:** восприятие, медиа, композитор, музыкальное искусство, обучение, кинематограф, фильм, мультфильм.

Мы живём в век коммуникаций, технический прогресс помогает нам в средствах обучения и усвоении информации гораздо быстрее и проще. В связи с этим, психологические виды восприятия информации человеком, сместились с одних приоритетных ранее на другие.

«Восприятие – психический процесс, позволяющий получить информации о явлениях и предметах в целом, в совокупности из свойств» [1]. В обучении современная психология выделяет несколько видов восприятия информации:

- визуальное – получение информации посредством визуального объекта;
- аудиальное – через звуки, речь;
- кинестетическое – информирование с помощью тактильных ощущений, вкусов, запахов;
- дигитальное – использование логического мышления и построения логических цепочек.

Таким образом, каждая группа по типам восприятия информации выделяет свое приоритетное средство получения и обработки информации. В связи с тотальным использованием современных информационных технологий в обучении ведущей группой обучающихся выделяются визуалы и кинестетики. Одним из эффективных средств изучения музыкального искусства для детей и взрослых стало медиа.

Медиаискусство – вид искусства, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно – коммуникационных технологий, таких как видео, компьютерные и мультимедийные технологии, интернет, к ним относятся:

- музыкальные сигналы радиостанций, рекламных роликов, музыка в супермаркетах, залах ожидания и т.д.;

- музыка в театре и кино, выполняющая только иллюстративные задачи, которые не несут самостоятельного художественного образа;
- продакшн-музыка (производство кино, программ телевидения, рекламы). Музыка и кино тесно взаимосвязаны, при помощи музыки зритель может погрузиться в разные эпохи и прочувствовать культуру того времени. Музыка служит средством выражения внутреннего действия для передачи различных настроений и переживаний действующих лиц. Это проводник к истинным чувствам персонажей. Музыка в кинематографе, особенно в мультипликационном кино в наше время может помочь современному педагогу познакомить и приобщить детей и взрослых к классическим образцам мировой музыкальной культуры. Далее на примере творчества Людвига ван Бетховена и Рихарда Вагнера рассмотрим медиа-примеры, которые помогут в эффективности усвоения музыкального материала обучающимися.

В настоящее время музыка Бетховена имеет более 1200 вариантов использования в кинематографе, на телевидении и в документальных фильмах. Рассмотрим несколько широко известных фильмов с использованием произведений композитора, которые подойдут в обучении взрослых.

В 1971 году режиссёр Стэнли Кубрик создал картину «Заводной апельсин». Этот фильм о банде юнцов, творящих зло на улицах Великобритании. Их вожаком был Алекс, которого нельзя было назвать человеком, так как он получал удовольствие от боли, которую причинял другим людям, но в то же время до безумия любящий музыку Бетховена. В данном фильме прозвучали произведения скрипичный концерт и симфония №9 Людвига ван Бетховена.

«Ностальгия» - это художественный фильм, который был снят российским режиссером Андреем Тарковским в 1983 году. В нём показана жизнь русского писателя Андрея Горчакова, уехавшего для обучения в Италию. В одном из кульминационных эпизодов фильма друг главного героя играет девятую симфонию Бетховена. В некоторых фрагментах звучит музыка «Оды к радости».

В 2006 году режиссёр Агнешка Холланд создал картину «Переписывая Бетховена». В данном фильме описываются события 1824 года, происходящие в Вене с самим Бетховеном. В нём композитор, страдающий от глухоты, работает над 9 симфонией. В данном произведении также использованы фуга си-бемоль мажор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира», фортепианная соната №5 до минор, симфония №9 ре минор, вариации до мажор, фортепианная соната №32 до минор и многое другое.

Отар Иоселиани – французский режиссёр – в 2015 году создаёт фильм «Зимняя песня». Он считал, что в идеальном кино не нужны разговоры, так как они бессмысленны. Именно поэтому, в «Зимней песне» собраны различные музыкальные фрагменты, экранные зарисовки и вспышки. В данном фильме музыка Бетховена передает всё: эмоции, слова и мысли.

«Слушая Бетховена» – фильм, который был снят режиссёром Гарри Бардином в 2016 году. Автострада, многоэтажки, серый и бездушный город. По улице едут роботы, собирающие листву. Их коллеги, приняв сигнал о попытках растений прорваться сквозь плиты, моментально выезжают с ними бороться. И всё это – под Allegro из седьмой симфонии. В данном фильме нет ничего живого: всё сразу же вычищается и уничтожается. Но зелёные храбрецы, что из кадра в кадр пытаются выжить, вдохновляются, услышав музыку Бетховена. В этой картине использовалось большое количество сочинений композитора: фортепианная соната №8, симфония №5, струнные квартеты и другое.

Список музыкальных произведений Людвига ван Бетховена использованных в современном зарубежном и отечественном кинематографе еще достаточно объемён. И это подтверждает, что на сегодняшний день произведения великого классика продолжают жить и довольно широко распространены. Это дает возможность ближе познакомиться с музыкой композитора и подумать о важности и потребности его творчества оставленного современному обществу.

Очень важно приобщать детей к классической музыке, для упрощения понимания можно использовать мультипликационные фильмы с фрагментами произведений композиторов. Один из композиторов, чьи произведения звучали в мультипликационных фильмах это Рихард Вагнер, его музыка звучит как в отечественных, так и зарубежных фильмах.

Мультфильм «Ранго» производства Paramount Pictures (2011 год). Главный герой – маленький хамелеон, который провозглашает себя борцом за справедливость в одной из драматически-напряженных сцен с погоней звучит «Полёт валькирии» исполняемый на мексиканских инструментах.

Мультипликационный фильм «Иван царевич и серый волк 3» студии «Мельница» и СТВ (2016 год). Действие происходит в Тридевятом царстве, где Царь уходит на заслуженный отдых. После чего начались тёмные времена. В сцене, где включают граммофон, под музыку «Полёт валькирий» устрашающе нагнетается зловещая обстановка.

Из мультсериалов музыка Рихарда Вагнера используется в одной из серий «Незнайки на луне» российского производства (1997-1999). В песне Пончика «До Ре Ми Фа Соль» в основу аккомпанемента положена симфоническая музыка «темы огня Логге» из оперы «Валькирия» мастерски аранжированная Юрием Прялкиным.

При изучении музыки к опере «Золото Рейна» можно использовать отснятую в 1996 году в Великобритании одноименную мультыперу вошедшую в сборник «Оперных произведений в анимации». Данная мультыпера включает в себя, можно сказать, сюиту составленную из основных тем оперы «Золото Рейна». Музыка же сопровождает видеоряд, где действие разворачивается по сюжету древней легенды лежащей и в основе оперы.

В контексте музыкально-педагогического образования положительно

сказывается внедрение и знакомство с кинематографом. Использование данных тенденций для изучения творчества различных композиторов, улучшает качество запоминания информации и развивает образное мышление детей и взрослых относящихся к группам различных типов психологического восприятия.

#### **Список литературы:**

1. Беляева-Экземплярская С.Н. О психологии восприятия музыки — Москва: ИЛ, 2014. - 407 с.
2. Корганов Г.О, Фролов И.Т. Кино и музыка — М.: Искусство, - 1964. - 208 с.
3. Плигин А.А., Герасимов А.В. Исследование закономерностей развития репрезентативных систем школьников. Точка доступа: <https://trenings.ru/materialy/stati/732-statya-issledovanie-zakonomernostej-razvitiya-reprezentativnykh-sistem-shkolnikov.html>
4. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста — Краснодар: Издательство КГУКИ, 2010. — 356 с.



## НОМИНАЦИЯ «НАУЧНАЯ СТАТЬЯ», БАКАЛАВРИАТ

А.И. Царева

Научный руководитель – Т. Ф. Шак  
(Краснодар, ФГБОУ ВО «Краснодарский  
государственный институт культуры»),

1 место

### ЭКРАНИЗАЦИЯ РАССКАЗОВ А. ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО ТАНДЕМА – РЕЖИССЕР И. ХЕЙФИЦ, КОМПОЗИТОР Н. СИМОНЯН

**Аннотация.** В статье на материале экранизаций трёх произведений А. Чехова: «Дама с собачкой», «Ионыч», «Дуэль», исследуются характерные черты творческого тандема режиссёр-композитор (И. Хейфиц – Н. Симонян). В результате анализа музыки фильмов «Дама с собачкой» (киностудия «Ленфильм», 1960), «В городе С.» (киностудия «Ленфильм», 1966), «Плохой хороший человек» (киностудия «Ленфильм», 1973) выявляются стилевые особенности совместной работы композитора и режиссёра, общие закономерности музыкальной драматургии.

**Ключевые слова:** творческий тандем, экранизация, лейттема, кульминации, отличительные особенности, А. Чехов, романс.

В широком диапазоне исследований по проблемам киномузыки важное место занимает категория стиля режиссера и композитора, которая может быть рассмотрена, в том числе, и в контексте творческого тандема режиссёр-композитор. В классическом исследовании З. Лиссы «Эстетика киномузыки» [1], основанном на анализе зарубежных фильмов, автор обращается в том числе и к проблеме стиля киномузыки. Категория творческого тандема рассмотрена в работах Т. Шак [4], где автор проводит анализ разных периодов творчества Н. Михалкова и Э. Артемьева, выявляет характерные черты их совместной работы, принципы введения музыки в текст и ее сочетания с видеорядом и дает толкование этого термина. По ее мнению: «Творческий тандем – это длительное сотрудничество режиссера и композитора, основанное на их взаимопонимании, единстве творческих установок и возникающее на протяжении всего творчества, либо в определенный его этап, либо в связи с работой над конкретными жанрами фильмов. В процессе творческого союза режиссера и композитора возникают новые общие стилевые черты и скрытые взаимосвязи, позволяющие создать фильмы с авторским почерком, реализованным, в том числе, и через музыкальный ряд» [4, с.198].

И. Хейфиц и Н. Симонян вместе работали над экранизациями А. Чехова. Объединившись, они сумели создать настоящие шедевры кинематографии по произведениям писателя. Так появились три экранизации Чехова (см. таблицу 1): «Дама с собачкой» (1960, киностудия «Ленфильм»), «В городе С.» (1966, киностудия «Ленфильм»), «Плохой хороший человек» (1973, киностудия «Ленфильм»). В последних двух экранизациях в творческий тандем вошел и оператор – Генрих Маранджян.

Таблица 1

<b>Название фильма</b>	<b>Год, студия</b>	<b>Жанр</b>	<b>Литературный первоисточник</b>	<b>Создатели</b>
«Дама с собачкой»	1960, «Ленфильм»	Драма, мелодрама	«Дама с собачкой»	И. Хейфиц
«В городе С»	1966, «Ленфильм»	Драма	«Ионыч»	И. Хейфиц
«Плохой хороший человек»	1973, «Ленфильм»	Драма	«Дуэль»	И. Хейфиц

Цель статьи – на основе анализа совместных экранизаций по рассказам А. Чехова режиссера И. Хейфица и композитора Н. Симонян выявить характерные особенности стиля композитора и режиссера.

Анализ музыки фильмов позволяет предположить, что в них основная идея выражена через ведущую музыкальную лейттему. То есть можно говорить о таком типе драматургии, как монодраматургия<sup>1</sup>, где выражение концепции произведения и сюжетное развитие подчинено основной музыкальной теме и её развитию. В «Даме с собачкой» лейттема «Любви» является ведущей в фильме. На протяжении всего действия она претерпевает значительную трансформацию, но по-прежнему выражает основную мысль автора о том, что главное в этом мире, где всё строится на фальши, скуки и лжи – это настоящие искренние чувства, с которыми жизнь обретает смысл. Именно это чувство зарождается у Анны Сергеевны и Гурова. Они оба женаты на нелюбимых, оба по-своему несчастны. Гуров не видит смысла в своей жизни, женщин называет «низшей расой», но с появлением Анны всё меняется. Лейттема «Любви» (00.00.14)<sup>2</sup> написана в тональности Des-dur, семантика которой связана напрямую с названием темы. Хореическое начало, секвенции, опора на субдоминантовость и несколько импровизационное начало придаёт лейттеме черты романса (см. нотный пример 1). Опора на этот жанр объясняется ведущим тембром – скрипкой, частыми повторами и опеваниями в мелодии.

<sup>1</sup> «Монодраматургия – ключевая тема в звуковой композиции, через которую музыкальными средствами выражаются тема и идея фильма» [3, с. 200]

<sup>2</sup> Здесь и далее указан хронометраж фильма.

Любопытно, что в этом фильме скрипка приобретает роль лейттембра, так как на протяжении всего действия солирующий инструмент не меняется.

#### Пример 1



Фильм появился в 1960 году. Эту экранизацию можно считать точной, поскольку она детально отражает сюжет рассказа без каких-либо изменений. Важно то, что режиссер досконально передает мироощущение героев, дух того времени.

В фильме «В городе С.» идею «гибели души» и извечных противостояний ценностей – материальных и духовных, которую передали писатель и режиссер, представлена темой из увертюры – лейттемой «Русской тоски»: «Посмотрите на себя. Посмотрите, как вы все плохо и скучно живете. Самое главное, чтобы люди это поняли. А когда поймут, они непременно создадут себе другую – лучшую жизнь»<sup>3</sup>. Эти слова взяты из фильма и передают основную идею автора и режиссера. Экранизация «В городе С.» – второе обращение режиссера к рассказам А. Чехова. Фильм появился на экранах в 1966 году, спустя шесть лет после первой экранизации А. Чехова «Дама с собачкой». Режиссер сумел соединить два сценария – возможную историю создания рассказа и само творение писателя. В фильме зритель видит писателя, его лирические отступления, которые органично вплетены в сюжет. Главный герой приехал в город С. с благородной целью – помогать «страдальцам», спасти их от болезней – служить народу. Из-за отвергнутых чувств и невзаимной любви, Старцев потерял малейшую радость в жизни: «Любовь к Котику была его единственной радостью, и, вероятно, последней» [2, с. 30]. Со временем деньги поработили главного героя. Только в них он видел счастье: «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонёк в душе погас» [2, с. 29]. Лейттема «Русской тоски» (00:00:19) раскрывает образ Ионыча на протяжении всего фильма. Тональность этой темы b-moll. Если изучить работы многих исследователей, которые занимались вопросом семантики тональностей, то можно выявить, что данная тональность несёт в себе сумрачное начало, некую безысходность и пустоту. Это проявляется и в характере самой темы. Присущая ей распевность с повторяющи-

<sup>3</sup> Этих слов нет в рассказе А. Чехова. Они введены в сценарий фильма.

мися интонациями и опорой на V ступень создает образ тоски, уныния. Это состояние подчёркивается также и фригийским оборотом в мелодии. VII натуральная ступень лишена яркого тяготения и звучит тяжело, отсюда и большая яркость, красочность данной темы (см. нотный пример 2).

#### Пример 2



Композитор раскрашивает эту тему мажоро-минорными соотношениями, создавая такой тональный план: b-moll, g-moll, Ges-dur. Эти тональные переходы звучат эффектно и приносят некое внутреннее движение в развитие темы. Ведущий инструмент – виолончель, за третьей фразой вступает скрипка. Жанровая основа темы, как и во всех трёх фильмах, – романс. Интересной особенностью данной экранизации становится введение визуального лейтмотива. На последних минутах фильма по перрону идёт Дама с собачкой (01:32:49). Возможно, режиссёр хотел объединить героев рассказа и показать, что все их истории переплетены и носят актуальный характер и сегодня. В этих двух экранизациях ведущие лейттемы звучат уже с первых минут фильма, прорисовывая посыл и главную идею автора.

Найденный приём творческого тандема композитора и режиссера, выражения основной идеи через монотему, использован и в фильме «Плохой хороший человек» – экранизация повести А. Чехова «Дуэль». И. Хейфиц меняет название своей экранизации. Это помогает более полно передать основную мысль фильма и повести – никто не знает наверняка, какова настоящая правда жизни, потому что у каждого человека она своя. Герои-антиподы – Лаевский и фон Корен со своими принципами и четкой жизненной позицией не могут примириться друг с другом. Фон Корен считает, что таких людей, как Лаевский, нужно уничтожать, поскольку они ведут разгульный образ жизни и ни к чему не стремятся. Лаевский не принимает фон Корена из-за его деспотической позиции и стремления улучшить человеческую породу. Каждый из героев пытается доказать свою правду и не стремится понять взгляды собеседника. Эта основная идея передана через лейттему «Правды» (01:13:28). По жанру её можно отнести к романсу-элегии. Гибкая, пластичная мелодия задумчивого, даже несколько печального характера, наиболее полно выражает мысли героя, его мироощущение. Этот музыкальный жанр связан напрямую с монологами героя, его рассуждениями о жизни в поисках той самой правды. Сама тема кантиленного склада, пропитана интонациями вздоха – Lamento, секстовыми ходами, отклонением в тональность субдоминанты: as-moll, des-moll. Мелодия небольшого диапазона, что говорит об интимности звучания, о стремлении уйти в себя, в свои мысли (см. нотный пример 3).

#### Пример 3



Отличительная особенность данного фильма от других – редкое использование музыкального ряда. Чтобы усилить психологический эффект, композитор вводит темы только для характеристики отдельных героев и в моменты кульминации.

Проанализировав эти лейттемы, можно выявить ещё одну закономерность – все ведущие темы носят черты песенности и романсовости и написаны для симфонического оркестра, использование которого было характерно для киномузыки того времени. В 60-70-х годах XX века была востребована симфоническая музыка с её стремлением исследования человеческих характеров, мироощущения героев. Отсюда вытекает и следующая особенность каждого фильма – характеристика внутреннего эмоционального состояния героев через закадровые лирические темы.

Немаловажную роль во всех экранизациях играет и внутрикадровая музыка. Через нее зритель наиболее полно улавливает нюансы и основные детали для понимания сути произведения. В самом начале фильма «В городе С.» главный герой часто напевал мелодии, гуляя по городу (00:11:36). Такая внутрикадровая музыка раскрывала образ Ионыча как активного человека, который к чему-то стремиться. Когда же Ионыч потерял вкус к жизни и его душа окончательно «погибла», он перестал петь. В «Даме с собачкой» музыкант исполняет песню неприхотливого характера для развлечения, поддержания атмосферы (00:42:51): «Что видели, что слышали, о том не говорят». Здесь Автор подчёркивает скрытность чувств Гурова: «У каждого из нас есть своя личная жизнь, должны быть и свои тайны поэтому»<sup>4</sup>.

Ещё одна из характерных черт режиссера и композитора – внутрикадровое цитирование музыкальных фрагментов. В фильме «Плохой хороший человек» образ Надежды Фёдоровны раскрывается через цитату из оперы Дж. Верди «Травиата» – «Застольная песня» (00:39:03). Этот внутрикадровый эпизод еще более точно характеризует образ жизни Надежды и ее взгляды. Образ Лаевского представлен через игру на фортепиано следующих фрагментов: рапсодия №2 cis-moll Ф. Листа, мазурка fis-moll, op. 6 №1 Ф. Шопена (00:46:23; 00:46:52). Через эти музыкальные цитаты показана кульминация чувств героя, его противоречивый внутренний мир и желание вырваться из оков, чтобы начать новую жизнь. В фильме «В городе С.» в кафе, где обедает Ионыч, звучит романс на стихотворение И. Тургенева «Утро туманное» (01:35:38). Идея этого цитирования заключается в самом тексте романса: «Нехотя вспомнишь и время былое». Это внутрикадровое цитирование подталкивает героя вспомнить прошлое. В экранизации же «Дама с собачкой» используется много музыкальных цитат именно для передачи наиболее полного представления того времени, общества.

---

<sup>4</sup> Этих слов нет в тексте рассказа А. Чехова. Они введены в сценарий фильма.

В кульминациях композитор часто создает внутренний контраст двух пластов – внешняя музыка праздника и внутренние переживания героев. Например, в экранизации «Дама с собачкой» кульминация основана на резком контрасте внутрикадровой и закадровой музыки (01.06.02). Внутрикадровая музыка из оперетты оттеняет полную драматизма лейттему «Любви».

В фильме «В городе С.» во время объяснений Старцева и Кати звучит галоп, олицетворяющий общий дух праздника (01:02:18). Чувства героя не оказались взаимными, Катя отвергла его любовь. В этот переломный момент вводится неприхотливая музыка бала, которая в дальнейшем подведет к следующей кульминации, основанной на таком же контрасте – это кульминация чувств Екатерины (01:28:27). Таким образом, драматические кульминации создаются внутренним контрастом образных сфер.

Во всех трёх фильмах важную роль играет кульминация-эпилог. «В городе С.» завершается лейттемой «Русской тоски», которая была представлена в увертюре. Эта кульминация подчеркивает основную идею автора, которая была передана и в фильме – люди непременно создадут себе ту лучшую жизнь, как только поймут, что это им необходимо и так жить невозможно.

В фильме «Плохой хороший человек» музыка тихой кульминации-эпилога в жанре элегии проходит ненавязчиво и отдаленно. Герои примиряются между собой, доказывая, что в этом мире никто не знает настоящей правды. Она у всех своя.

Такая же кульминация-эпилог и в «Даме с собачкой» – ведущая тема «Любви» завершает весь фильм. Тема проводится в широком оркестровом звучании. Она символизирует веру в лучшее будущее, оставляя финал незавершенным. Как утверждение этой веры звучит мощное tutti оркестра.

Таким образом, творческий тандем И. Хейфица и Н. Симонян обладает уникальными стилевыми особенностями. Музыка используется для характеристики образов главных героев, передачи их душевных переживаний и в психологических сценах для отражения всего спектра эмоций. Еще одна часто используемая функция музыки – изобразительная. Композитор и режиссер часто вводят шумовые эффекты, чтобы более полно передать мироощущение того времени. Например, в «Даме с собачкой» – шум моря как отражение внутреннего состояния. «В городе С.» – бой часов как символ быстротечности жизни и гибели души главного героя.

### **Список литературы:**

1. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 445 с. – Текст : непосредственный.
2. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 10. Рассказы, повести 1898-1903 / А.П. Чехов. – Москва : Издательство «Наука», 2006. – 245 с. – Текст : непосредственный.
3. Шак, Т.Ф. «Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино» //2-е издание, дополненное / Т.Ф. Шак. —

Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с. – Текст : непосредственный.

4. Шак, Т.Ф. Творческий тандем режиссер – композитор в аспекте стиля киномузыки. / Т.Ф. Шак. – OPUS CORPORATE» – СОТВОРЧЕСТВО: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 197-203. – Текст : непосредственный.

**И.С. Муратова**  
**Научный руководитель – Л.А. Бурякова**  
**(Таганрог, Таганрогский институт имени А.П. Чехова**  
**(филиал) «Ростовского государственного**  
**экономического университета (РИНХ)»),**  
**2 место**

## **СТИЛЬ КИНОМУЗЫКИ МАКСА РИХТЕРА**

**Аннотация.** В статье представлен анализ творчества Макса Рихтера с точки зрения особенностей композиторского стиля, глубинным компонентом которого является его кинематографическая природа. Новизна исследования заключается в недостаточной осведомленности отечественной аудитории о творчестве Макса Рихтера ввиду немногочисленности и фрагментарности информации, доступной, в основном, на английском языке.

**Ключевые слова:** Макс Рихтер, киномузыка, постминимализм, саундтрек.

Основным аспектом актуальности данной темы является возрастающая роль музыки в кино, которое квалифицируется как один из наиболее информативных источников современной коммуникации, а также желание расширить представление о творчестве современных композиторов, вносящих свой вклад в этот вид музыкального искусства. Немаловажным аргументом изучения вопросов, связанных с киномузыкой, является ее востребованность в качестве ценного учебного материала для образовательного процесса на различных уровнях музыкального обучения.

Тенденции использования саундтреков меняются, но главное остается неизменным – музыка способна повысить эффект воздействия на зрителя, дополнить выражение чувств и настроений героев, тем самым усилить атмосферу происходящего на экране. Более того, по словам известного режиссера и сценариста А. Тарковского, музыка к фильмам «... не только усиливает впечатление параллельно изображению, иллюстрируя ту же мысль, но открывает возможности нового, качественно преобразованного впечатления от того же

материала» [4, с. 276]. В связи с этим понятен растущий интерес исследователей к вопросам киномузыки<sup>5</sup>.

Наш интерес к творчеству Макса Рихтера, одному из наиболее востребованных современных композиторов, пользующихся большой популярностью на Западе, обоснован, в первую очередь, солидным списком созданной им музыки к более 50-ти документальным и художественным фильмам. Среди многих его наград – Приз Европейской киноакадемии в качестве лучшего кинокомпозитора 2008 года за саундтрек к фильму «Вальс с Баширом».

Хочется подчеркнуть, что, анализируя основные черты стиля композитора в сфере создания музыки к фильмам в качестве доминантной, мы не можем ограничиться данной областью, так как саундтреки композитора, как правило, выходят за пределы традиционного музыкального мышления, отличаются большой самостоятельностью и зачастую продолжают «жить своей жизнью», не связанной с кино. Более того, можно говорить об особой кинематографичности его музыки в целом, независимо от того, написана она для кино, или нет. Об этом свидетельствуют факты, когда режиссеры пишут сценарий под имеющийся музыкальный материал, а не наоборот, как это было принято согласно сложившейся практике.

Рихтер родился в 1966 году в Хамелине, Западная Германия, и вырос в Бедфорде, Англия. В подростковом возрасте он стал поклонником немецкой электронной поп-группы «Kraftwerk» и страстным коллекционером минималистичных пластинок, позже продолжил обучение по фортепиано и композиции в Эдинбургском университете и Королевской академии музыки в Лондоне, а затем во Флоренции у пионера модернизма Лучано Берлио. В 1989 году, после окончания учебы, он стал одним из основателей «Фортепианного цирка» («Piano Circus») – ансамбля, состоящего из шести фортепиано, за десять лет работы в котором он исполнил произведения Брайана Ино, Филиппа Гласса, Арво Пярта, Стива Райха и Джулии Вулф.

Это обилие влияний не могло не привести к развитию и последующему оттачиванию собственного музыкального языка Рихтера, сочетающего элементы минимализма и электроники с присущей ему склонностью к подлинному эмоциональному выражению.

Неотъемлемой частью существования Рихтера как музыканта всегда были выступления вживую перед аудиторией по всему миру, но его проект «Sleep» («Сон») вывел эти амбиции на совершенно новый уровень. Композитор открывается как музыкант, способный создавать саундтреки к самой жизни, собирая на концертах оркестровой музыки десятки тысяч человек. Среди самых амбициозных (и по-своему кинематографичных!) его проектов – «Sleep» («Сон»). Эта «восьмичасовая колыбельная» для струнных, фортепиано-

---

<sup>5</sup> В первую очередь, следует назвать диссертационные исследования Т.К. Егоровой (1998), Т.Ф. Шак (2010), А.В. Чернышева (2012), Н.В. Пинтверене (2012), К.Н. Рычкова (2013), С.А. Уварова (2015), А.Ф. Мирошкиной (2017), А.В. Тавризяна (2019) и др.



но, электроники и бессловесного вокала, считающаяся самым длительным из когда-либо записанных произведений классической музыки, была прослушана более 450 миллионов раз. Мировая премьера состоялась в Wellcome Collection в Лондоне в сентябре 2015 года, где приглашенным гостям были предоставлены кровати вместо сидений. По словам Рихтера, сон является противоядием от нашего безумного мира – экспериментом с тем, «как функционирует разум, когда мы спим, и как музыка может взаимодействовать с этим». Язык «Сна» прост, структурирован как набор вариаций. Уже тогда Рихтер стремился претворить устоявшиеся жанры во что-то более эмоциональное. В качестве источников вдохновения, по признанию композитора, явилась поэзия Марины Цветаевой и голос Джона Кейджа [5].

В 2012 году в известной рекомпозиции «Времен года» Рихтер сохранил 25% произведения Вивальди и создал оригинальное дерзкое сочинение для скрипки соло, камерного оркестра и небольшого количества электроники. «Я выбирал свои любимые фрагменты и создавал из них новые объекты, как скульптор», – признавался композитор. А Дэниел Хоуп сказал: «Он как будто пропустил произведение через машину времени и перенес его в 21 век» [5]. Ремикс барочного шедевра в духе постминимализма мгновенно завоевал огромную популярность, а запись «Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons» возглавила рейтинги классической музыки в 22-х странах, включая Великобританию, США и Германию.

Об особом признании данной рекомпозиции в качестве произведения для исследовательского поиска может свидетельствовать факт ее включения в список для экзамена на звание бакалавра во французских лицеях в 2020 году [1, с. 62].

В широких любительских кругах Рихтер известен, прежде всего, как композитор, пишущий музыку для кино и сериалов. Интересно, что многие поиски композитора в области тембровых красок, предпринятые им в его альбомах, нашли затем воплощение в киномузыке. В частности, это касается его восемнадцатитрекового альбома «Memoryhouse» («Дом памяти»), в котором используется музыкальное изображение звуков природы, наложенных на голоса людей, читающих поэзию на различных языках, в том числе и на русском.

Именно эта музыка вдохновила Ари Фольмана на создание сценария знаменитого фильма «Вальс с Баширом».

То есть, здесь в полной мере проявилось характерное для композитора явление, когда не музыка сочинялась к фильму, а, наоборот, сценарий фильма был написан под впечатлением от музыкального альбома «Memoryhouse».

Киномузыка М. Рихтера, являясь органичной частью современного киноискусства, не может не отражать проблемы современности. Одна из ярких,

резонансных кинолент – «Оставленные» («The Leftovers»)<sup>6</sup>, жанр которой можно охарактеризовать как мистико-психологический триллер<sup>7</sup>. Действие сериала разворачивается в вымышленном городе Мейплтон, спустя три года после необъяснимого одновременного исчезновения 140 миллионов человек, что составило 2% населения планеты. Основная фабула фильма сводится к тому, что выжившие люди ощущают себя оставленными на Земле за свои грехи. В поиске выхода из состояния угнетенности от глубоко травмирующих событий они подвергаются эмоциональным путешествиям, размышляя о хрупкости мира, ценности человеческой жизни, находя утешение в восстановлении семейных привязанностей.

Саундтрек к сериалу «Оставленные» является показательным, характерным для творческого стиля Рихтера как кинокомпозитора. Сопровождая тончайшие нюансы внутренней жизни персонажей, музыка играет роль проводника для зрителя в понимании чувств героев, иллюстрирует их внутреннее смятение, тревогу, сомнения.

Главная тема фильма («Main Title Theme») посредством постепенного динамического нарастания постоянно повторяющейся красивой мелодии, состоящей из восьми звуков, и особенно «взрыва» литавр («удара судьбы») в самом ее начале передает состояние грозной неотвратимости трагических событий.

Очень важен фрагмент под названием «Отъезд» («Departure»), так как он играет роль своеобразного лейтмотива фильма, передающего динамику психологических состояний людей. Построенный на нисходящих паузированных секундовых интонациях мелодической линии и трепетно обыгрываемых простых гармонических последовательностях аккомпанемента, он звучит на протяжении всего сериала, видоизменяясь от взволнованного первоначального проведения («Отъезд») – до спокойного, умиротворяющего («Отъезд. Колыбельная»), затем проникновенного, очень грустного («Отъезд. Домой»).

Каждый из этих вариантов является существенным для сюжета; это тот случай, когда, по словам Дженны Бенчетрит (Jenna Benchetrit), «сама музыка является бесценной частью повествования» [6].

Следует отметить, что эмоциональная сдержанность, размеренность, некая монотонность музыкального сопровождения фильма, которое иногда противопоставляется видеоряду, своей «асинхронностью» удивительным образом не нивелирует, а усиливает фабулу фильма, придавая изображаемым событиям глубинный, философский подтекст. Таковы очень искусные, тончайшие по эмоциональному воздействию фрагменты первого сезона: «Afterimage» («Послеобраз») – в трех вариантах, «Dona Nobis Pacem» («Донья Нобис Пейсем») – в двух вариантах, «A Blessing» («Благословение»), «De Pro-

---

<sup>6</sup> В главных ролях: Джастин Теру, Эми Бреннеман, Кристофер Эклстон, Лив Тайлер, Крис Зилка, Маргарет Куэлли, Кэрри Кун, Эмили Мид, Аманда Уоррен и Энн Дауд.

<sup>7</sup> Сами режиссеры фильма – Мими Ледер, Карл Франклин и Кит Гордон определяют его как фэнтези, драму, детектив.

fundis» («Из глубины»), «Only Questions» («Только вопросы»), «Family Circles» («Семейный круг»), «She Remembers» («Она вспоминает»), «Illuminations / Clouds» («Иллюминация / Облака»).

Помимо психологических детективов, к которым можно отнести упомянутый сериал, Рихтер пишет музыку к фильмам, посвященным значимым событиям социальной жизни: проблемам детей в Косово, вводу войск в Ирак, террористическим атакам, правам человека. Его музыка говорит о недопустимости насилия, войны и несправедливости. В качестве примера можно привести саундтрек к фильму «Shutter Island» («Остров проклятых», реж. Мартин Скорсезе), дополняющий наше представление о творческом почерке композитора, которому доступен богатый спектр средств и приемов выразительности.

Сочинение саундтреков для Макса Рихтера стало своеобразной экспериментальной лабораторией для поиска в сфере музыки и звуковых эффектов и – в конечном итоге создания собственного композиторского почерка.

Стиль музыки Рихтера ассоциируют с постклассическим, неоклассическим, пост-минималистским, электроакустическим, авангардным, модернистским направлениями. Но ни одно из этих формулировок не отражает того, что его музыка заставляет нас чувствовать. Его звуковой мир можно назвать созерцательным, эмбиентным, атмосферным, ностальгическим [5].

Сам композитор писал: «Я обнаружил, что для того, чтобы эффективно передавать свои идеи, мне нужно разработать более простой язык. Мое творчество опирается на композиционные практики эпохи Возрождения, а также электронную музыку, <...> с минимумом орнаментики. Вещи, которые кажутся простыми, но красиво сделаны, являются для меня идеалом» [5].

Слушая саундтреки Макса Рихтера к фильмам, проникаешься универсальностью композиторской манеры, в которой прослеживается ключевое направление, соотносимое с популярным направлением современной киномузыки – постминимализмом<sup>8</sup>. Постминимализм характеризуется равномерной ритмической пульсацией по всему ходу композиции, преимущественно диатоническим звуковысотным материалом, равномерностью динамики, отсутствием как сильных кульминаций, так и подчёркнутой эмоциональности. Получивший распространение в 1980–1990-е годы, он отличается от минимализма стремлением, с одной стороны, сохранить формальную простоту, а с другой – преодолеть и обогатить её более широким смысловым наполнением<sup>9</sup>.

Приверженность современных кинорежиссеров к данному музыкальному течению, по-видимому, объясняется широким спектром применения

---

<sup>8</sup> Постминимализм как течение произошло от музыкального минимализма, зародившегося в 60-е годы XX столетия, – метода композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек, называемых «паттернами». В ходе развёртывания композиции эти паттерны многократно повторяются и незначительно варьируются.

<sup>9</sup> А.Е. Кром определяет «постминимализм» как «свободное преломление отдельных черт минималистского стиля в сочетании с другими стилями и техниками» [3, с. 53].

художественных средств, возможностью их использования для иллюстрации большой палитры эмоциональных состояний героев.

По мнению авторитетного британского критика Грейсона Каррина, Макс Рихтер совершил прорыв в музыкальном искусстве. «Композитор удивительно тонкого вкуса и поразительной интуиции едва ли не в одиночку вывел постмодернизм в рамках современной академической музыки на новую высоту. Его работы увлекают на уровне самой идеи» [2].

Отношение Макса Рихтера к своей миссии как творца можно обобщить его философским кредо: «Мир зашел не туда. Об этом я пишу музыку».

Подытоживая вышеизложенное, можно сделать вывод о том, что музыка Макса Рихтера заслуживает пристального внимания, особенно с точки зрения ее притягательности для современной аудитории. Его творчество популярно в молодежной среде и своей глубиной и тонкостью способно отвлечь молодых людей от массовой эрзац-культуры и пробудить интерес к высококачественному музыкальному искусству как к подлинному выразителю эмоций, чувств, умонастроений современного человека.

Прикладная значимость композиций Макса Рихтера также видится в возможности их исполнения в аранжировке для фортепиано и других инструментов в процессе исполнительской подготовки, в особенности начинающих взрослых. Эти композиции, представляющие значительный художественный интерес, технически несложны и доступны для начинающих музыкантов.

#### **Список литературы:**

1. Бурякова Л.А. Музыкальное образование в современном лицее Франции // Бурякова Л.А. и др. Тенденции развития музыкального образования в современной Франции. – Таганрог: Издательство ИП С.А. Ступина, 2022. – 366 с.
2. Композитор Max Richter (Макс Рихтер). URL:<https://neoclassica.ru/richter/>
3. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2011. – 56 с.
4. Тарковский А. Запечатленное время. М. – 2002.
5. Gramophone. The Worlds Best Classical Music Rewievs. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/contemporary-composer-max-richter>
6. How ‘The Leftovers’ Hid Its Message In The Music. Published on April 17th, 2019. URL: <https://filmschoolrejects.com/the-leftovers-music/>
7. Max Richter Official Website. URL: <https://www.maxrichtermusic.com/>

**Е.А. Сибирякова**  
**Научный руководитель – Н.А. Сергиенко**  
**(Краснодар, ФГБОУ ВО «Краснодарский**  
**государственный институт культуры»),**  
**3 место**

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**  
**«МУЗЫКАЛЬНОГО МОМЕНТА» №3 ОР. 16 H-MOLL**  
**С. В. РАХМАНИНОВА**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу музыкального момента в исполнении Владимира Горовица, Владимира Ашкенази и Бориса Березовского. Рассматриваются черты стиля, композиционные особенности музыкального момента и образно-драматургическая специфика. Основные выводы: несмотря на различия трех интерпретаций, можно выделить общие для них черты - темп, динамика, трагичные, скорбные, драматичные образы.

**Ключевые слова:** Сергей Рахманинов, Владимир Горовиц, Владимир Ашкенази, Борис Березовский, музыкальный момент, интерпретация.

В последние десятилетия возросла заинтересованность педагогов и исполнителей в изучении интерпретаций. Благодаря развитию современных цифровых технологий широкие массы слушателей, исследователей и профессионалов получили доступ к богатому и обширному материалу для исследований и анализа. Но даже несмотря на то, что современная наука и технологии шагнули далеко вперед, авторы еще четко не разработали инструментарий для анализа одного и того же произведения в исполнении различных музыкантов.

Исследователи творчества Рахманинова отмечают виртуозность, драматизм, волевою силу, мужественность его музыки [4; 2]. Фортепианное творчество Рахманинова отличается многообразием жанров, сочетанием яркой образности, тонкого мелодизма с богатством музыкальных идей.

В рамках данной статьи мы рассмотрим жанр музыкального момента. Кратко поясним, что это небольшая инструментальная музыкальная пьеса, которая характеризуется непосредственностью, почти импровизационностью лирического повествования. У истоков жанра стоят австрийские композиторы - М. Лейдесдорф и Ф. Шуберт.

Каждый музыкальный момент создавался Рахманиновым как отдельное произведение, а затем они были объединены в цикл по принципу контрастного чередования и движения «от мрака к свету» [8], в котором нарастание трагедийного и драматического начал венчается светлым, ликующим апофеозом.

Авторы [6; 7; 8] отмечают, что в цикле «Музыкальные моменты» ор.16 впервые ярко проявляется Рахманиновская гармония - септаккорд IV ступени

с пониженной квинтой и созвучие VI минорной ступени, что придает его произведениям скорбное, патетическое звучание [12].

Рахманинов считал себя русским композитором и традиции именно этой композиторской школы наложили отпечаток на его творчество. Он был лично знаком с Петром Ильичом Чайковским и можно заключить, что произведения именно этого композитора оказали наибольшее влияние на Рахманинова.

В центре внимания данной статьи - Музыкальный момент №3 op 16 h-moll С. Рахманинова. Основными материалами стали записи Владимира Горовица (1967) [9], Владимира Ашкенази (2010) [10] и Бориса Березовского (2018) [11].

Кратко рассмотрим структуру и содержание этого произведения, а затем проанализируем его интерпретации. Музыкальный момент h-moll был написан под впечатлением смерти двоюродного брата и друга композитора. Поэтому основной характер пьесы можно обозначить как скорбный, проникнутый траурным настроением. Он написан в трехчастной форме, фактура является не столько фортепианной, сколько хоровой. Основные его особенности - бесконечная в своём развитии мелодия, очень длительно, напряжённо развивающаяся из короткой попевки, составляющей её интонационное «ядро». В этой мелодии тесно сочетаются экспрессивные возгласы, в кульминациях достигающие до иступленных рыданий, строгая плавность, протяжная распевность интонаций; необъятная широта мелодического дыхания и частые паузы-вздохи. В Музыкальном моменте часто меняется размер с четырёхдольного на трёхдольный и наоборот, что указывает на связь с русской народной музыкой.

Рассмотрим интерпретации Владимира Горовица, Владимира Ашкенази и Бориса Березовского. Начинается музыкальный момент с напевной и выразительной мелодии, которая состоит из коротких фраз, прерываемых паузами. Каждая фраза заканчивается волевым кадансом. Владимир Горовиц трактует мелодию достаточно свободно, делая небольшие ускорения и замедления. Аккорды Горовиц играет арпеджированно.

В интерпретации Владимира Ашкенази мелодия предстает перед нами в более драматичном свете, она в его исполнении звучит более трагично и скорбно. При этом Ашкенази играет метроритмически строго, не допуская ускорений и замедлений. Основная тема звучит в более умеренном темпе, отсутствуют сильные динамические контрасты.

Борис Березовский в своем исполнении разворачивает мелодию еще более напряженно и даже трагично. Он, также как Горовиц, использует арпеджиато в сопровождающих аккордах.

Вторая часть строится на мотивном развитии материала первой части. Мелодия доходит до динамической кульминации всей пьесы на ff. Горовиц начинает с r и подходит к кульминации очень постепенно. Затем исполнитель приводит к завершающему аккорду на pp, постепенно убавляя динамику.

Вторая часть в исполнении Ашкенази допускает некоторую метроритмическую свободу. Пианист эффектно подчеркивает мелодические обороты, делая логические замедления в ключевых местах фразы. Вновь сопровождение звучит у него более «плотно». Для исполнения Березовского в этом разделе также характерны небольшие ускорения и замедления.

В начале третьей части, которую можно обозначить как репризу, проходит выразительный голос в басу в октавном изложении в предельно низком регистре. Он слышится сквозь пение «хора» отдельными отзвуками тяжёлого шага траурного шествия, которые звучат мрачно и угрожающе. В третьей части используются повторяющиеся мотивы из второй части. Заканчивается она репликами одинокого голоса, который сливается с заключительным аккордовым кадансом.

Реприза у Горовица трактуется достаточно свободно, пианист словно «оттягивает» некоторые октавы. Затем Горовиц повторяет вторую часть уходя на репризу. В интерпретации Ашкенази третья часть исполняется без ускорения октав в траурном маршеобразном движении. Октавы звучат более ровно, без оттяжек. Также он исполняет все репризы, указанные в этом разделе с такими же динамическими и ритмическими нюансами. Последние строчки пианист играет с замедлением, постепенно снижая динамику до ppp.

Березовский исполняет третью часть словно продолжая кульминацию среднего раздела, смещая смысловой акцент и показывая некий эмоциональный надлом. Благодаря этому «музыкальный момент» звучит у него более экспрессивно. Маршеобразные октавы он исполняет гораздо быстрее, очень эмоционально, с усилением динамики. Также отметим, что Березовский исполняет третью часть без реприз. Темп произведения

Что касается темпа произведения, *Andante cantabile* - не спеша, певуче, то в различных интерпретациях его ощущение отличается. Горовиц берет темп чуть быстрее, а Ашкенази, наоборот, более умеренно. Трактовка Березовского сочетает в себе умеренный темп и небольшие ускорения. Использование педали во всех трех интерпретациях схожее. В. Горовиц, В. Ашкенази и Б. Березовский очень уместно и обильно применяют педаль.

Подведем итоги. «Музыкальный момент №3» можно назвать драматургическим центром цикла, он представляет собой один из первых примеров траурной лирики Рахманинова. Настроение скорби и сосредоточенности принимает в финале глубоко трагическую окраску. Суровая попевка в низком регистре сдержана и экспрессивна, создается ощущение, будто мужской хор или дуэт тромбонов оплакивает невозвратимую утрату.

Сила воздействия художественного образа пьесы – в сопоставлении реальной фортепианной и скрытой оркестровой выразительности. Сквозь пение «хора» слышатся также отдельные отзвуки тяжелой поступи траурного шествия. Интонации панихидных напевов здесь не цитируются, а сложно сплавляются с экспрессивно-романсовыми.

Данная пьеса своеобразно развивает линию психологически насыщенной драматической лирики Чайковского, проникнутой реквиемными, траурными настроениями.

Многое в «Музыкальных моментах» предсказывает образы и настроения, которые в полной мере прозвучат в творчестве композиторов следующих десятилетий XX века. Напряженный драматизм, стремление к монументальному, концертно-виртуозному письму, к широте музыкальных форм, а также интенсивность лирического переживания приближает их к этюдам-картинам и прелюдиям. Он свободно трактует классические жанровые формы и наполняет их новым, индивидуальным содержанием. В его творчестве обнаруживается склонность к синтезу форм, а в последующем и к синтезу жанров. Рахманинов находит собственную уникальную манеру изложения своих музыкальных идей, свою сферу образов и настроений.

Что касается интерпретаций, то исполнению В. Горовица характерно более свободное исполнение, не такое плотное по динамике как у остальных, можно сказать более прозрачное по звучанию. Горовиц не всегда строго придерживается указаний авторского текста, исполняя все более свободно. Выразительные фразы, которые постоянно прерываются частыми паузами и вздохами, образуют линию нарастающих взлетов и падений, и Горовиц очень красочно нам это показывает. Все средства выразительности пианист подчиняет общей идее, которая передается очень убедительно, заставляя слушателя с «замиранием сердца» принимать каждую ноту.

Трактовка В. Ашкенази более драматична, но при этом более умеренна в темпах. Он точно соблюдает все ремарки автора. Б. Березовский играет музыкальный момент очень эмоционально, значительно сдвигая темпы в некоторых местах, обильно использует педаль. Его исполнение довольно свободно в темпах.

Несмотря на различия трех интерпретаций, основные принципы исполнения «Музыкальных моментов» Рахманинова в них остаются неизменными. Это - соблюдение всех темповых обозначений, динамики, эмоциональной составляющей произведения и передача трагичных и скорбных, драматичных настроений и образов.

В перспективе возможно сравнение этих интерпретаций с трактовками современных пианистов, таких как Лукас Генюшас, Ян Лисецки, Даниил Трифонов.

### **Список литературы:**

1. Понизовкин Ю.В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю.В. Понизовкин. Москва: Музыка, 1965. 96 с.
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. Москва: Советский композитор, 1976. 680 с.
3. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. / А.Д. Алексеев. Москва: Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.



4. Чинаев В.П. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. Москва, 1993. № 2. С. 200–203.
5. Георгиевская О.В. Полифония С.В. Рахманинова как звуковой феномен / О.В. Георгиевская. Москва, 2004. 204 с.
6. Сидорук И.А. "Музыкальные моменты" Рахманинова в контексте эволюции фортепианного творчества композитора / Искусствознание: теория, история, практика. 2018. / И.А. Сидорук- Челябинск: Южно- Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2018. С. 43-46.
7. Продан В.Д. О некоторых особенностях композиторского стиля С.В. Рахманинова на примере музыкального момента h-moll // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сборник докладов VI всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2018. С. 158-160.
8. Кривопук В.А. «Музыкальные моменты» С.В. Рахманинова op.16 - прорыв от мрака к свету // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: Сборник докладов VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных (Белгород, 27 октября 2020). Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. С. 102-104.
9. Рахманинов С.В. «Музыкальный момент» op. 16 №3 h moll.  
[Аудиозапись]: концерт/ [исполняет] Владимир Горовиц (фортепиано)- [Москва, 1968].- [Электронный ресурс]. URL:  
[https://classic-online.ru/ru/performer/128?composer\\_sort=209&prod\\_sort=51439](https://classic-online.ru/ru/performer/128?composer_sort=209&prod_sort=51439)  
(Дата обращения: 20.02.2023)
10. Рахманинов, С.В. «Музыкальный момент» op. 16 №3 h moll.  
[Аудиозапись]: альбом/ [исполняет] Владимир Ашкенази (фортепиано)- [Англия, 2010]. - [Электронный ресурс]. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=X5XwM2k35yk> (Дата обращения: 20.02.2023)
11. Рахманинов, С.В. «Музыкальный момент» op. 16 №3 h moll.  
[Видеозапись]: концерт / [исполняет] Борис Березовский (фортепиано)- [Москва, 2018]. - [Электронный ресурс]. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XFrTtzFIDB4> (Дата обращения: 20.02.2023)
12. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова // Теоретические проблемы музыки XX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С. 211.
13. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва: Музыка, 1987. 157 с.
14. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 469 с.

## НОМИНАЦИЯ «НАУЧНАЯ СТАТЬЯ», СПЕЦИАЛИТЕТ

**А.К. Дурина**  
**Научный руководитель - Е.В. Смагина**  
**(Волгоград, ГОБУК ВО «Волгоградский**  
**государственный институт**  
**искусств и культуры», 2 место**

### **ОПЕРА «РОГНЕДА» А.Н. СЕРОВА: К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ОРГАНИЗАЦИИ ОПЕРНОГО КОНФЛИКТА**

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена рассмотрению сравнительно малоизвестной в музыковедении оперы А.Н. Серова «Рогнеда». Представляющая собой русскую оперу мейерберовского типа, она сохранила в себе многие признаки французской большой романтической оперы – спектакля на исторический сюжет, в котором история является некой рамкой для личной драмы. Целью статьи является рассмотрение специфики в организации оперного конфликта «Рогнеды», которая заключается в полифоничности – многослойности драматургических линий, развитых в произведении. Автором отмечены исторические связи «Рогнеды», получившей жанровое наименование как героико-исторической оперы, с «Аскольдовой могилой» А.Н. Верстовского. Их сближают не только родственный сюжет, сходство отдельных образов, наличие в исторической опере «волшебного» колорита, но главное – особая организация оперного конфликта.

**Ключевые слова:** «Рогнеда», оперный конфликт, «Аскольдова могила», либретто, принцип историзма, национальная культура, философская концепция, религиозное обращение.

По мнению многих современных исследователей-музыковедов в истории России существует своя национальная самобытная культура, на основе которой создаются произведения, значение которых отмечены в художественном пространстве как мировые. Однако существуют также и сочинения, известные лишь на данной территории и до определенного периода [7, с.52]

К таким произведениям можно отнести оперное творчество музыкального критика и композитора Александра Николаевича Серова.

А.Н. Серов известен, прежде всего, своими многочисленными трудами в сфере музыкальной критики. Но главным своим предназначением он считал композиторское творчество. Его наследие включает две сонаты, романсы, а также многочисленные переложения великих творений И.С. Баха, В.А. Моцарта и Л. Бетховена. Впрочем, наибольшую значимость в его творчестве занимает жанр оперы: «Юдифь», «Вражья сила» и «Рогнеда» [1, с.26].

В мае 1863 года опера «Юдифь» была представлена миру и имела ошеломительный успех. Вдохновленный результатом своего труда, Серов задумал следующее произведение – оперу «Рогнеда». Сам Александр Николаевич говорил, что оперный сюжет «должен быть отечественным, почвенным» [5, с.288].

Как и при создании «Юдифи», музыка к опере создавалась до текста. Автором либретто стал известный в свое время драматург и театральный критик Д. В. Аверкиев. Автор использовал исторические материалы, изложенные Н. М. Карамзиным в «Истории Государства Российского».

В своей работе «Оперное творчество А.Н. Серова в контексте развития национальной композиторской школы» современный музыковед В.Р. Дулат-Алеев отмечал, что не удовлетворенный «Аскольдовой могилой» Верстовского и «Русланом и Людмилой» Глинки, Серов решил создать новый тип русской героико-исторической оперы [3, с.22].

В основном Серов и Аверкиев не нарушали последовательность исторического сюжета, однако единственной художественной поправкой был возраст сына Рогнеды и Владимира. Так как в истории отмечен факт того, что во время покушения на Владимира (985 г.) мальчику было пять лет, целью авторов либретто было ввести Изяслава как действенного персонажа.

При этом в либретто появилась новая сюжетная линия – утверждения христианства на Руси. Именно она, в сущности, «перекрывает» драматическую историю судьбы Рогнеды и становится основной на протяжении всех действий оперы, тогда как собственно Рогнеде посвящено лишь 4 действие.

Премьера оперы состоялась 27 октября 1865 года в Мариинском театре в Санкт-Петербурге под управлением Константина Лядова и произвела фурор, при этом «Рогнеда» оставалась довольно популярной в русском театральном репертуаре на протяжении всего XIX века.

Рассматриваемая опера А.Н. Серова по своей сущности является историческим продолжением «Аскольдовой могилы» А.Н. Верстовского. Её сюжет сочетает в себе элементы жизни главного героя с событиями принятия христианской веры на Руси, датированными 988 годом.

Основу конфликта составляет борьба язычества и христианства. При этом главным героем оперы является князь Владимир, борющийся не столько с врагами внешними, сколько со своим внутренним миром. Жена Владимира – Рогнеда, насильно выданная замуж за князя и вскоре забытая им же ради варяжской красавицы Олавы, решается на жестокую месть. Отправляясь в темный лес к Скульду (Перуновому жрецу, представителю языческого мира), она получает зачарованный нож, «который никогда не промахивается».

Антиподом Скульду является старик-странник, который впоследствии спасет запутавшийся разум Владимира светом христианских идей. Образ Странника является некоторой персонализацией «иномирца», отсюда в его партии обильные мелодические фигурации, а также преимущественно пиа-

но. В сцене «Хор странников» №11 данные средства иллюстрируют картину неземного, загадочного и таинственного мира. Вместе с тем партия Странника включает аккорды и фигурации на «твердой» тонике, что создает эффект устойчивости, ясности, а обилие мажора придает его характеристикам светлый колорит.

Характеристики Скульда более скромны, прерывисты и декламационны, им присущи неустойчивость гармоний и динамики – для отражения коварства, хитрости и малодушия персонажа («Сцена в пещере колдуна» [9, с. 6]).

Однако в данной опере конфликт между язычеством и христианством отражен не только в характеристиках вышеназванных героев и коллективных персонажей (народа), но и в рефлексиях самого князя.

Три линии взаимоотношений: Рогнеда – Владимир, Владимир – Руальд, Владимир – Странник являются основополагающими и решающими в раскрытии идеи о принятии его душой и разумом христианской веры. При этом конфликт, возникший между Рогнедой и Владимиром, носит внешний характер. Иллюстрация их взаимоотношений несет в себе проблему полной отстраненности Владимира по отношению к жене, на основе чего строится лирико-драматический конфликт оперы.

Рогнеда по своей сущности персонаж яркий, внутренне конфликтный, образ, полный страсти и обиды. Её партия отмечена динамичными преобразованиями на протяжении всей оперы, что, по сути, очень напоминает динамику партии Владимира. Заметим, что образ главной героини – весьма необычен для русской оперной традиции. В нем представлена не покорная женщина, почитающая мужа своего словно божьего сына, а страстная, мстительная, готовая пойти на все ради достижения собственных целей.

В номере «Варяжская баллада» («Застонало сине море») воплощены неистовые чувства Рогнеды, метания её души. Патетическая декламация, размашистые интонации, «раскалённая» динамика, арпеджированные аккорды и виртуозные фигурации в партии струнных, передают бурю страстей героини, ассоциируемую с бурей на море. Подчеркнем и обращение композитора к жанру оперной баллады, что также сближает «Рогнеду» Серова с «Аскольдовой могилой» Верстовского.

Партия Владимира также лишена устойчивости и определенности. Мелос его партии близок к декламации, однако в ней представлены и романсовые элементы. Партия героя изложена на повышенном динамическом уровне – в основном на форте и сопровождается довольно массивной оркестровой фактурой. В характеристике Владимира внутреннее равновесие устанавливается лишь в момент душевного прозрения – принятия истинной – христианской веры («Заупокойный хор странников», где появляется тема «Господь нам повелел прощать своих врагов» [9, с.21]).

Эта светлая и благоденственная мысль проходит «красной нитью» по всей опере, всякий раз сопровождаемая темой в духе песнопений православного Обихода.

Как ключевой по значению в драматургии оперы выделим сцену диалога Странника и князя во II действии. Именно она определяет поворот в сознании князя Владимира, обусловивший принятие им, а позднее всем народом Руси, христианской веры. Результатом данного диалога станет не только спасение Владимира, но также и справедливый суд над Рогнедой.

В этой связи подчеркнем, что нравственно-философский концепт оперы «Рогнеда» заключается в акцентировании идеи поиска человеком своего места в мире, его стремлений к идеалу, обретенному в вере. При этом страдания, через которые проходит человек, даруют ему умение прощать, способность отринуть старое и прозреть, познав Истину.

Именно душевные метания князя, его путь от мрака к свету, путь к прощению являются, на наш взгляд, основой конфликтной драматургии оперы, представленной в «контрапункте» с другими линиями её развития. Композитор наглядно показал разницу между жестоким язычеством и гуманизмом христианства как учением о любви к ближнему.

По мнению исследователя В.Р. Дулат-Алеева наиболее значимым моментом в оперном творчестве А.Н. Серова является его связь с традициями национальной культуры России, ее религиозным наследием. Также следует отметить и важный для русской композиторской школы принцип историзма, которого он придерживался [1, с.27].

Мнения об опере «Рогнеда» имели неоднозначный характер, но в основном идеи Серова понимались современниками как новаторские. Показательно, что известный русский писатель и критик Владимир Федорович Одоевский оценивает её почти в тех же выражениях, что и «Жизнь за царя» М.И. Глинки тридцать лет назад: «В “Рогнеде” русская музыка сделала ни более, ни менее, как новый шаг, обозначила новый период...» [5, с.288]. По мнению В. Серовой, опера прекрасно удовлетворила разнообразные вкусы публики, сочетая «гордость национального духа», «реализм на сцене» и элементы *grand spectacle* [1, с.32].

Музыкальный стиль оперы был широко признан современниками композитора как средоточие национальной культуры, воплощение идеи народности и ее самобытности. В этой связи отметим использование композитором фольклорных источников, ставших основой музыкальной стилистики «Рогнеды». При этом подчеркнём, что её эффектная, блестящая, самобытная музыка, носящая явные черты мейерберовского стиля, а также мелодраматические ситуации и положения сыграли значимую роль в успехе данного опуса Серова.

В заключение отметим, что к сюжетике о борьбе язычества и христианства, теме принятия христианства обращались такие композиторы как Н.А. Римский-Корсаков в опере «Сервилия» (по одноименной драме Л. Мея, 1901) и Ю.И. Блейхман в опере «Светоч Христианства» (по стихотворению Великого князя К. Романова «Севастиан-мученик», 1904).

### **Список литературы:**

1. Дулат-Алеев В. Р. Глинка, Серов и русская опера как символы национального искусства [Текст] / В.Р. Дулат-Алеев // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций: в 2 т. Т. 2 / ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина и др. – М.: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – С. 25–40.
2. Дулат-Алеев В. Р. Опера А.Н. Серова «Вражья сила»: [Текст]: лекция по курсу «Оперная драматургия» для студентов теоретико-композиторского факультета / В.Р. Дулат-Алеев; Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Г. Жиганова – Казань, 2001. – 31 с.
3. Дулат-Алеев В. Р. Оперное творчество Серова в контексте развития национальной композиторской школы: автореф. дис...канд. иск: 17.00.02. / В.Р. Дулат-Алеев; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского] – М., 1995. – 22 с.
4. Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века (к проблеме типологии жанра): автореф. дис...канд. иск: 17.00.02. / И.Ю. Неясова; [Место защиты: Магнитогорская гос. консерватория] – Магнитогорск, 2000. – 21 с.
5. Одоевский В. Ф. Услышим ли мы оперу «Юдифь» в Москве [Текст] / В.Ф. Одоевский // Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г.Б. Бернарда. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 286–291.
6. Смагина Е. В. «Аскольдова могила» Верстовского и ее место в русской оперной классике [Текст] / Е.В. Смагина // Путь в большую науку. К 10-летию диссертационного совета: Сборник статей. – Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 52–67.
7. Смагина Е. В. «Аскольдова могила Верстовского»: неклассическая отечественная опера в эпоху национальной классики [Текст] / Е.В. Смагина // Музыкальная академия. – 2009. – № 2. – С. 117–121 (Список ВАК РФ).
9. Серов А.Н. «Рогнеда» [Клавир] / А. Н. Серов [либретто Александра Серова и Дмитрия Аверкиева]. – Москва: у А. Гутхейля [между 1885 и 1988]. – 283 с.

**А.А. Чугунова**  
**Научный руководитель – Е.В. Смагина,**  
**(Волгоград, ГОБУК ВО «Волгоградский государственный**  
**институт искусств и культуры»), 3 место**

### **ОБРАЗ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ПЕСНЕ**

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена рассмотрению вопроса о становлении жанра советской массовой песни патриотического содержания. В качестве материала для его характеристики автором избрана малоизвестное

сочинении Т.Н. Хренникова – песня с хором «Воевать мы мастера» на стихи В.И. Лебедева-Кумача. Содержание песни связано с образами Великого князя Александра Невского, императора Петра I и русского полководца Александра Суворова. Автор обращается к некоторым ипостасям жанра советской массовой песни, суть которой была рассчитана на распространение общезначимых – в данном случае патриотических, героических идей в общественной жизни страны.

Научная новизна заключается в актуализации найденной автором практически неизвестной песни Т.Н. Хренникова времён начала Великой Отечественной войны, которая была включена в военные киноальбомы 1941 года. Анализ данной массовой песни и введение её в научный оборот музыковедения позволят ликвидировать некоторые имеющиеся в нём пробелы по изучению советского песенного наследия.

**Ключевые слова:** князь Александр Невский, Т.Н. Хренников, В.И. Лебедев-Кумач, «Воевать мы мастера», советская массовая песня, песня с хором.

Советская массовая песня была одним из ведущих жанров в советской музыкальной культуре. Произведения, предназначенные для широких общественных масс, играли важную роль в создании и реализации различных социальных проектов, способствовали укреплению музыкальных традиций страны и самосознания общества, а также являлись отражением государственной культурной политики, способствуя социальной, национальной, религиозной и политической идентификации различных групп населения.

Советская массовая песня представляла собой сольный либо хоровой жанр, созданный профессиональным композитором или любителем и рассчитанный на массовое распространение в общественной жизни или домашнем быту [2]. Наиболее общим её признаком является куплетное строение, как правило, с рефреном-припевом.

Истоки данного песенного феномена лежат в русской крестьянской, городской и солдатской песнях, в маршах революции. В послереволюционные годы подобные произведения звали к подвигу, закаляли волю, формировали мышление людей, которые знали точно, что вся их жизнь – борьба, а остановка, отдых, счастье – возможно только в мировой коммуне [3].

Весомый пласт советской массовой песенности составили сочинения патриотической направленности; в большинстве своём они имели героический характер и часто были выдержаны в ритме марша. Их поэтические тексты обычно включали агитационные обращения – призывы, броские музыкальные фразы-лозунги. Как правило, подобные песни связаны с темами социальной или национально-освободительной борьбы народа [4]. Выдающимся образцом жанра можно считать легендарную «Катюшу» композитора Матвея Блантера и поэта Михаила Исаковского (1938), получившую широкое распространение в годы Великой Отечественной войны и ставшую её общенародным символом, наряду с песней «Священная война» А. Александрова на стихи В. Лебедева-Кумача.

В 1930-е годы массовая песня становилась разнообразнее, часто – лиричнее, соединяя в себе черты фольклора, лёгкого, бодрого марша и даже джаза. Появился новый герой: положительный, простодушный, весёлый, спортивный, готовый к борьбе, труду, самосовершенствованию, способный на само-

пожертвование. Массовая песня быстрее и живее едва ли не всех других жанров откликнулась на требования времени, отражала историю страны, этапы её судьбы, главные события своего времени. Это были пронизанные духом оптимизма и коллективизма произведения, написанные для новых людей новой страны – страны победившего социализма. Они, в отличие, к примеру, от романа, обращались уже не к миру внутренних – сугубо личных переживаний человека, а к обществу, его массовому сознанию, герою, человеку-созидателю.

Могучим популяризатором массовой песни стал кинематограф. Так, в 1932 году пришла с экрана «Песня о встречном» Д. Шостаковича на стихи Б. Корнилова («Нас утро встречает прохладой», написана к кинофильму «Встречный»).

Советский композитор И. Дунаевский создал десятки кинопесен, начав свой путь в кинематографе с первой музыкальной кинокомедии «Весёлые ребята» (1934). В основном это были молодёжные марши – музыкальный символ молодой страны Советов. Образцом может служить наполненный радостью, здоровьем, неиссякаемой энергией, силой «Спортивный марш» из кинофильма «Вратарь» на стихи В. Лебедева-Кумача (1936).

В годы Великой Отечественной войны радостные, бодрые марши 30-х годов уступили место патриотическим произведениям, соответствовавшим новым художественным и нравственным критериям: нужны были совсем другие песни, которые заставляли сердца людей биться с новой силой, призывали проявить мужество и стойкость. Война потребовала небывалой мобилизации духовных сил народа. И это неминуемо отразилось на песнях: они впитывали в себя силу духа народа-победителя, воспитывали, звали за собой, воодушевляли на новые свершения [5]. К ряду этих песен и относится композиция «Воевать мы мастера»

Композитором песни явился видный советский и российский композитор, пианист, педагог, крупный музыкально-общественный деятель – Тихон Николаевич Хренников (1913–2007). Он был автором восьми опер, пяти балетов, трёх симфоний, девяти инструментальных концертов. Написал музыку для тридцати кинофильмов, многочисленные произведения камерной, вокальной и программной музыки, а также музыку для театральных постановок. Тихон Николаевич являлся первым секретарем Правления Союза композиторов СССР в 1948–1991 годах.

Текст песни «Воевать мы мастера» сочинил известный русский советский поэт, автор слов многих популярных советских песен, Василий Иванович Лебедев-Кумач (1898–1949). В начале литературной деятельности писал в основном сатирические стихи, рассказы, фельетоны. Позднее появились песенные тексты, среди которых были и стихи к песням для таких легендарных кинокомедий Гр. Александрова с музыкой И. Дунаевского как: «Весёлые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга, Волга» (1938). Многие из этих песен пользуются до сих пор большой популярностью и широко исполняются.

Песня «Воевать мы мастера» была сочинена для хора и солиста тенора (впервые её исполнил Владимир Захаров) и включена в особый жанр кинематографа, популярный в начале Великой Отечественной войны. Военные (или боевые) киноальбомы – это серия чёрно-белых агитационных киноальбомов, снимавшихся в 1941–1942 годах. В состав каждого из которых входило от двух до пяти короткометражных художественных фильмов. Песня «Воевать



мы мастера» вошла в киносборник № 6, состоящий из английских киноочерков, советской киноновеллы и экранизации песни. Режиссёрами киносборника явились Михаил Доллер и Всеволод Пудовкин (оба удостоены Сталинской премии первой степени за фильмы «Минин и Пожарский» – 1939 и «Суворов» – 1940).

Начинает киносборник документальный киноочерк «Женщина воздушного флота». Он повествует об английских женщинах во вспомогательной службе авиации. Следующая киноновелла – «Пир в Жирмунке» рассказывает о старой женщине Прасковье, которая остаётся в деревне, оккупированной немцами с тем, чтобы отомстить им за все злодеяния. Завершает киносборник экранизация песни «Воевать мы мастера». Главную роль исполняет известный советский актёр Николай Афанасьевич Крючков. Боевая песня о славе русского оружия иллюстрируется отдельными кадрами из исторических фильмов: «Александр Невский», «Пётр Первый», «Суворов», а также хроникой военных действий.

Песня имеет широкую, раздольно-распевную интонацию. Начинается с квинтового мотива с прилегающей секундой сверху, что подчеркивает её гексахордовый объём и связи с народной песенной традицией; ведь, по выражению М.И. Глинки, «квинта есть душа русской музыки» [см. муз. пример].

Особая деталь в выразительности песни – это её связь с глубинными национальными традициями. Во вступлении звучит арпеджиато, воспроизводящее звучание старинных – былинных гуслей [см. муз. пример].

«Эй, герои! Разве не с кого  
Брать нам в доблести пример?  
Вспомним ратный подвиг Невского,  
Боевой его манер.  
Брал отвагой молодецкою  
Он на озере Чудском,  
И остались псы немецкие  
Под холодным русским льдом!» [8].

Первый куплет песни призывает вспомнить «ратный подвиг Невского». Цель песни воодушевить бойцов на бой, поэтому используются острые по смыслу и выразительности эпитеты в адрес противника («псы немецкие» и др.). В последующих куплетах поётся о подвигах Петра I и А.В. Суворова.

В мелодике песни сочетаются черты народной песенности, марша, гимна; по структуре ей присуще характерное для массового жанра куплетного строения с рефренным куплетом.

\*\*\*

С целью изучения рассматриваемого жанра обратимся к его историческим корням.

Истоки жанра патриотической песни с хором лежат в виватных кантах Петровской эпохи. Виват (лат. *Vivat* – да здравствует), особая форма торжественного песнопения. Для канта характерна мелодия «фанфарного» склада, рулады на слове «виват». Канты-виваты исполнялись хором или группой певцов (иногда в сопровождении духовых инструментов) во время торжеств, приёмов и празднеств, а также в быту в виде здравицы. Самый первый подобный

кант – «Радуйся, Росско земля» был сочинен по случаю заключения Ништадтского мира (автор не известен).

Российская империя, Екатерининское время. В России, благодаря стараниям композитора Осипа Козловского, особое распространение получил хоровой полонез – жанр, открывавший церемониальные балы. Подчеркивая, как правило, важность какого-либо исторического события, он символизировал также значимость и верховенство императорской власти. Хор в сочетании с оркестром создавал особую атмосферу торжественности. К числу наиболее известных хоровых полонезов композитора принадлежат сочинения, исполненные на потемкинском празднике по случаю взятия Измаила (1791): «Гром победы, раздавайся!», «Возвратившись из походов» и «Самодержица народов» (на тексты Г. Державина). Полонез «Гром победы, раздавайся!», как известно, стал неофициальным гимном Российской империи конца XVIII – начала XIX столетия. В этой связи отметим, что П.И. Чайковский в опере «Пиковая дама» включил тему полонеза Козловского в третью картину II действия (хор «Славься сим, Екатерина»), где происходит маскарадный бал в честь императрицы.

Отечественная война 1812 года. В октябре 1812 года В.А. Жуковский пишет одно из самых известных своих произведений – патриотическое стихотворение «Певец во стане русских воинов», ставшее своего рода памятником событиям Отечественной войны. Жанр произведения соединяет в себе черты героической и застольной песен, патриотического гимна и элегического размышления. Написано это стихотворение было накануне сражения при Тарутине, в штабе М.И. Кутузова. Сюжет стихотворения – не описание военных действий, а монолог поэта-патриота. Он обращается ко всем «ратным и вождям»: тем, «кто одной пылает славой», кто первыми «летят в бой». На эти стихи Д.С. Бортнянский в том же 1812 году написал патриотическую песню (для солиста, хора и оркестра) «Певец во стане русских воинов».

Примечательно, что в опере М.И. «Жизнь за царя» (1836) в финале I акта, звучит некий её аналог – патриотическая песня Богдана Собинина с хором «Не впервые русским людям гнать врага с родной земли» (№ 4).

1905 год: русско-японская война. В январе 1904 года Япония разрывает дипломатические отношения с Россией и 27 января 1904 года нападает на военные корабли под Порт-Артуром. Это было начало войны, музыкальным символом которой стала хоровая песня «От павших твердынь Порт-Артура» на стихи Татьяны Щепкиной-Куперник (часто исполнявшаяся на мелодию популярной городской песни-романса «По диким степям Забайкалья»).

В песне сквозь призму судьбы семьи русского солдата затрагиваются трагические события Цусимского боя (14–15 мая 1905 года у островов Цусима в Корейском проливе японский флот уничтожил 2-ю Тихоокеанскую эскадру русского флота – погибло 27 русских кораблей) и восстания на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» (в июне 1905 года).

1914–1917 годы – Первая мировая война: бушует один из самых смертоносных конфликтов в истории, в России начинается гражданская война. В это время появилась солдатская песня «Слышали деды – война началась!», основой которой стала мелодия романса неизвестных авторов «Белой акации гроздья душистые». Одной из первых обработок романса, появившегося в начале 1900-х годов, стала версия композитора Максимилиана Штейнберга.

Песня стала настолько популярна, что две противостоящие друг другу стороны сочинили свои слова для поднятия боевого духа. У «белой» армии: «Слышали деды – война началась! <...> Смело мы в бой пойдём за Русь Святую», у Красной армии: «Слушай, рабочий, война началась. <...> Смело мы в бой пойдём за власть Советов!».

Развитие советской массовой песни патриотического содержания актуализировало время Великой Отечественной войны. В этот период появились вдохновенные и одновременно душевные сочинения композиторов, составившие «золотой фонд» отечественной песенности. Только в 1942 году были созданы знаменитые песни К. Листова («В землянке», стихи А. Суркова), М. Блантера («В лесу прифронтовом», стихи М. Исаковского), В. Соловьёва-Седого («Вечер на рейде», стихи А. Чуркина), Е. Петербургского («Синий платочек»). В 1944 году появились проникновенная «Тёмная ночь» Н. Богословского (стихи В. Агатова) и задорная «Смуглянка» А. Новикова (стихи Я. Шведова). А победный 1945 год ознаменовала песня М. Фрадкина «Дорога на Берлин» (стихи Е. Долматовского).

1960-е годы – период стабильности советского государства, связанной, тем не менее, с мощным утверждением в духовном сознании общества темы Родины. Неким символом этих лет, на наш взгляд, можно считать знаменитую песню В. Баснера «С чего начинается Родина?» (стихи М. Матусовского, 1966).

К лучшим из песен военной тематики, появившимся в 1960-е годы, можно причислить и пронзительных «Журавлей» Я. Френкеля – Р. Гамзатова (перевод на русский язык Н. Гребнева, 1968), ставших одной из самых тонких и проникновенных эмблем скорби живых о погибших. В основе песни лежит поэтический образ журавлиной стаи как символ бессмертия солдат, павших на поле брани.

Бурные, драматичные годы перестройки: в 1980-е – 1990-е годы Александра Пахмутова продолжила традицию советской песенной классики, связанную с именами И. Дунаевского, А. Новикова, М. Фрадкина. Композитор сочинила много песен, посвящённых Родине и Великой Отечественной войне: «Горячий снег» (стихи М. Львова, 1974), «Весна морок пятого года» (стихи Е. Долматовского, 1970), «Если отец герой» (стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова, 1963), «Неизвестный солдат» (стихи Е. Евтушенко, 1971). В числе самых знаменитых сочинений А.Н. Пахмутовой – песня-сказ «На Мамаевом кургане» (стихи В. Бокова, 1965). Примечательно, что часто эти песни исполняются солистом с хором; нередко – с военными хоровыми коллективами, что придаёт их звучанию особую полноту и выразительность.

В настоящее время патриотические песни с хором пишут Игорь Матвиенко (для группы «Любэ»), Денис Майданов, Олег Газманов и Shaman. Их духоподъемные песни акцентируют тему любви к Родине, возможно, как самую актуальную нашему времени, особо важную для сплочения общества.

Патриотические песни с хором были и будут популярны всегда. Они имеют глубокую связь с фольклором, появляясь в самые сложные для Отечества моменты. В наше время, как никогда, Россия нуждается в новых художниках, мастерах песенного жанра – сочинений, которые поднимали бы боевой дух, создавали в умах патриотический настрой, призывали помнить о великой истории Отчества, проявлять мужество и стойкость в моменты испытаний.

**ВОЕВАТЬ МЫ МАСТЕРА**

Для высокого голоса, мужского хора и оркестра

Либрет В. Лебедева-Кумача      Музыка Тихона Хренникова

*Moderato*      *Solo*

1. Эй, ге-  
брая от-

- ро - и! Раз-ва не-ско-го      брАТЬ НАМ до-бле-сти при-  
ва-гой мо-ло-дц-ко-ю      он на о-зе-ре Чуд-

- мер?      Вспом-ним рат-ный под-виг Нев-ско-  
-ском,      и ос-та-лись пси не-мец-ки-

### Список литературы:

1. Пашков В.И. Вклад великого князя Александра Невского в развитие традиций духовно-нравственного воспитания русских воинов // URL: <file:///C:/Users/annac/Downloads/vklad-velikogo-knyazy-aleksandra-nevskogo-v-razvitie-traditsiy-duhovno-nravstvennogo-vozpitanija-russkih-voinov.pdf> [дата обращения 06.03.2023].
2. Музыкальная энциклопедия в 6 тт., 1973–1982 / Массовая песня // URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/m/4885.html> [дата обращения 06.03.2023].
3. Лях В.И., Сигида Д.А. Советская массовая песня как феномен музыкального искусства XX века // URL: <file:///C:/Users/annac/Downloads/sovetskaya-massovaya-pesnya-kak-fenomen-muzykalnogo-iskusstva-hh-veka.pdf> [дата обращения 09.03.2023].
4. Нестьев И.В. Массовая песня // Очерки советского музыкального творчества. Том 1. – М. – Л.: Музыка, 1947. – 22 с.
5. Бочаров А. Советская массовая песня. – М.: Советский писатель, 1956. – 191с.

6. Сохор А.Н. Наше оружие – наши песни // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Советский композитор, 1983. Т. 3. – С. 180–190.
7. Сохор А.Н. Путь советской песни. – Л.: Советский композитор, 1968. – 108 с.
8. Лебедев-Кумач В., Хренников Т. Воевать мы мастера // URL: <http://www.sovmusic.ru/text.php?fname=vovvatmi> [дата обращения 09.03.2023].

**Н.С. Погорелова**  
**Научные руководители – Г.Е. Калошина, В.Н. Демина**  
**(Ростов, ФГБОУ ВО «Ростовская**  
**государственная консерватория**  
**им. С.В. Рахманинова»). 3 место**

### **БАЛЕТ М. ФОКИНА «КАРНАВАЛ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Аннотация.** В данной статье рассматривается балет М. Фокина «Карнавал» в контексте русской культуры начала XX века. Данное исследование посвящено адаптации фортепианного цикла Р. Шумана в балетной версии М. Фокина и ее особенностям в контексте русской академической традиции и западноевропейского романтизма. Работа исследует драматургию цикла «Карнавал» и ее реализацию в балетной форме, а также анализируют роль этого произведения в реформаторской деятельности М. Фокина и его важность для «Русских сезонов» С. Дягилева. Результаты исследования позволят расширить знания об истории русской балетной школы и романтизма, а также внести новый вклад в изучение способов адаптации музыкальных произведений в балетной форме.

**Ключевые слова:** балет, «Русские сезоны», цикл, С. Дягилев, М. Фокин, академическое искусство.

Выбор темы исследования обусловлен стремлением изучить способы адаптации фортепианного цикла Р. Шумана к условиям сценических форм и жанров академического балетного искусства начала XX века. Реформаторские балетные постановки создавались М. Фокиным на музыку зарубежных и отечественных композиторов XIX – начала XX века, отдельную группу составили балеты, поставленные им на оркестровые версии фортепианных сочинений романтиков: «Сильфиды» («Шопениана») – 1907 г. (аранжировка А. Глазунова миниатюр Ф. Шопена), «Карнавал» – 1910 г. (оркестровая версия цикла Р. Шумана), «Видение Розы» – 1911 г. (переложение Г. Берлиоза «Приглашения к танцу» К. Вебера, «Бабочки» – 1912 г. (инструментовка Н. Черепнина цикла Р. Шумана).

Являясь шедевром романтизма, «Карнавал» получил новое воплощение в жанре балета. Версию цикла М. Фокина можно рассматривать в нескольких аспектах: в контексте диалога западноевропейского романтизма и русской академической традиции, репрезентации сюжетной канвы фортепианного цикла в аспекте основных тенденций эволюции отечественной балетной школы, а также, как яркий образец реформаторской деятельности М. Фокина. Указанные направления исследования не получили детального освещения в научной литературе, чем обусловлена актуальность и значимость обозначенной темы.

Цель исследования – выявить специфические особенности драматургии цикла «Карнавал» Р. Шумана в балетной версии М. Фокина, как важной составляющей «Русских сезонов» С. Дягилева.

Время есть неизбежная константа нашего существования, движение его не подвластно человеческим законам. Емко и пронзительно точно это высказал русский поэт Серебряного века Н. Гумилев в стихотворении «Молитва»: «Солнце, сожги настоящее. Во имя грядущего, Но помилуй прошедшее!» [1]. История хранит в себе множество потрясений, переломов, однако, именно XX век становится действительно революцией в сознании и рождении человека новой формации, а течение времени превращается из спокойной реки, в горный все убыстряющийся поток.

Изменения коснулись всех сфер человеческой жизни, в том числе и искусства. Как пишет Л. Хинчин: «Рубеж XIX и XX веков в русской музыке отмечен особой ролью инструментальных жанров (симфонических и камерных). Тем не менее, область музыкального театра занимает весьма существенное место в общем музыкально-историческом процессе, а его важная разновидность – балет – переживает пору кульминационного расцвета» [9, с. 1].

Фундаментом нового театрального искусства послужило творчество А. Чехова и М. Горького, вследствие чего возник знаменитый МХАТ. В стенах его работали и творили К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, они закладывали фундамент русской реалистической театральной школы. Теоретические ее обоснования и законы были изложены в многочисленных трудах К. Станиславского<sup>10</sup>.

Ярким примером развития именно музыкального-театрального искусства может послужить антреприза, созданная С. Дягилевым. «Русские сезоны» или же «Ballets russes», именно этим словосочетанием пестрили многочисленные афиши дягилевских сезонов. С 1909 по 1929 годы С. Дягилев вдохновлял, удивлял и шокировал европейскую публику, представляя ей шедевры

---

<sup>10</sup> Наравне с МХАТом действовал «Условный театр» В. Брюсова и А. Белогого. Символистский театр базировался на творчестве А. Блока и самого В. Брюсова, в какой-то степени противопоставляя себя МХАТу. Позже к «Условному театру» присоединился В. Мейерхольд, он изложил его положения в статье «Театр (к истории и технике)» и книге «О театре». Л. Хинчин справедливо отмечает, что обе тенденции есть «существенный процесс обновления театрального искусства, в атмосфере которого развился во многом и музыкальный театр» [30, с. 3].

русского, а в последствии и мирового музыкально-театрального искусства. Феномен «Русских сезонов» захватил одиннадцать стран Европы, а также Южную и Северную Америку. Именно на их сцене воплощались новые музыкальные, пластические и художественные решения, что давало богатое поле для экспериментов. Деятельность С. Дягилева можно разделить на два периода, дореволюционный и послереволюционный.

С 1909 по 1914 годы «Русские сезоны» связаны с «Серебряным веком» и объединением «Мир искусства», ведущим балетмейстером является М. Фокин<sup>11</sup>. Его гению обязаны появлению таких балетов как «Павильон Армиды» Н. Черепнина, «Половецкие пляски» А. Бородина, «Карнавал» Р. Шумана, «Шахерезада» Н. Римского-Корсакова, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля.

«Карнавал» явился одним из важных этапов развития «Русских сезонов» С. Дягилева. Музыка Р. Шумана была популярна в России уже во второй половине XIX века, первое знакомство произошло благодаря супруге композитора. В рамках своего концертного тура Клара Шуман в сопровождении мужа весной 1844 года посетила Санкт-Петербург, Москву и Тверь. Поездка не привела к популяризации его музыки в России, поскольку Клара Шуман считала музыку своего супруга сложной для восприятия широкой слушательской аудитории<sup>12</sup>. Лишь спустя десять лет произведения композитора заполучили успех у публики, стараниями Карла Шуберта и Антона Рубинштейна. Именно А. Рубинштейну мы обязаны популяризации «Карнавала», который неоднократно исполнял его. Вслед за ним ученики композитора включали цикл в свои гастрольные программы. В консерватории А. Рубинштейн ввел курс истории фортепианной музыки, куда естественным образом вошли шедевры, вышедшие из-под пера Р. Шумана.

В 1902 году 26 апреля состоялся благотворительный концерт школы А. Рубинштейна, в программу которого был включен «Карнавал» Р. Шумана, оркестрованный Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, А. Глазуновым, Н. Черепниным и А. Аренским. О театральном воплощении музыки Р. Шумана в это же время задумывается и балетмейстер М. Фокин. К созданию балета на его подтолкнули редактор П. Потемкин и издатель М. Корнфельд, оба работавшие в редакции журнала «Сатирикон». П. Потемкин и

---

<sup>11</sup> М. Фокин вырос в центре Петербурга, в семье богатого купца, тот пророчил сыну достойную карьеру, в своих воспоминаниях балетмейстер цитирует отца: «Не хочу, чтобы мой Мишечка был попрыгунчиком» [29] Однако, ребенок грезил танцами и играл на модной в те времена мандолине. Мать, будущего реформатора русского балета была другого мнения, ей самой в юности запретили заниматься театром. Она тайком привела Мишу на вступительные экзамены в Императорское театральное училище, мальчик, блестяще выдержав испытания поступил. М. Фокин был зачислен в класс, где его наставниками стали П. Гердт, П. Карсавин и Н. Легат. Юноша не ограничивал себя только лишь танцами, занимался живописью, играл на мандолине в двух знаменитых оркестрах – неаполитанском оркестре Д. Парриса и Оркестре русских народных инструментов В. Андреева.

<sup>12</sup> Его сочинения она исполняла только в великосветских салонах, где тоже не было любителей способных оценить открытия и достижения Шумана.

М. Корнфельд задумали провести костюмированный бал в доме Павловой, за хореографией обратились к М. Фокину. Балет был поставлен в очень короткий срок, всего в три репетиции. Художник Л. Бакс выступил соавтором постановки, создал декорации и костюмы. В интервью «Петербургской газете» М. Фокин описывал постановку так: «Кое-где у меня есть отступления от его программы, и я считаю, что имел право это сделать, потому что сам Шуман заявил, что не обязательно представлять себе его музыку как иллюстрацию к тому, что стоит у него в заголовке. Но в большинстве случаев я все-таки считался с его заголовками. <...> Взята эпоха, когда жил Шуман. Музыка и костюмы отражают романтизм сороковых годов» [8].

Балет М. Фокина первоначально был создан на оригинальный вариант цикла Шумана (фортепианную версию), для Сезонов Дягилева была взята оркестровка, представляющая коллективное творчество известных русских композиторов – А. Аренского, А. Глазунова, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина на либретто Леона Бакста. Премьера состоялась 20 мая 1910 года в Берлине в Theater des Westens с декорациями и костюмами Л. Бакста. «Балет-пантомима» представлял собой самостоятельное представление, в отличие от других известных одноактных балетов, многие из которых шли в рамках одного представления (например, «Жар-птица» и «Ориенталии» были представлены в один день 25 июня 1910 года в Париже). Данная постановка показала особенности межкультурных коммуникация Россия-Германия, а также особое отношение русских композиторов рубежа XIX–XX вв. к наследию Шумана.

«Карнавал» Р. Шумана является шедевром романтизма и яркой страницей фортепианной музыки. Идейный замысел цикла перекликается с очерком «Новой музыкальной газеты» «Отчет Жанкири из Аугсбурга о последнем художественно-историческом бале редактора» (1937). В нем Жанкири описывает праздник, устроенный редактором «Новой музыкальной газеты», во время которого разгорается конфликт между давидсбюндлерами и филистерами. После празднества один из давидсбюндлеров пишет разгромную критическую статью.

Цикл составляет двадцать пьес и загадочные сфинксы, звуки которых легли в основу всего произведения. В них зашифрован город Аш (Asch), где жила некогда возлюбленная Эрнестина фон Фрикен, а также фамилия самого Р. Шумана (sch).

Цикл содержит в себе идею карнавального празднества, объединяющее реальное и художественное пространство. Само празднество охарактеризовано в пьесах – «Преамбула», «Благородный вальс», «Немецкий вальс» и «Марш членов союза Давида против филистимлян». Р. Шуман соединяет реальных персонажей (Шопен, Паганини) с традиционными масками карнавальными (Пьеро, Арлекин, Панталоне и Коломбина) и маскарадными («Бабочки», «Танцующие буквы»). Мир «Давидова братства» составляют – «Эвзебий», «Флорестан», «Киарина» и «Эстрелла». Как пишет Куклин-



ская М.: «Эти миры могут существовать параллельно, пересекаться или объединяться. Они образуют некий общий потоке карнавального бытия. Последовательность их проявлений в цикле обусловлена чисто карнавальной логикой, позволяющей всё и вся.» [7, с. 132]

Пьесы «Преамбула» и «Марш давидсбюндлеров» «представляют собой некие ограничители пространственно-временной структуры праздника, знаки, определяющие общее содержание цикла.» [7, с. 132] В художественном пространстве по принципу калейдоскопичности соединены остальные пьесы. В «Карнавале» существует система двойников, противоположных друг другу: Пьеро – Арлекин, Эвзебий – Флорестан, Киарина – Эстрелла, а также ряд реальных персонажей, скрытых под масками (Р. Шуман – Эвзебий, Флорестан; К. Вик – Киарина; Э. фон Фрикен – Эстрелла).

Сам Р. Шуман дает интересное пояснение цикла – «маленькие сцены, написанные на четыре ноты», на самом деле на основе тем-анаграмм и построены все пьесы «Карнавала». [11, 268] Однако не стоит считать произведение просто вариациями, так К. Зенкин справедливо отмечает: «вариантность более высокого – драматургического порядка». В «Преамбуле» мелодические волны обрисовывают анаграмму Aesch, последующие за ней восемь пьес содержат этот интонационный комплекс. Вторая половина цикла – анаграмма Asch, лишь №8 и №9 являются переходными.

Пьесы в цикле сменяют друг друга по контрасту и часто связаны интонационным комплексом (например Пьеро есть тематическое зеркало Арлекина). Строгость пропорций, миниатюрность пьес, примерно равных между собой по масштабу, как правило в простой трехчастной форме, или форме периода, большой масштаб цикла, воспринимаемый на едином дыхании. Приём регулярности их смен также способствует единству «сверхритма» цикла.

Ещё одним скрепляющим цикл фактором становятся лейтжанры. В карнавале их три – вальс, скерцо и ноктюрн. Помимо очевидных №6 «Благородный» и №16 «Немецкий» вальс присутствует в №3 «Флорестане» (условный, с нестабильными ритмическими структурами), игрушечный в №7 «Кокетке», в №12 «Шопене», вальс, превращающийся в скерцо № 10 «Танцующие буквы». Ноктюрн представлен в пьесах №5 «Эвзебий», №12 «Шопен» (Р. Шуман цитирует первый ноктюрн Ф. Шопена), №17 «Признание» (ноктюрновая тема, постепенно мотивно разрастающаяся).

Тональное тяготение к бемольной сфере как характеристика давидсбюндлеров. Однако есть уникальное противоречие, «существует тональность реальная и тональность "в маске"» – пишет М. Куклинская [7, с. 136]. Например, реальная тональность №5 «Эвзебий» Es-dur, а маска – As dur; №7 «Кокетка» маска – B-dur, реальная тональность – F dur.

В этом плане цикл Роберта Шумана «Карнавал» ор. 9 может быть рассмотрен с точки зрения возрождения карнавальных представлений о маскарадной форме. Цикл воплощает в себе пространство карнавального праздника с его жесткими законами.

В мемуарах «Против течения» размышления о театре подводят его к двум выводам: «во-первых, что театр, даже самый веселый, беззаботный, есть постоянный серьезный труд, во-вторых, что театр требует от артиста перевоплощения, создания образа» [8].<sup>13</sup>

В сознании молодого танцовщика зрело недовольство состоянием балетного искусства «все художественные задания балета, все художественные приемы заменяются другими, нехудожественными». [8] М. Фокин возмущен отсутствием преобразений, «создания образа» [8]; следование «прихоти» публики, переживания на сцене отсутствуют; действие постоянно прерывается поклонами; «нет единства в средствах выражения» некоторые артисты отражают сюжет руками, некоторые ногами; использование исторических точных костюмов и балетных пачках, как следствие отсутствие единого стиля в постановке.

М. Фокин начал работать старшим преподавателем в Театральном училище, ему было на тот момент двадцать четыре года. Окончательно разочаровавшись в состоянии балета и отношении к нему, он примеряет амплу балетмейстера-постановщика. В начале это были ученические балеты, первым стал «Ацис и Галатея» на музыку А. Кадлеца. На премьере его второго спектакля присутствовали мирискусники, высоко оценившие талант М. Фокина. В 1908 году А. Бенуа знакомит М. Фокина с С. Дягилевым, отсюда начинается их плотное сотрудничество.

Реформе суждено было воплотиться в постановках, С. Дягилев, в отличии от дирекции Мариинского театра предоставлял полную свободу действия. М. Фокин создал новый вид балетного спектакля, в котором каждое движение имеет смысл и объединено сквозным развитием. В поисках нового балетмейстер обращается к симфонической музыке, не предназначенной для танца, применяя законы симфонизма к танцу, тем самым стремясь обособленность балет как музыкально-хореографического жанр. М. Фокин вводит новый тип – драматический одноактный балет со сквозным развитием. Он старается достичь единого образа средствами пластики, танца, мимики, декорации и музыки. Реформируя танец, М. Фокин помимо классических па-де-де, па-де-труа, гран-па, вводит свободные и этнические танцы, подчиняя логике показа

---

<sup>13</sup> Миновав кордебалет, М. Фокин уже на третьем году обучения танцевал в главной роли ученического спектакля. В годы обучения маэстро в театрах и театральных училищах доминировала французская школа во главе с М. Петипа. М. Фокин с уважением относился к классическому танцу, исполнял его максимально корректно: «При всем уважении к таким мастерам, как Петипа, Бурнонвиль, Сен-Леон, Перро и др[угие], всюду современные балетмейстеры дают их балеты с собственными изменениями, дополнениями, усовершенствованиями. Это вызывается не тем, что подлинник забыт, утерян. Нет, «устарелое» заменяется новыми сочинениями без всякого отношения к духу произведения, обыкновенно лишь в целях «усовершенствования. Такими «усовершенствованиями» старые произведения изменяются и искажаются, часто утрачивая всю свою прелесть и всегда - утрачивая свою цельность.» [29], балетмейстер провозглашает «Балет должен бережно хранить старое, прошедшее и свободно от него создавать свое новое, настоящее.» [29]

эпохи и психологического состояния героев. Стараясь уйти от традиционного построения номеров, классических балетных костюмов, стереотипных жестов, М. Фокин воплотил в танце мировосприятие человека начала XX века.

Если «Шопениана» – это дань традициям М. Петипа, то появление «Карнавала» в этом отношении является реформаторским балетом.

Сценарий и замысел балета подробно описан в мемуарах М. Фокина «Против течения». Сюжет строится вокруг помолвки Арлекина и Коломбины. Оттеняет счастливую свадебную суматоху несчастный Пьеро и любовный треугольник Панталоне, Коломбины и Арлекина. Подробное описание сценического действия содержит следующее.

Взяв за основу драматургическую логику оригинального «Карнавала», М. Фокин создает свое видение цикла, помимо появления небольшого сюжета. В балете классическое гармонично сочетается с новаторским, например №1 «Преамбула» вступительный танец, это классические балетные па, исполняющиеся на сцене участниками «Карнавала». А вот в дуэте Арлекина и Коломбины №14 «Признательность» появляются новые пластические решения. М. Фокин четко следует за ритмикой пьесы: Арлекин прыгает на восьмые, в то время как Коломбина аккуратно шагает на шестнадцатые.

Тема двойников в балете не совсем очевидна, Флорестан и Эвзебий появляются скорее как самостоятельные персонажи с разными характерами. Реальные персонажи шумановского оригинала не появляются вовсе, Шопен – трио Киарины с подругами, а Паганини – вариации Арлекина. Противостояние филистеров и давидсбюда, нового и старого искусства, как одна из тем «Карнавала» затронута лишь в финале балета, когда праздничной толпе недоумевают прохожие.

Подводя итог исследования балета «Карнавал» Фокина необходимо остановиться на некоторых важных моментах. Фокин явился новатором, изменившим облик русской балетной школы. Его вклад в мировую культуру нельзя переоценить. Продолжатель романтической школы – традиций П.И. Чайковского и М.В. Петипа, он дал европейской культуре множество уникальных произведений. Обращаясь к его наследию, нужно помнить, что русская культура являлась для него смыслом жизни. Он уделял большое внимание развитию национальных традиций, привлекая лучших представителей (композиторов, художников, танцоров) к сотрудничеству.

### **Список литературы:**

1. Гмирянская С. Ранние балеты И. Стравинского. К проблеме русской национальной концепции в балете. – Дипломная работа. – Ростов-на-Дону, РГК., 1994. – 76 с.
2. Гумилев Н.С. Сочинения в 6-и томах, Т.1. М.: Художественная литература, 1991. – URL: <https://rurpоеm.ru/gumilev/solnce-svirepoe-solnce.aspx> (дата обращения: 17.01.2023).

3. Зенкевич С.И. «Карнавал» Шумана в Санкт-Петербурге – URL: [https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-176-3/978-5-88431-176-3\\_22.pdf](https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-176-3/978-5-88431-176-3_22.pdf) (дата обращения 17.09.2022).
4. Калошина Г.Е. Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен рубежности // Искусство на рубежах веков и тысячелетий. Сб. статей по материалам международной конференции. Ростов-на-Дону.: РГК, 1999.
5. Калошина Г.Е. Симфонизация как фактор единства полижанрового сочинения в зарубежной музыке XX века // Материалы Всероссийской конференции аспирантов вузов РСФСР «Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе». Л.: ЛГПИ, 1979.
6. Куклинская М.Я. Карнавальность в музыкальной культуре западноевропейского романтизма: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. - Ростов-на-Дону, 2000. - 180 с.
7. Тиханская М.В. Рецепции сюжета римской истории о восстании Спартака в музыкальном театре XX века магистерская диссертация Ростов-на-Дону, 2019. – 178 с.
8. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. Фокин; [вступит. статья, с. 5-25, и коммент. Г.Н. Добровольской]. – 2-е изд., доп. и испр. – Л.: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1981. – 510 с. – URL: <http://dancelib.ru/books/item/fo0/so0/z0000017/index.shtml> (дата обращения 18.12.2023)
9. Хинчин Л.Я. Музыкальный театр конца XIX – начала XX века (проблематика, основ музыкальной драматургии). – Ростов-на-Дону: РГМПИ, [б. г.]. – 39 с.

### **Приложение:**

Либретто балета, написанное М. Фокиным:

№1. Préambule – Преамбула – Мелькают фигуры людей, спешащих на маскарад, в саду за столом спит Пьеро.

№2. Pierrot – Пьеро – Пьеро печален, он одинок и заброшен, когда все вокруг веселятся.

№3. Arlequin – Арлекин – Появляется Арлекин, вид Пьеро смешит Арлекина, он дергает его за длинные рукава балахона и отбрасывает Пьеро прочь из карнавала.

№4. Valse noble – Благородный вальс – Кружась в вальсе, дамы и кавалеры в масках появляются и исчезают.

№5. Eusebius – Эвсебий – Появляется Эвсебий, он ищет уединения и его раздражает суэта карнавала. Он не встретил подруги, которая хотела бы с ним веселиться. Внезапно он встречает прекрасную незнакомку, это — Кьярина. Она кружится по сцене и увлекает Эвсебия за собой.

№6. Florestan – Флорестан – Пылкий Флорестан ищет свою подругу Эстреллу. Вот она. Эстрелла изображает смущение. Флорестан стремится к ней, желая объясниться в любви. Эстрелла притворно отворачивается, но Флорестан, проявляя настойчивость, добивается того, что она начинает с ним танец.

№7. Coquette – Кокетка – Киарина кокетничает с Эвсебием, он хочет поцеловать её руку, но она целует цветок и бросает его Эвсебию, убегая.

№8. Réplique – Реплика – Пьеро так одиноко среди этих любовных сцен.

№9. Papillons – Бабочка – Появляется бабочка. Пьеро пытается её поймать, но бабочка улетает.

№10. A.S.C.H. – S.C.H.A. Lettres dansantes – Танцующие буквы – Пьеро кажется, что он накрыл Бабочку шляпой. Приподняв её, Пьеро убеждается, что там пусто. Грустя, он уходит, размахивая длинными рукавами.

№11. Chiara – Киарина – Па-де-труа Киарины с двумя подругами. Она рассказывает о своём увлечении Эвсебием, подшучивая над ним. Они разбегаются при появлении Эвсебия, а затем окружают его. Эвсебий не может узнать среди них Киарину и в досаде покидает подруг.

№12. Chopin – Шопен – Мечтательная мелодия, напоминающая ноктюрны Шопена. Словно видение, по сцене скользит Юноша-поэт.

№13. Estrella – Эстрелла – Эстрелла танцует под карнавальную музыку.

№14. Reconnaissance (Признательность) – Признательность – Коломбина и Арлекин, уединившись, хотят высказать свои чувства, но, кто-то приближается, и Коломбина укрывает Арлекина своей пышной юбкой.

№15. Pantalon et Colombine – Панталоне и Коломбина – Коломбина в шутку назначила свидание старику Панталоне. Он приходит к назначенному в письме месту... А дамы всё нет и нет. Внезапно Арлекин и Коломбина выхватывают из его рук письмо и потешаются над ним. Увидев Коломбину, Панталоне забывает гнев, но дерзкий Арлекин не даёт ему поцеловать её руку.

№16. Valse allemande – Немецкий вальс: Коломбина увлекает Панталоне в танец. Арлекин рвёт письмо на мелкие кусочки, а затем выгоняет запыхавшегося Панталоне со сцены.

Paganini (Intermezzo) – Паганини – Весёлый танец Арлекина и Коломбины.

№17. Aveu – Признание – Признание в любви Арлекина и Коломбины. Арлекин «вырывает» из груди сердце и кладёт его к ногам Коломбины.

№18. Promenade – Прогулка – Появляются пары влюблённых. Они ищут уединения, но все сталкиваются на сцене друг с другом. Влетает Бабочка, за которой бежит Пьеро. Панталоне тоже бежит за ней, и Бабочка приводит его к Арлекину и Коломбине, Арлекин объявляет о своей помолвке. Панталоне негодует, но Пьеро примиряет его с Арлекином.

№19. Pause – Пауза – Все счастливые друзья берутся за руки.

№20. Marche des Davidsbündler contre les Philistins – Марш давидсбюндлеров – Общий танец переходит в Марш-парад. В карнавальном веселье Панталоне связывает рукавами Пьеро. Опускается занавес. Перед занавесом остаются Пьеро и Панталоне, запутавшиеся в рукавах. Освободившись, они тщетно пытаются проникнуть за занавес, туда, где карнавал и веселье.

И.Ю. Завада  
Научный руководитель – Т.Ф. Шак  
(Краснодар, Краснодарский  
государственный институт культуры),  
1 место

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА В  
КИНОАДАПТАЦИЯХ МЮЗИКЛА «ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ»  
Л. БЕРНСТАЙНА**

**Аннотация:** Статья посвящена анализу двух киноверсий мюзикла Л. Бернштейна «Вестсайдская история» (1961, United Artists, режиссеры Р. Уайз и Дж. Роббинс; 2021, 20<sup>th</sup> Century Studios, режиссер С. Спилберг). Основным критерием исследования становится музыкальный материал и те изменения, которым он был подвергнут. Они рассматриваются по возрастанию значимости и влиянию, оказанному на трансформацию оригинальной концепции. Сравнение начинается с анализа исполнения и изменения последовательности сцен, и оканчивается качественным содержанием музыкальных номеров. В качестве вывода предлагается сопоставление точек зрения на «вечный» трагедийный сюжет с позиции соотношения двух линий сюжета: любовной и социальной.

**Ключевые слова:** мюзикл, киноадаптация, конфликт, трагедия, любовная линия, лад, лейтмотив.

В современной медиакультуре существует не так много случаев повторной адаптации сценической версии мюзикла, либо же ремейка уже существующей киноверсии<sup>14</sup>. В данной статье сконцентрируемся на двух киноверсиях «Вестсайдской истории».

Первый фильм был снят в 1961 г. сорежиссерами Р. Уайзом и Дж. Роббинс. Автором сценария выступил Э. Лерман, за музыкальную часть отвечали С. Чаплин и Дж. Грин [3]. Режиссером же фильма 2021 выступил С. Спилберг. Т. Кушнер взял на себя переработку оригинальной пьесы, а в записи саундтрека принимали участие Нью-Йоркский и Лос-Анджелесский филармонические оркестры, под руководством Г. Дудамеля [1].

Целью настоящей статьи является анализ двух этих киноверсий с целью выявления различий в преломлении авторского замысла.

---

<sup>14</sup>В качестве исключения отметим диснеевские проекты последних десяти лет: «Красавица и чудовище» 2017, «Аладдин» 2019 и др., и менее известные в русскоязычном культурной пространстве кино- и теле-адаптации мюзикла Д. Стайна «Gypsy» (1962, 1993).

Эта задача становится еще более интересной применительно именно к этому произведению, так как оно создавалось союзом четырех равноправных творцов: Дж. Роббинса (хореография, режиссура), Л. Бернштейна (музыка), А. Лоуренса (пьеса) и С. Сондайма (тексты песен). И хоть автором идеи и основной концепции является Дж. Роббинс, именно музыка Л. Бернштейна обеспечила произведению мировую известность. Особенности постановки и танцы (даже при участии одного из создателей), последовательность сюжета и содержание диалогов, тексты песен – все имеет свойство изменяться в произведении исходя из потребностей и возможностей постановочной команды каждой новой версии этого мюзикла. Только музыка Л. Бернштейна остается практически без изменений. Поэтому главным критерием сравнительного анализа становится музыкальный материал, отраженный в оригинальном клавише<sup>15</sup> и партитуре<sup>16</sup>. Также будут проведены параллели между сюжетом [6] и другими компонентами каждой из версии для обеспечения большей полноты сравнения.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что при достаточно большом количестве как англоязычных, так и русскоязычных материалов (особенно в формате видео на YouTube), в которых сравниваются эти две версии, или же лента 1961 г. с оригинальной постановкой, подход к анализу сквозь призму музыкальной составляющей не был представлен в существующих исследованиях.

Если абстрагироваться от видеоряда каждого из фильмов и прослушать только их саундтрек-альбомы, то первым отличием становится исполнение музыки. По сравнению с размерами театрального оркестра (по разным данным 28, или 31 музыкант) и оркестра, участвующего в записи оригинального альбома (37 человек) численность оркестров для каждого из фильмов была значительно увеличена: до 72 человек (для фильма 1961 г.) и полных составов Нью-Йоркского и Лос-Анджелесского Филармонических оркестров (каждый оркестр записывал разные номера, точное количество участников не указывается)<sup>17</sup>. Это значительное изменение стало причиной некоторых недостатков обеих версий: так практически все джазовые и латинские номера из картины 1961 г. начали звучать более тяжеловесно и «вязко», а номера с преобладанием академической аранжировки в фильме 2021г. превратились в размытое звуковое облако из струнных. Сам же Бернштейн «... предпочитал более скудное звучание наряду с более быстрыми темпами» [3, с.73], что говорит о некотором расхождении с замыслом автора.

---

<sup>15</sup>L. Bernstein, West Side Story. Piano/Conductor Score. – NY: MTI. Music & Lyrics © 1957 by Leonard Bernstein and Stephen Sondheim

<sup>16</sup> L. Bernstein, West Side Story. Full Score. – NY: MTI. Music & Lyrics © 1957 by Leonard Bernstein and Stephen Sondheim

<sup>17</sup> Эти данные взяты из источников 3, 7 и 9 списка литературы.

При этом, однако, исполнение Г. Дудамеля обладает большим числом достоинств – все номера эстрадно-джазовой (в том числе латиноамериканской) традиции сыграны при предельном соблюдении всех норм музыкальных стилей, чего нельзя сказать о записи Дж. Грина. В ней можно услышать проблемы с ощущением свинга (выделение 2 и 4 доли тактов при отсутствии акцентов на слабых восьмых), неправильное воспроизведение музыкального метра (например, трактовка триольного свинга shuffle номеров Prologue и JetSong (при соответствующих пометках в оригинальной партитуре) дословно как размера 6/8, использованный только для удобства нотации) и использование несоответствующих стилю штрихов и артикуляции (особенно в сцене DancesatTheGym). Подобные неточности привели к тому, что линия «американизации» Аниты, воплощенная в свингованном ритме ее сольной части квинтета Tonight (с т. 53) стала не читаема. Неудивительно, что сам Л. Бернстайн был недоволен этой записью [8]. Вышеприведенные особенности обоих саундтреков относятся не только к звучанию оркестра, но исполнению артистов-вокалистов.

Для каждого из этих составов были внесены изменения в оригинальную оркестровку: так версия 2021 г. стала звучать более «джазово» – в ней возросла роль группы саксофонов и медных духовых. Изменились также аранжировки некоторых номеров: так первый куплет песни Gee, Officer Krupke стал звучать *ad libitum* на фоне оркестровых точек с последующей раскачкой до оригинального темпа в первом припеве; полностью переработан номер Somewhere, а также расширены номера Blues и America уже имеющимся в них музыкальным материалом. Версия же 1961 г. сохранила многие особенности оригинальной партитуры – при работе над ней к своим обязанностям вернулись аранжировщики С. Рамин и И. Костал. В фильмах изменены тональности номеров, в которых присутствует партия Тони (Something's Coming, Maria, дуэт Tonight) исходя из вокальных возможностей исполнителей этой роли. Важно также отметить, что в обоих саундтреках (а также в записи оригинального бродвейского состава) отсутствует средняя часть (т. 93 – 128) из Jet Song, на основе которой строится номер Blues, а песня Марии IFeelPretty звучит на тон ниже.

Другим отличием между фильмами и постановкой является последовательность номеров и купирование музыкального материала. Самое пристальное внимание уделяется перестановке песен Cool и Gee, Officer Krupke, которые поменяли местами в первом фильме. Подобная идея высказывалась еще С. Сондахаймом при постановке, однако была отвергнута Дж. Роббинсом и А. Лоуренсом, которые считали, что во втором акте нужна эмоциональная разрядка [9]. Это идея была воплощена в фильме по инициативе Р. Уайза с целью большего раскрытия психологии Ракет, однако сам Сондахайм позже признал, что это оказалось плохой идеей [4].

Композиционно эта перестановка не имеет смысла – весь музыкальный материал Ракет строится на обострении диссонирующего звучания в соответ-



ствии нарастания конфликта между двумя бандами. На протяжении первого акта их материал эволюционирует из Prologue, JetSong и Blues, написанных преимущественно при использовании полной блюзовой гаммы на основе устойчивых гармонических оборотов, в The Rumble, который строится на модальном использовании уменьшенного лада и хроматической гаммы при практически полном отсутствии функциональных взаимосвязей. Номер Cool занимает промежуточное положение между ними – в нем уже используются все три уменьшенных лада, однако с сохранением основных функциональных соотношений на уровне D – T. Исходя из этого, использование этого номера во втором акте замедляет динамику картины и музыкально неоправданно.

В подобной ситуации оказался и Пролог фильма 1961 г. Он был значительно расширен по требованию Дж. Роббинса из-за натуральных съемок этой сцены на улицах Нью-Йорка для более плавного перехода от обычных движений к танцу. Многие авторы расходятся во мнении об участии Л. Бернштейна в переработке музыкального материала, однако по воспоминаниям его старшей дочери Дж. Бернштейн именно Джонни Грин создал весь пролог [8]. На правдивость ее воспоминаний указывает и само содержание дополнений этого номера: они не приносят никакого нового музыкального материала, а являются лишь вставками из номеров Cool (из фуги) и Procession and Nightmare (из части кошмара). В результате этого, все силы, характеризующий растущую ненависть Ракет и Акул экспонируется уже в первой сцене и весь последующий материал воспринимается не как развитие этого тематизма, а лишь как его повторение. Кроме того, музыкальный материал номера Procession and Nightmare (который стал сопровождением погони за Малышом Джоном в этой сцене) в обострении звучания идет еще дальше, чем The Rumble, полностью основываясь на хроматической тональной системе. Таким образом, уровень музыкального напряжения, заданный уже в первой сцене, не достигается даже на протяжении всего фильма, так как сам номер Процессия и Кошмар не был использован в этой киноадаптации, что, конечно, существенно тормозит динамику повествования.

Что же касается вышеупомянутых сцен в фильме 2021 г, то они решены более аккуратно: пролог расширен чуть менее и оперирует только материалом этого номера. Исключением становится единожды проведенная вторая тема фуги Cool (верхний голос с т. 58), выполняющая роль лейтмотива, объединяющего эти два номера, что является скорее данью уважения к оригинальному фильму. Что же касается перестановки номеров, то песня Gee, Officer Krupke также перенесена в первый акт на место Cool<sup>18</sup>. Сам же «крутой» номер следует за дуэтом One Hand.

В обеих версиях были изменены исполнители этих песен: если в сценической постановке ее исполнял Рифф, то в фильме 1961 г. это персонаж по

---

<sup>18</sup> Таким образом, она следует сразу за America. Авторы первого фильма попытались избежать расположение рядом двух комических номеров, переставив America и сцену на балконе, тем самыми разрушив плавность развития любовной линии.

имени Айсберг, а в фильме 2021 г. – Тони. Рифф лишь саркастически повторяет его слова, пропевая заключительное проведение темы. Подобные изменения обусловлены целью большего раскрытия персонажей из банды Ракет. Так Тони в 2021 г. становится более здравомыслящим, решительным и твердым, чем в версии 1961 г. и оригинальном мюзикле. Сами же Ракеты в этом фильме представлены в более темных тонах, еще большими маргиналами и вызывают гораздо меньше сочувствия. Именно они становятся инициаторами того, чтобы принести с собой на разборки пистолет, из которого в последние и будет застрелен Тони.

Этого не скажешь об Акулах. Если в оригинальной постановке обе банды были более или менее равнозначны в своем описании, то уже начиная с 1961 г. Акулы получают более положительную характеристику. Так, в следствие добавления мужских партий в номер *America* (в сценической постановке это было женский номер), эти парни предстают с совершенно другой стороны и уже не воспринимаются как откровенные бандиты. Из-за переработки сценария и добавления предыстории и дополнительного раскрытия каждому из персонажей это различие только увеличилось в фильме 2021 г., в котором отношение к Акулам местами стало откровенно комплиментарным<sup>19</sup>, а к Ракетам предельно уничижительным.

При всей внимательности к развитию персонажей-пуэрториканцев в фильме 2021г. остается непонятным купирование *Taunting Scene*, а именно музыки, которая звучит после записи *Mambo* из музыкального автомата. Она представляет собой измененную, диссонирующую мелодию песни *America* (запева в стиле *seis* и основной части *huarango*). Эта сцена показывает, что Америка, к которой так стремиться Анита, никогда не примет ее (исходя из реалий середины XX в.), как бы она не старалась стать ее частью. Наличие этой «купюры» вызывает еще больше вопрос после того как Анита из фильма 2021г. произносит на испанском: «Я не американка, я – пуэрториканка».

Самым большим количеством разночтений в обеих версиях обладает любовная линия главных героев. Основным отличием всех трех постановок становится последовательность и логика становления их чувств. В фильме 1961 г. песня Марии *I Feel Pretty* располагается между *Balcony Scene* и дуэтом *One Hand*, на месте же вальса Марии (после *the Rumble*) звучит реминисценция танца *Cha-cha*. Теперь ее самая известная песня, с которой в оригинальной постановке начинается II акт, выполняет ту же функцию, что и ария Тони *María* – она изображает окрыленность главной героини от переполняемых чувств и предвкушение встречи. В версии же С. Спилберга между двумя дуэтами располагается номера *Transition to Scherzo* и *Scherzo* (в оригинале являющийся частью №13 *Ballet Sequence* и танцем), которые теперь становятся иллюстрацией чувств, испытываемых Марией после встречи с Тони.

---

<sup>19</sup> Подтверждением этого служит включение в саундтрек фильма гимна Пуэрто-Рико, который начинает петь Бернардо в конце разговора с лейтенантом Шранком после Пролога, как выражение их патриотизма и обостренного чувства национального самосознания.

Оба эти решения драматургически представляются весьма логичными – они дают возможность показать последовательное развитие любви не только со стороны Тони, но и со стороны Марии, что оправдывает быстрое развитие их отношений в пространстве «гиперреальности» [5, с. 118] кинематографа. Однако, подобное решение противоречит содержанию музыки. Если в случае с конфликтом Ракет и Акул их музыкальный материал выстроен по увеличению напряженности, решенной ладовыми средствами, то с любовной линией все происходит прямо противоположно. Номера влюбленных выстроены по принципу разряжения напряжения: они постепенно движутся от лидийского лада (с некоторым включением уменьшенного) в номерах Cha-chaи Meeting scene и стандартного функционального соотношения с чертами лидийского лада в мелодии и гармонии в Maria и Balcony Scene к традиционно мажорным One Hand и I Feel Pretty и импрессионистичному Скерцо, которое является кульминацией развития их музыкального материала.

Таким образом в первом фильме, при фактическом соответствии вектора музыкального развития, требуемый контраст между идеализированным миром Марии и надвигающейся суровой реальностью для усиления драматизма сюжета в ее сцене на крыше не происходит из-за несоразмерности музыкального противопоставления The Rumble (практически пика развития конфликта) и Cha-cha (лишь началом развития любовной линии).

В фильме 2021 г. возникает другая проблема. Помещение в первый час ленты номера, воплощающего счастье влюбленных, и придание ему сопроводительной функции в погоне за достоверностью отображения развития чувств, ослабляет динамику и лишает любовную линию иррациональности оригинальной постановки. Возможно, именно поэтому в фильме 2021 г. отсутствует Procession and Nightmare – ослабленная любовная линия не выдержала бы сопоставления с еще более ужесточенной темой расовой вражды двух банд.

Однако, этой сцены также нет в картине 1961 г., как и Скерцо. Причина отсутствия всего «балета мечты»<sup>20</sup> доподлинно не ясна. В своем исследовании Дж. Фоулклес утверждает: «Своеобразие этого места сделало невозможным создание “где-то еще”. После многочисленных попыток создатели фильма вообще отказались от балета мечты» [5, с. 117]. Р. Барриос называет другую причину отсутствия этой сцены: «С самого начала она была включена во все черновики, но без каких-либо конкретных деталей, которые могли быть упомянуты в сценарии или производственной переписке» [3, с. 182] – по этой причине она стояла в самом конце расписания, «чтобы дать мистеру Роббинсу как можно больше времени спланировать ее» [3, с. 182]. Таким образом, Роббинс просто не успел придумать ее до своего увольнения, и ее отсутствие является лишь глупым стечением обстоятельств. Тем не менее, это стало причиной того, что любовная линия Тони и Мари также лишена сакральности, при всей

---

<sup>20</sup> Название, принятое для обозначения подобной танцевальной сцены, обычно во втором акте мюзикла [9].

силе этого глубокого, но все же земного чувства – в развитии музыкального материала она не доходит до пика своего возможного развития.

Последним важным различие становится воплощение арии *Somewhere* и использование связанных с ней двух лейтмотивов: начального мотива мелодии (т. 123 – 124 №13d) и восходящей большой секунды (т. 139). Они пронизывают все номера Тони и Марии, начиная еще с I акта в *Balcony Scene* и *One Hand*, и становятся символом (в традиции романтизма) побега от реального мира в мир идеальный. Сама же ария становится воплощением всепрощения, жизни в мире, где нет вражды между расами. Это подтверждает не только голос, исполняющий эту арию за сценой (что является, по сути, авторским комментарием), но и план постановки всего балета мечты: «... с обеих сторон подходят парни и девушки. И они тоже останавливаются и смотрят на них – счастливые и довольные. Одежда, которую они носили, теперь окрашена в нежные пастельные тона. Они начинают танцевать и играть: нет больше стон, нет враждебности; только радость удовольствие и тепло». [6, с. 201]. В финале мюзикла (основой которого стало сопоставление второго лейтмотива *Somewhere* и мелодии *I Have A Love*), после того как Акулы и Джеты взяли тело Тони «остальные парни и девушки отстают, образуя шествие, такое же как в балете мечты» [6, с. 224] – перемирие достигнуто ценой искупительной смерти<sup>21</sup> Тони (подтверждением чего служит тритоновый бас, которым завершается мюзикл). Нахождение арии *Somewhere* в точке золотого сечения делает его смысловым центром и «тихой кульминацией» [2, с. 228] всего мюзикла.

Что касается преломления этой линии в киноадаптациях, то в картине 1961 г. не вырезано ни одно из проведений лейтмотивов *Somewhere*. Самая же ария становится дуэтом Тони и Марии, что подтверждает земной характер их любви – «где-то» становится не идеальным миром, а лишь тем местом, куда они могли бы убежать от всех своих бед. Романтический характер их любви подтверждает и то, что в точке золотого сечения фильма Р. Уйза и Дж. Роббинса располагается сцена венчания (которой всегда было принято завершать мюзиклы).

В фильме же С. Спилберга лейтмотив *Some where* остался только в конце дуэта *Tonight*. Даже прощание Марии с умирающим Тони звучит в виде мелодии *Only you*, а сама ария была отдана Валентине – вдове Дока, пуэрториканке, новому персонажу, который был написан специально для Р. Морено, которая сыграла Аниту в первом фильме. В таком виде этот номер становится более прямолинейным утверждением концепции мира между двумя расами, мира в котором люди будут жить по-другому. Неспроста в точке золотого сечения этого фильма – квинтет *Tonight*, как наивысший пик противостояния

---

<sup>21</sup>О таком характере смерти Тони рассуждает и Дж. Блок [4] констатируя схожесть мелодии *I Have A Love* с лейтмотивом искупления из оперы «Валькирия» Р. Вагнера.

двух банд и любви Тони и Марии, существующей, несмотря на эту смертельную вражду.

Выводы вышеприведенного анализа будет логичнее представить в виде соотношения романтического и социального аспектов всех трех версий. Так оригинальная постановка противопоставляет две одинаково сильные сюжетные линии: сакральную любовь с первого взгляда, направленную самим проведением (что и предчувствовал Тони в песне *Something's coming*) и смертельную вражду, остановить которую в силах только искупительная сила настоящей любви. Фильм 1961 года ощутимо ослабляет конфликт между бандами, изображая их лишь неблагополучными подростками, самым серьезной стычкой которых становится первая потасовка на улице, а убийство Риффа – ужасной случайностью. Любовь Тони и Марии представляется не менее сильной, но более реальной и логичной в своем становлении. Она становится жертвой злого рока – вот взгляд авторов на трагедию этого сюжета.

Картина же 2021 г. обостряет противоборство Акул и Ракет до предела, привнося в повествование предельную социальную достоверность событий времени написания мюзикла, однако подобная документальность ослабляет любовную линию, делая ее менее идеалистичной, превращая лишь в незначительную, в масштабе общества, трагедию, которая является следствием затронутых мюзиклом социальных проблем.

### **Список литературы:**

1. <Безподписи> West Side Story. 2021 FilmAdaptation. Электронный ресурс. Режим доступа: [<https://www.westsidestory.com/2021-film>] (Дата обращения – 10.03.2023).
2. Шак Т., Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. – 2-е издание, дополненное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с.
3. Barrios R., West Side Story. The Jets, the Sharks, and the Making of The Classic. – New York: Running Press, 2020. – 232 p.
4. Block G., Enchanted Evenings: The Broadway Musical from 'Show Boat' to Sondheim. – New York: Oxford University Press, 2004. – 410 p.
5. Foulkes J. L., A Place for Us. West Side Story and New York. – Chicago: The University of Chicago Press, 2016. – 246 p.
6. Laurents A., Shakespeare W., Romeo and Juliet / West Side Story. – New York: Dell, 1965. – 256 p.
7. Ramirez Juan A., West Side Story Conductor Gustavo Dudamel on Making Leonard Bernstein's Music His Own. – Vanity Fair, 31.01.2022. Электронный ресурс. Режим доступа: [<https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/01/awards-insider-gustavo-dudamel-west-side-story>](Дата обращения – 10.03.2023)

8. Sanderson D., West Side Story composer Leonard Bernstein wasn't a fan, says daughter. – The Times, 27.11.2023. Электронный ресурс. Режим доступа: [https://www.thetimes.co.uk/article/west-side-story-composer-leonard-bernstein-wasnt-a-fan-says-daughter-6grrfrhd8] (Дата обращения – 10.03.2023)

9. Simeone N., Leonard Bernstein: West Side Story – NY:Routledge, 2016. – 192 p.

**Д. А. Крбашян**  
**Научный руководитель – О.Н. Безниско**  
**(Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры),**  
**2 место**

### **МУЗЫКА В ФИЛЬМАХ УЭСА АНДЕРСОНА**

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству Уэса Андерсона, одному из самых узнаваемых режиссеров американского кино. Обладание собственным стилем, отличительной чертой которого является продуманность и симметричность каждого кадра, позволяет сразу узнавать работы режиссера. Особую роль в своих картинах Андерсон отводит музыкальному сопровождению, он тщательно отбирает готовую музыку, а также принимает активное участие в создании новых произведений для своих работ. Автором статьи затрагиваются различные аспекты его биографии, особенности режиссерского стиля, отношение к выбору музыкального материала и содружество с композитором Александром Деспла. Также проведен анализ фильма «Королевство полной луны» с подробным описанием музыки.

**Ключевые слова:** киномузыка, Уэс Андерсон, Александр Деспла, «Королевство полной луны».

Уэс Андерсон – американский режиссер, обладающий уникальным стилем и манерой съемки. Его фильмы отличаются яркостью и строгой симметрией, благодаря чему становятся узнаваемыми с первого кадра. Главное действующее лицо в фильмах Андерсона почти всегда располагается по центру и часто его взгляд направлен в камеру, создавая впечатление того, что герой смотрит прямо в глаза зрителю. Такой симметричностью также пользовался Стэнли Кубрик, любимый режиссер Андерсона, но в своих фильмах он оставлял этот прием для более ключевых сцен, не злоупотребляя такой геометрией плана.

Еще одной отличительной чертой является то, что миры Андерсона воспринимаются плоско, это связано с отказом от приема подвижной камеры и строгим движением по одной оси. Идеально выверенная картинка создает впечатление искусственности, не похожей на нашу настоящую жизнь. А мир

Андерсона настолько выверен, что, кажется, будто его можно разрушить, лишь передвинув незначительный предмет. Это говорит о том, что режиссер в своих работах пытается спрятаться от далеко не идеальной действительности.

Помимо фильмов, Уэс Андерсон занимается и созданием мультипликационных картин, работая в кукольной технике, что является большой редкостью для современного мира анимации. Но и здесь режиссер не придерживается общепринятых норм, намеренно используя скорость смены кадра 12 кадров в секунду, что является недостаточной для того, чтобы у зрителя создавалось впечатление плавного движения. Таким образом, режиссер подчеркивает, что на экране не просто нарисованная анимация, а уникальные куклы, созданные вручную.

Работы Андерсона обладают особой колористикой, режиссер выбирает несколько главных цветов, которые будут использоваться на протяжении всей ленты. Иногда это цвета одного оттенка, но бывают и противоположные друг другу. Например, в «Бутылочной ракете», на контрасте сочетаются красный и зеленый цвет, в «Водной жизни» - синий океан и красные шапочки героев, в «Королевстве полной луны» преобладают осенние цвета: желтый, зелёный и красный. Но самым ярким и гармоничным по цветовой гамме стал фильм «Отель Гранд Будапешт», здесь идеально подобрано все, начиная от обоев и заканчивая цветом костюмов персонажей. Помимо эстетического удовольствия, Андерсон использует цвет для подчеркивания эмоционального плана происходящих событий. Когда линия сюжета подходит к финалу, яркие цвета уступают более холодным оттенкам. Удивительный факт, что создатель самых ярких по цветовой гамме фильмов, предпочитает ходить в одежде приглушенных, природных оттенков, и почти всегда его костюмы сшиты из вельвета.

Андерсон очень серьезно относится к подбору музыкального материала для своих картин. Музыка для него — это не просто фон, а важная деталь его вселенной, основа всего творчества. Режиссер предпочитает работать с композитором параллельно написанию сценария, а иногда даже подгоняет сцены под музыкальный материал, особенно в работе с готовыми саундтреками. Музыка в его картинах буквально оживает, она выходит на первый план и очень точно передает эмоциональное состояние героев. Также Андерсон не ограничивается временными рамками, весь музыкальный материал, используемый в его картинах, не отражает время, в котором происходит действие. В его работах мы можем услышать поп, рок, панк, кантри, классику и даже саундтреки к другим фильмам. Он часто пользуется совсем непопулярными произведениями, что еще раз подчеркивает его увлеченность музыкой. Сложно не согласиться с утверждением музыкального журналиста Л. Ганкина о том, что саундтреки Андерсона - это плейлисты музыкальных диковин.

«Именно когда Андерсон включал музыку, сразу становилось понятно какое настроение у той или иной сцены», – говорила Гвинет Пелтроу, сыгравшая роль Марго в фильме «Семейка Тененбаум».

Почти во всех фильмах режиссера один из персонажей обязательно слушает музыку на каком-либо проигрывателе. Так, например, в фильме «Королевство полной луны», где все вращается вокруг детской музыки Б. Бриттена, с самого начала внимание привлекает виниловый проигрыватель, на котором звучит «Путеводитель по оркестру для юных слушателей» и который не раз еще будет появляться на протяжении всего фильма. А мультфильм «Бесподобный мистер Фокс» начинается с того, что главный герой слушает песню на плеере.

В начале творчества Андерсон использовал в своих картинах в основном готовые композиции, затем немного сотрудничал с американским композитором Марком Мазерсбо, а после фильма «Поезд на Дарджилинг» он стал плотно работать с известным французским композитором Александром Деспла, благодаря которому его фильмы зазвучали новыми красками.

Знакомство Андерсона и Деспла создало плодотворный тандем, в котором творчество композитора очень органично дополняет своей музыкой фильмы режиссера, к которым тщательно подобраны разные приемы для определенных картин. Первой совместной работой стал мультипликационный фильм «Бесподобный мистер Фокс», лейтмотивом в котором является незатейливая детская песенка. По-своему впечатляет и саундтрек к мультфильму «Остров собак», он построен на мотивах традиционной японской барабанной музыки. А первой работой, полностью состоящей из авторской музыки композитора, за что Деспла удостоился награды «Оскар», стал фильм «Отель Гранд Будапешт». Здесь Деспла создает музыку несуществующей восточноевропейской республики Зубровка. Изобретательная симфоническая партитура с лютней и балалайкой очень красочно передает характер всего фильма.

Совершенно другим музыкальным характером обладает картина «Королевство полной луны», ставшая самой лиричной из всех работ Андерсона. Она показывает самоотверженную любовь двух подростков и затрагивает актуальную тему взаимоотношений. Здесь, как и во всех работах режиссера, детские персонажи выглядят более ответственными, чем взрослые. Фильм указывает на важность проговаривания чувств и переживаний, даже если они отрицательные.

Музыка к данной картине сильно отличается от предыдущих работ Андерсона, инструментальный саундтрек из «Путеводителя по оркестру» Бенджамина Бриттена, которым открывается фильм, кажется таким непривычным после поп и рок музыки из фильмов «Семейка Тенненбаум», «Академия Рашмор» и «Поезд на Дарджилинг». Но и здесь Андерсон все еще пользуется готовыми композициями, используя песни таких музыкантов как Франсуази Арди и Хэнка Уильямса.

Создавая авторскую музыку для этой картины, Деспла ориентируется на композиции Бенджамина Бриттена и работает в академическом стиле. Композитор делает основной акцент на инструментах симфонического оркестра,



но расширяет партитуру, добавляя в нее укулеле, электрогитару, классическую гитару, банджо и большую группу ударных: ксилофон, вибрафон, колокола, малый и большой барабан, корбочки, тарелки и треугольник.

С первых секунд фильма мы слышим «Путеводитель по оркестру для юных слушателей» — самое известное сочинение Бенджамина Бриттена. Для знакомства детской аудитории с инструментами симфонического оркестра, Бриттен использовал монументальную, очень красивую барочную тему своего предшественника, Генри Перселла, написав на нее несколько вариаций для разных оркестровых групп — духовых, струнных и ударных. В каждой вариации исполнители разных групп инструментов показывают свои выразительные возможности: тембр, технику и разные приемы игры, а в финале они соединяются и звучат вместе.

Андерсон признается, что «Путеводитель по оркестру» является метафорой всего фильма. После побега Сэма и Сьюзи их окружение понимает, что все не идеально, и в отношениях между собой видят трещины. Постепенно они начинают меняться и исправлять ошибки, а впоследствии становятся сплоченной командой, точно так же, как инструменты в «Путеводителе по оркестру» соединяются в тутти после всех вариаций.

Можно считать, что режиссер своей работой отдает дань великому композитору, ведь является большим знатоком его творчества. Помимо «Путеводителя по оркестру», мы слышим детские хоры из сборника «После полудня в пятницу», тему волшебного леса из оперы «Сон в летнюю ночь», ставшей темой любви Сьюзи и Сэма и фрагменты из «Простой симфонии».

Это второй фильм Андерсона, над которым работал композитор, именно после него и случилось преобладание академической музыки над песенной. В «Королевстве полной луны» композиции Деспла словно маскируются под детскую музыку Бриттена. Он очень тонко использует в своих композициях легкость «Простой симфонии» и с необычайным чувством стиля включает в партитуру большую группу ударных инструментов. Музыка самого Деспла можно легко узнать по минималистическому стилю. Он очень умело ограничивается малым, при этом сохраняя музыкальную выразительность. В фильме много картин природы, а прекрасно подобранные цвета осеннего леса подчеркиваются звукоизобразительной музыкой композитора.

На протяжении всего фильма за каждым героем закреплена отдельная музыкальная тема, которая очень точно передает нужный характер. Так, например, дом семьи Бишоп всегда сопровождается классической музыкой, создавая впечатление идеальной семьи, что они и пытаются доказать. А лагерь хаки-скаутов озвучивается маршевой музыкой Питера Джарвиса «Лагерь Айвенго Каденс Медли».

С появлением в кадре капитана Шарпа, мы каждый раз слышим песни в стиле кантри Хэнка Уильямса. Почти всегда они звучат внутри кадра и очень точно характеризуют персонажа, так, например, в момент расставания с мис-

сис Бишоп по радио в машине совсем неслучайно звучит песня «Cold, Cold My Heart».

Путешествие детей начинается в сопровождении «Героических погодных условий» А. Деспла. Сначала спокойная, как штиль, музыка постепенно переходит к более напряженному звучанию, предвещая шторм. На протяжении всей переписки Сэма и Сьюзи мы слышим их тему любви, построенной на теме из «Сна в летнюю ночь» Б. Бриттена. Когда дети приходят в бухту, и разбивают лагерь, звучит «Карнавал животных» Сен-Санса в аранжировке Л. Бернштейна, а самой романтической сценой становится танец на пляже под французскую песню Франсуазы Арди «Le Temps De L'amour», играющей на виниловом проигрывателе, который Сьюзи посчитала необходимым взять с собой в путешествие.

Очень символично звучит музыка 2 акта оперы «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена в тот момент, когда Сьюзи читает перед сном сказку Сэму. А также тема «Ку-ку!» из «После полудня в пятницу», которая характеризует невинные детские мечты. Она появляется дважды: во время возвращения детей на лодке домой и в момент их прощания в самом конце фильма.

По мере продвижения сюжетной линии к финалу, музыка становится все более напряженной. Снова звучат «Героические погодные условия», но теперь это 4, 5 и 6 часть, очень точно характеризующие начавшийся ураган.

Кульминацией картины становится сцена с ударом молнии. И снова, очень символично подобран музыкальный материал: мы слышим тему из оперы «Ноев ковчег» Б. Бриттена, которая уже звучала во время первой встречи Сэма и Сьюзи, она как отражение главных героев, где Сэм охарактеризован как Ной, который пытается спастись, а Сьюзи – черный ворон, которого Ной выпускает, чтобы узнать появилась ли суша.

Ураган прошел, все вернулось на свои места, мы снова видим дом семьи Бишоп, как и в самом начале. Но только теперь с небольшими изменениями, в комнате с детьми находится и Сэм, который занимается своим любимым делом, рисует. Сьюзи читает книгу, а ее братья сидят возле винилового проигрывателя, который все также занимает почетное место в середине кадра.

Несмотря на то, что работы Андерсона на первый взгляд могут показаться перенасыщенными искусственностью и наигранностью, к ним невозможно остаться равнодушным, ведь они так легко поднимают очень важные жизненные темы и затрагивают самые искренние эмоции зрителей. А музыкальный материал с точностью передает настроение определенного кадра, наделяя его особым смыслом и подчеркивая эмоциональный фон. На протяжении всего фильма «Королевство полной луны» нет ни одной случайно подобранной песни. Большая часть музыки к данной работе состоит из цитат, выполняющих функции формирования эмоционального фона и характеристики персонажей. А авторский материал композитора А. Деспла органично перекликается с музыкой Б. Бриттена.

### **Список литературы:**

1. Ахатова, А., Королевство полной луны: нетипичный Уэс Андерсон [Электронный ресурс] / А. Ахатова // Кинотексты 2021 [https://cinetexts.ru/moonrise\\_kingdom](https://cinetexts.ru/moonrise_kingdom) (дата обращения 1.05.2022)
2. Балаш, Б. Искусство кино / Б. Балаш. – Москва: Госкиноиздат, 1945. – 201 с.
3. Гулинджян, А., Мир Уэса Андерсона от А до Я [Электронный ресурс] / А. Гулинджян // Культура кино. – 2021 <https://theblueprint.ru/culture/cinema/ues-anderson-ot-a-do-ya> (дата обращения 10.05.2022)
4. Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. Москва: Советские композиторы, 1978. – 352 с.
5. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. / Е. В. Назайкинский. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. – 2003. – с.248.
6. Невидимова, М. «Great Britten: о музыке в фильме «Королевство полной луны»» Ваш досуг, 2021.
7. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / В.А.Цуккерман, Л.А.Мазель. – Москва: Музыка. 1967. – 527 с.
8. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино / Т. Ф.Шак. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. – 384 с.

**А.А. Стороженко**

**Научный руководитель – О.Н. Безниско  
(Краснодар, Краснодарский государственный  
институт культуры),  
3 место**

### **БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ Л. БЕТХОВЕНА НА ПРИМЕРЕ ШЕСТИ ПЕСЕН НА СЛОВА К. Ф. ГЕЛЛЕРТА**

**Аннотация.** В статье рассматриваются некоторые особенности религиозно-философской лирики в творчестве Л. Бетховена, в частности, шести песен на слова К. Ф. Геллерта. Отмечается, что для некоторых стихотворений, положенных композитором на музыку, характерно тяготение к темам и образам библейской Книги Псалмов. Для того, чтобы точнее отобразить эмоциональный строй поэтического текста, Бетховен использует в своих песнях средства музыкального языка, обладающие большой выразительностью и драматизмом.

**Ключевые слова:** вокальное творчество, религиозная поэзия, религиозно-философская лирика, Библия, Книга Псалмов, Л. Бетховен, К. Ф. Геллерт.

К концу XVIII – началу XIX вв. в композиторской практике сформировался довольно широкий круг жанров духовной музыки. Среди них можно отметить как кантатно-ораториальные (оратория и кантата на религиозный сюжет), так и сугубо церковные жанры (месса, реквием, мотет и т.д.). Еще один жанр – религиозно-философская лирика – традиционно относится к области светской камерно-вокальной музыки, однако по содержанию является духовным. Песни, написанные на подобную тематику, исполнялись в кругу семьи или друзей и были призваны выразить религиозные чувства. При этом первоисточником для песен служили стихотворения известных поэтов.

В немецкой поэзии XVIII века тема веры и Бога во многом воспринималась сквозь призму мировоззрения эпохи Просвещения. Естественное, земное нередко мыслилось как проявление божественного. Сияние звезд в ночном небе, пение птиц, журчание ручья, шум ветра в ветвях деревьев в понимании художника способны даровать утешение, пробудить возвышенные чувства, приближающие человека к Богу. Именно в великолепии природы человек видел отражение могущества и вездесущности Творца.

С другой стороны, немецкая поэзия обнаруживает связь с библейскими сюжетами и образами Ветхого и Нового Заветов. Особенно часто поэты обращались к Книге Псалмов. И не удивительно, ведь Псалмы – это диалог человеческой души с Богом. Здесь можно встретить и хвалебные песни, и излияние сердца, и жалобы, и просьбы укрепить дух, и мольбы о прощении. Как отмечает Г. В. Синило: «Гимн и плач своеобразно переплетаются в этой книге, отражая две стороны единого Божественного бытия» [5, с. 18].

Широкий круг образов, настроений, чувств, воплощенных в Псалмах, особенности поэтического высказывания привлекали к себе внимание поэтов эпохи Просвещения, одним из которых стал Кристиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–1769) – ключевая фигура немецкой литературы XVIII века. Его новаторство проявилось преимущественно в жанрах романа и комедии, однако большую популярность он приобрел как автор басен и духовных стихотворений. В своем сборнике «Духовные оды и стихотворения» («Geistliche Oden und Gedichte», 1757) Геллерт опирается на традицию лютеранской духовной песни, однако при этом трактует жанр по-новому, придавая стихотворному тексту большую чувствительность и простоту [4, с. 372].

Появление сборника вызвало огромный интерес среди композиторов, таких как К. Ф. Э. Бах, И. Ф. Долес, В. Гербинг, И. Ф. Зак [6, с. 576]. Однако на родине поэта наибольшей известностью и популярностью пользуется песня «Прославление Бога природой» написанная Людвигом ван Бетховеном и вошедшая в сборник Шесть песен на слова К. Ф. Геллерта. Данный сборник, хотя и являлся предметом исследования отечественных музыковедов (В. А. Васина-

Гроссман [1], С. В. Тарасов [3], А. А. Хохловкина [6]), однако рассматривался лишь в общих чертах. На наш взгляд, возникает необходимость освещения «геллертовских песен» с разных точек зрения, одна из которых – особенности трактовки поэтического текста песен, тесно связанного с образами библейских Псалмов.

Художественным импульсом для создания песен на слова Геллерта послужили события из жизни Бетховена, именуемые «гейлигенштадтским кризисом». Страдающий от осознания неизбежности глухоты, композитор допускает мысль о самоубийстве, однако долг перед людьми и искусством останавливает его. В творчестве Бетховена происходит перелом: если в юности он во все не обращался к духовной тематике, то в период с 1802 по 1803 гг. появляются произведения на тексты религиозного содержания, такие как упомянутые нами выше Шесть песен на слова К. Ф. Геллерта и оратория «Христос на горе Елеонской». При этом песни выступают в качестве «лирического дневника», в котором композитор запечатлевает трагизм личных переживаний, сложный внутренний мир, полный смятения, и в то же время надежды на избавление от страданий.

Из всего сборника Бетховен выбирает шесть стихотворений, по-видимому, тех, которые выражали наиболее близкие ему чувства и идеи. Образный строй песен различен: это и благоговейная молитва (№ 1 «Мольба»), и нравоучительная проповедь (№ 2 «Любовь к ближнему»), и мрачные размышления о смерти (№ 3 «О смерти»), и восхваление величия Бога (№ 4 и 5, «Прославление Бога природой» и «Божье могущество и провидение»), и восхождение от покаяния, сокрушения перед Богом к надежде и искуплению (№ 6 «Песнь покаяния»).

Примечательно, что некоторые духовные стихотворения Геллерта, положенные Бетховеном на музыку, созвучны библейским Псалмам и во многом перекликаются с ними. Обращаясь к текстам Псалмов, Геллерт создает их вольное переложение, стараясь передать настроение, смысл и образный строй, а в отдельных случаях едва ли не цитирует библейские строки. Это особенно заметно в трех стихотворениях: «Bitten» («Мольба»), «Прославление Бога природой» («Die Ehre Gottes aus der Natur») и «Busslied» («Песнь покаяния»).

Так, в стихотворении «Bitten» («Мольба») поэт, подобно псалмопевцу, обращается к Богу, восхваляя Его и прося о милости и защите. Начальные строки из первой строфы («Gott, deine Güte reicht so weit / So weit die Wolken gehen») перекликаются со словами из 107-го Псалма: «превыше небес милость Твоя и до облаков истина Твоя» (Пс. 107:5) и фактически являются их свободным поэтическим переводом на немецкий язык. Подобные аллюзии заметны на протяжении всего стихотворения. Например, слова «Meine Burg, mein Fels, mein Hort», используемые Геллертом, («Моя крепость, моя скала, мое прибежище») часто встречаются в библейских Псалмах (Пс. 17:3, Пс. 27:7, Пс. 70:3 и т.д.).

Что касается выражения поэтического текста в музыке, то Бетховен связывает указанные слова не только с чувством благоговения перед Творцом, но и с личным исповеданием. Не случайно в дневниковых записях композитора можно встретить схожие воззвания: «Боже, Боже, мое прибежище, моя скала, о мое все, Ты смотришь в глубину моей души...» [цит. по 2, с. 376]. Композитор прибегает к обострению драматизма посредством использования диссоциирующих созвучий при выдержанной линии вокальной партии. Лишь на словах «merk auf mein Wort» («внемли моему слову») происходит скачок на сексту, словно лирический герой падает ниц перед Тем, Кому возносит молитву (пример 1).

Пример 1.

Далее, на словах «Denn ich will vor dir beten» («Ибо я буду молиться перед Тобой») покаянное состояние подчеркивается пребыванием в сфере уменьшенного вводного септаккорда двойной доминанты (пример 2).

Пример 2.

Четвертая песня сборника – «Прославление Бога природой» («Die Ehre Gottes aus der Natur») – основана на строках 18-го Псалма: «Небеса проповедуют славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь. // День дню передает речь, и ночь ночи открывает знание. // Нет языка, и нет наречия, где не слышался бы голос их. // По всей земле проходит звук их, и до пределов вселенной слова их. Он поставил в них жилище солнцу, // и оно выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: // от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:1-7). В этом Псалме, как и в стихотворении Геллерта, основной мыслью выступает отражение величия Бога в Его творении. Все мироздание повествует человеку о Божественной славе и могуществе.

Величественный характер передается Бетховеном в музыке посредством таких средств, как полнзвучные, мощные аккорды фортепианного сопровождения, движение по звукам трезвучия, широкий диапазон вокальной пар-

тии, с большими скачками. Кроме того, композитор обращается к контрастным настроениям и образам. Так, на словах «Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere...» («И мир восхваляет Его, и моря»), которые следуют за «громогласными» начальными строками, Бетховен использует выдержанную на одном звуке мелодическую линию для выражения благоговения, тихого восторга. Контраст подчеркивается резкой сменой динамики (*fortissimo* – *piano*) и тональности (C-dur – E-dur) (пример 3).

Пример 3.

Еще один тональный сдвиг, уже на Es-dur, происходит в следующих строках, где говорится о звездах и солнце («Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne? Wer führt die Sonn aus ihrem Zelt?»). Здесь «статичная», выдержанная мелодия благоговейного характера разворачивается на фоне аккордовых репетиций на *pianissimo* (пример 4).

Пример 4.

Последняя строфа песни – сравнение солнца с исполином – звучит так же величественно и мощно, как и вступление.

Шестая песня – «Busslied» («Песнь покаяния») – это мольба о прощении, излияние сердца, просьба укрепить дух и указать верный путь. Она является кульминацией всего сборника, его идейным центром и также основана на строках из разных Псалмов и, подобно многим из них, организована по принципу восхождения от страдания к радости.

Начальные строки песни – «An dir, allein an dir hab ich gesündigt, / Und übel oft vor dir getan. / Du siehst die Schuld, die mir den Fluch verkündigt; / Sieh, Gott, auch meinen Jammer an» – это литературный перевод 6-го стиха из 50-го Псалма Давида, называемого так же «покаянным»: «Тебе, Тебе единому согрешил я и лукавое пред очами Твоими сделал...» (Пс. 50:6). Содержатся здесь и аллюзии на другие Псалмы, особенно посвященные признанию своих грехов и покаянию (Пс. 6, 31, 37, 50, 101, 129 и 142).

«Песнь покаяния» представляет собой двухчастную арию со скорбной первой частью *Roso adagio*, после которой следует энергичное *Allegro ma non troppo* в одноименном мажоре [1, с. 42]. Обе части родственны интонационно, но контрастны по своему характеру, воплощая движение от осознания своих грехов, сокрушения перед Богом, к искуплению и надежде.

По словам А. А. Хохловкиной, первая часть песни отличается большой свободой эмоционального высказывания, что достигается благодаря «певучести мелодической линии» и «драматизации через остроту гармонических сочетаний» [6, с. 577]. Большую эмоционально-выразительную нагрузку несет уменьшенный септаккорд и его обращения, секундовые интонации, широкие скачки на септиму и сексту. Глубокой психологической выразительностью обладает и партия фортепиано, которая участвует в создании музыкально-поэтического образа.

Вторая часть песни, полная светлого ликования, представляет собой своего рода вариации на *soprano ostinato*, когда при почти неизменной мелодии вокальной партии варьируется фортепианное сопровождение. Подобный прием способствует созданию единого, слитного образа, выражению радостного состояния лирического героя, уверенного в том, что его мольба услышана и грехи прощены.

Подводя итоги, можно отметить, что шесть песен на слова Геллерта являются ярким образцом религиозно-философской лирики в творчестве Бетховена. Стихотворения, выбранные композитором в качестве поэтического текста, отмечены тесной связью с библейскими Псалмами, что выражается как в их поэтическом переводе, цитировании отдельных слов и фраз, так и в использовании образов и чувств, присущих Псалмам. Песни отличаются особой выразительностью, драматизмом, эмоциональной насыщенностью, своеобразием мелодики. Композитор часто использует псалмодические обороты, связанные с семантикой мольбы, благоговения, восхищения, а также скачки, патетические интонации. Драматизм усиливается благодаря выразительным средствам гармонии, тесно связанным с поэтическим словом (уменьшенные септаккорды, резкие гармонические сдвиги, терцовые сопоставления мажорных трезвучий).

#### **Список литературы:**

1. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1966. – 406 с.
2. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 2. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 590 с.
3. Тарасов С. В. Некоторые актуальные вопросы песенного наследия Бетховена // Успехи современного естествознания. 2009. № 10. С. 90-92.
4. Синило Г. В. Диалог с Библией как фактор новаторских поисков немецкой поэзии XVIII века // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 2: Национальные формы художествен-



ной культуры в процессе межкультурного взаимодействия / отв. ред. Э. А. Усовская. – Минск: Колорград, 2016. – С. 367-379.

5. Синило Г. В. Книга Псалмов как архетекст религиозно-философской лирики Ф. Г. Клопштока // Журнал БГУ. Филология. 2019. № 3. С. 15-30.

6. Хохловкина А. А. Вокальная лирика Бетховена // Вопросы музыкознания: сб. статей. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. Т. 2. – С. 562-605.

## **НОМИНАЦИЯ «НАУЧНАЯ СТАТЬЯ», АСПИРАНТУРА**

**А.Ю. Паламаржа**

**Научный руководитель – И. В. Рыбкова**  
**Саратов, ФГБОУ ВО «Саратовская государственная**  
**консерватория имени Л. В. Собинова»,**  
**1 место**

## **КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПРОЕКТ КОМПОЗИТОРОВ XXI ВЕКА: ОТ ИДЕИ К РЕЗУЛЬТАТУ**

**Аннотация.** Проектная деятельность в музыкальном искусстве XXI века является ярким примером взаимодействия творческих личностей. Термин «проект» всё чаще встречается, не только в области музыкального менеджмента, но и в искусствознании. Результат коллективной работы композиторов – уникальный творческий продукт, который заставляет переосмыслить процесс индивидуального творчества в соответствии с проектной деятельностью. В статье обозначена специфика коллективного музыкального опуса, как результата проекта. Приведены примеры и даны краткие сведения о коллективных сочинениях XXI века.

**Ключевые слова:** сотворчество композиторов, коллективные музыкальные произведения, музыкальный менеджмент, музыкальный проект, сотворчество, творческий эксперимент.

Искусство XXI века связано с интерактивными технологиями, которые мотивируют к созданию новых форм самовыражения творческого потенциала человека. Музыкальное искусство в современном восприятии представляет собой не только культурное наследие, но и прямую возможность для самореализации в мире потребления. Разным эпохам свойственно возникновение оригинальных сочинений и условий для формирования. В этом отношении XXI век поражает диапазоном возможностей, спецификой и условиями их реализации.

Современная музыкальная жизнь ежедневно зажигает звезды и дарит ежеминутный восторг от услышанной музыки или качества исполнения, но в то же время не оставляет в памяти особые «маяки» для запоминания происходящего процесса. Каждый день человек встречается с новыми формами творчества исполнителей и создателей, которые тиражируются в огромном количестве, но только избранные остаются в нашем сознании. Количество новой музыкальной информации не всегда соответствует высокому качеству, но именно оно и формирует музыкальный вкус и отношение к искусству целой эпохи.

Актуальность статьи определяется современным развитием проектной деятельности в сфере музыкального искусства. Проект в XX веке заслуживает повышенного внимания ученых как одна из инновационных форм творческого взаимодействия в академической музыкальной среде. В статье рассматриваются коллективные творческие продукты композиторов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в ней изучаются коллективные проекты композиторов как процесс сотворчества. Впервые дается теоретическое обоснование проекта в творчестве композитора, систематизированы коллективные произведения XXI века.

Ежедневно на ведущих телеканалах страны и в сети интернет транслируются разнообразные музыкальные проекты, которые направлены на демонстрацию вокальных и инструментальных номеров. Наиболее популярные проекты: «Голос», «Голос Дети», «А ну-ка, все вместе», «Синяя птица» и т. д. Но в редких случаях заходит речь об организаторах проекта или их технических исполнителях, без которых бы потребители бы не увидели вершину «айсберга». Велика роль государственной поддержки на реализацию творческих и музыкальных проектов.

Национальный проект «Культура» разработан в соответствии с указом Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» и скорректирован в соответствии с указом от 21 июля 2020 года № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года». Его реализация началась 1 января 2019 года [6]. На сегодняшний день нацпроект состоит из трех проектов федерального уровня: «Культурная среда», «Творческие люди», «Цифровая культура». Также необходимо отметить, что ежегодно создаются гранты, соискатели которых, пройдя конкурсный отбор, могут рассчитывать на материальное обеспечение для реализации творческого потенциала жителей страны на различных уровнях (всероссийский, региональный).

Термин «проект» прочно укрепился творческой деятельности конца XX века, он применяется в разных сферах и на различных уровнях музыкального искусства. На данный момент его часто отождествляют с мероприятием, имеющим план, структуру и уникальный продукт или услугу. Синонимами проекта становятся форум, фестиваль, концерт, мероприятие, выставка или музы-

кальное сочинение. Распространённость и одновременно выявленная многозначность приводит к необходимости уточнения термина.

Этимология слова «проект» связана с лат. *projectus* – брошенный вперед. Общеупотребительное значение – план, создание чего-либо. Рассмотрим иные трактовки изучаемого термина. «Проект – это временное предприятие, предназначенное для создания уникальных продуктов, услуг или результатов» [5, с. 4]. Данное определение сформулировано Институтом проектного управления (*Project Management Institute, USA*) в руководстве по основам проектного управления.

Известный английский специалист в области проектирования Дж. К. Джонс приводит более десяти определений процесса проектирования. Все они заслуживают особого внимания и рассмотрения. Приведем наиболее употребляемый термин в научной среде: «цель проектирования – положить начало в окружающей человека искусственной среде» [2, с. 45]. В современных реалиях проект часто воспринимается как особенный план для создания уникального продукта или услуги, который имеет обязательно завершение, т. е. результат. Следовательно, созданный и грамотно описанный проект побуждает к деятельности, к созданию чего-либо нового, не имеющего аналогов в сфере культуры и искусств.

Проектная деятельность – это своеобразный продукт нашего времени, примета эпохи потребления, которая формирует стиль жизни не только молодого поколения, но и всего общества в целом. Проект в XXI веке – это способ самовыражения творческого потенциала, в заранее созданных искусственных условиях, с итоговым результатом.

Изучением особенностей творческого проекта занимаются исследователи разных направления искусства музыканты, художники, театральные деятели и т. д. По мнению исследователей Н.А. Мальшиной и И.В. Каменской, проект – это «детализированный замысел о желаемом будущем, воплощённый в форму описания, обоснования, раскрывающую сущность замысла, содержащую в себе рациональное обоснование и возможность практической реализации в конкретном продукте» [4, с.19]. Проведя анализ проектной деятельности в сфере искусства, мы приходим к выводу о том, что в начале любого проекта лежит уникальная идея, которая при помощи проектной деятельности воплощается в креативном продукте.

Итогом может стать любой результат проекта в зависимости от музыкального направления. В истории музыки главный продукт творческой деятельности выдающихся деятелей искусства, подвергаемый всестороннему изучению – это музыкальное сочинение, имеющее одного автора, т. е. композитора. Оно является «проводником» к постижению стиля, эпохи или творческого наследия определенного исполнителя, композитора.

В истории музыкального искусства можно найти и уникальные коллективные решения композиторского творчества. Возможно именно сотворчество композиторов, нацеленное на создание единого музыкального опуса, со-

ответствует базовым признаком изучаемого явления, дополняя его новым вариантом «композиторский проект».

Опираясь на исторический опыт сотворчества композиторов, сформулируем следующее определение: композиторский проект – это временное объединение авторов для создания неповторимого продукта сотворчества, оно курируется создателем уникальной идеи и спонсируется заказчиком извне. Изучение проекта в контексте композиторского творчества позволяет сделать ряд выводов:

- в пространстве межличностных отношений композиторов проект выступает востребованной формой и механизмом коммуникации;

- диалогическая структура и многосубъектность отношений проекта придаёт ему свойства уникальной лаборатории для реализации творческой идеи;

- в контексте социальных отношений проект выступает проводником в диалоге творцов (автора проекта, идеи) и общества.

Всё сказанное позволяет осмыслить коллективный музыкальный проект композиторов как специфический вид социально-культурного взаимодействия композиторов.

Рассмотрим некоторые примеры коллективной творческой работы композиторов в рамках проектной деятельности. В истории музыки можно найти страницы, посвящённые коллективным музыкальным произведениям как итогу творческого взаимодействия. Их значение и систематизация сведений не становились поводом для детального исследования этого феномена. В рамках статьи трудно изложить специфику проектной деятельности композиторов, но возможно на основе хронологического метода изложения информации проследить формулу реализации «от идеи к результату».

Таблица 1. Коллективные музыкальные произведения XXI века

№	Год создания	Название	Заказчик/автор идеи	Авторы
1	2000	Страсти по Матфею - 2000	Институт Гёте /Е. Поспелова, Е. Бирюкова, М. Степанова	В. Мартынов, П. Карманов, И. Юсупова, В. Николаев, С. Загний, В. Гайворонский, А. Вустин, Ю. Ханонъ, А. Щетинский, А. Ларин, А. Айги, Б. Филановский, А. Дойников, Д. Чеглаков, А. Шульгин, И. Великанов, ТПО Композитор

2	2000	Страсти - 2000	Международная академия Баха в Штутгарте / Х.Риллинг	Дуна, С. Губайдулина, В. Рим, О. Голихов
3	2000	Опера «Эпоха грез»	Савонлинский оперный фестиваль (Финляндия)	К. Ахо, О. Кортекангас, Г. Рехбергер.
4	2001	Опера «Царь Демьян»	ТПО Композитор / П. Поспелов	Л. Десятников, В. Гайворонский, И. Юсупова, В. Николаев
5	2002	«Семь слов Христа на кресте»	Институт <i>Pro Arte</i>	Институт <i>Arte</i>
6	2003	Кантата «Дух народа»	Институт <i>Pro Arte</i>	ТПО Композитор
7	2003	Кантата «Освобождение Прелесты»	Институт <i>Pro Arte</i> / ТПО Композитор	П. Поспелов, Д. Рябцев, Д. Курляндский
8	2004	Опера «Монгеаялга» (Вечная мелодия)	Конкурс оперных проектов, учрежденного главой республики Тува Ш. Ооржаком	Б-М. Тулуш, У. Хомушка, Ч. Комбу, Н. Лопсан, А. Монгуш
9	2004	«Десять взглядов на десять заповедей»	Газета «Музыкальное обозрение»	М. Броннер, Ю. Воронцов, А. Вустин, С. Жуков, Р. Леденёв, С. Павленко, Е. Подгайц, А. Чайковский, Р. Сабитов, А. Эшпай
10	2005	Балет «Смерть Полифема»	ТПО Композитор (для Н. Цискаридзе)	Д. Курляндский, В. Белунцов, В. Иванова, А. Маноцков
11	2006	«Посвящение»	Газета «Музыкальное обозрение»	О. Алюшина, К. Бодров, О. Бочихина, А. Буканов, Т. Новикова, А. Сюмак
12	2011	Балет «Шыяанам...»	Детской хореографической школы г. Кызыла	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
13	2011	Песенно-танцевальная сюита «В колыбели Саян и Тынды»	Тувинский государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны»	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
14	2013	Опера «Победа над солнцем»	Международный фестиваль искусств	М. Матюшин, И. Рогалев,

			«От авангарда до наших дней»	И. Воробьев, Л. Резетдинов, С. Полозов, А. Танонов, Д. Мазитова, А. Зобнин, Э. Лебедзе
15	2014	Песенно-танцевальная сюита Сюита «Золотые стрелы мечты»	Тувинский государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны»	Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушка, Д. Афоничев, А. Житов, А. Оюн
16	2014	Мюзикл «Мастер и Маргарита»	Продюсерская компания «Makers Lab»	А. Танонов, О. Томаз, С. Рубальский, И. Долгова, О. Попков, А. Маев
17	2015	Мюзикл «Демон Онегина»	Продюсерская компания «Makers Lab»	А. Танонов, Г. Матвейчук, (П. Чайковский)
18	2016	Опера «Индиго»	Национальная опера в Хельсинги/Лилли Паасикиви	Э.Топпинен, П. Кивилааксо
19	2018	Мюзикл «Лолита»	Продюсерская компания «Makers Lab»	О. Томас, А. Танонов
20	2019	«Libereta/МО/Opus 30/2019»	Газета «Музыкальное обозрение»	С. Невский, А. Сюмак, Дм. Курляндский, А. Хубеев, Н. Попов
21	2021	Опера «Журналистка»	Московский женский музей	Н. Медведовская, О. Харрис, Е. Саничева, О. Егорова, О. Власова, М. Николаева, М. Романова, Н. Синякова, Е. Седелева, Г. Альтман, Л. Лобан, К. Пополова, Н. Прокопенко, А. Ветлугина, Ж. Габова (Джексембекова), В. Кухта.
22	2022	Гимн к 110-летию Саратовской государственной консерватории	Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова	В. Мишле, В. Орлов, С. Полозов, И. Субботин

Рассмотрение коллективных музыкальных проектов XXI века позволяет сделать вывод о том, что главной особенностью проекта композиторов является работа с уникальной идеей извне. Именно автор замысла при помощи

заказчика через «временный» коллектив композиторов получает уникальный творческий продукт, который обязательно должен быть исполнен и иметь определенный социокультурный эффект. Для воплощения проектной деятельности композиторов в наше время часто используются т.н. «крупные» жанры: страсти, опера, мюзикл. Они востребованы для популяризации высокого искусства среди современных потребителей. Именно они становятся «катализаторами» для создания коллективного композиторского проекта.

Значение музыкального проекта композиторов в истории музыки нельзя определить однозначно. Коллективное музыкальное произведение как итог проектной деятельности композиторов нечастое явление в истории музыки. Многие коллективные проекты композиторов – это осознанное и целенаправленное сотворчество, которое в заранее созданных искусственных условиях воспринимается как творческий эксперимент. В XXI веке проект является неотъемлемой частью музыкального искусства и с каждым днём расширяет свои культурно-творческие потенциалы.

Полученные результаты исследования имеют теоретическую и практическую значимость и будут интересны искусствоведами занимающихся музыкальным искусством XXI века, современным композиторам, а также представителям музыкального менеджмента.

### **Список литературы:**

1. Амрахова, А.А. Некоторые проблемы формообразования в коллективных сочинениях [Текст] / А.А. Амрахова // «Opus Corporate – Сотворчество: Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции в рамках Всероссийского форума «Музыкальное обозрение России». 14–15 сентября 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – С. 5-11.

2. Джонс, Дж. К. Методы проектирования [Текст]: Пер. с англ. – 2-е изд., доп. – М.: Мир, 1986. – 326 с.

3. Крылова, А.В. Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства [Текст] / А.В. Крылова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2012/1 (10). – С. 19-23.

4. Мальшина, Н.А. Формирование институциональной среды индустрии культуры в регионах России [Текст] / Н.А. Мальшина, И.В. Каменская // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 3 (42). – С. 13-24.

5. Руководство к Своду знаний по управлению проектами (Руководство РМВОК) – Шестое издание [Текст] // *Newtown Square, PA: Project Management Institute*, 2017. – 726 с.

6. Национальный проект культура [Электронный ресурс]. 2004 – 2023. Дата обновления: 15.03.2023 // URL: <https://culture.gov.ru/about/national-project/about-project/> (дата обращения: 15.03.2023).

**М. В. Порубина**  
**Научный руководитель – Е. Э. Лобзакова**  
**Ростов-на-Дону, Ростовская государственная**  
**консерватория им. С. В. Рахманинова,**  
**2 место**

## **ПОЭТИЧЕСКИЕ МИРЫ И СТИЛИСТИКА ЖАНРА MÉLODIE В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЭРИКА САТИ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности претворения жанра *melodie* в сочинениях для голоса и фортепиано Эрика Сати. Несмотря на их сравнительно небольшое количество, изучение данной области камерно-вокального наследия композитора позволяет проследить эволюцию его художественной позиции и эстетических принципов на разных этапах творческого пути. Круг авторов поэтических первоисточников, избираемых им для своих *melodie*, сюжетная линия и образная сфера стихотворений, положенных в основу его сочинений, а также специфика их трактовки на собственно музыкальном уровне – ключевые вопросы, рассматриваемые в данной работе.

**Ключевые слова:** французская музыка, Эрик Сати, вокальное творчество, *mélodie*.

В наследии Эрика Сати, включающем большей частью фортепианные произведения, а также музыкально-сценические, камерно-инструментальные опусы, музыку к кинофильмам и спектаклям, особое место занимает камерно-вокальная лирика. Жанр *mélodie* – особый вид французской песенной лирики, возникший в результате поиска самобытной и национально-характерной формы музыкально-поэтического высказывания, в творчестве Эрика Сати преломляется сквозь призму типичных для композитора поэтико-стилистических закономерностей. Чтобы в полной мере выявить специфику решения этого жанра в творчестве автора прежде необходимо определить те характерные черты, которые делают это явление неповторимым в художественном пространстве европейской музыкальной культуры и составляют его «генетический код» (Е. Назайкинский).

Впервые сочинения с таким обозначением появились в творчестве Г. Берлиоза, затем у Ш. Гуно, Ж. Бизе, С. Франка, Ж. Массне, К. Сен-Санса, однако, наибольшего расцвета *mélodie* достигли в вокальных миниатюрах А. Дюпарка, Э. Шабрие, Э. Шоссона, К. Дебюсси, М. Равеля. При всем разнообразии художественного воплощения жанра у разных авторов можно выявить определенные типологические черты, позволяющие выделить это явление в ряду камерно-вокальных жанров. Прежде всего, это новые отношения между музыкой и поэзией: их специфика заключается в поиске музыкальных закономерностей, рожденных поэтическим текстом. Он не просто озвучивается: выявляется его внутренняя многомерная структура (семантическая, фоне-



тическая, синтаксическая, ритмическая), а затем воплощается музыкальными средствами. Именно это качество *mélodie* во многом обуславливает ее стилистический облик. Так, характер мелодической линии вокальной партии определяется требованием интонационной выразительности и при этом должен полностью следовать особенностям стиха, воплощая «музыку стихотворения». В связи с этим специальное внимание авторы уделяли просодии, то есть системе фонетических средств (высотных, силовых, временны́х), реализующейся на всех уровнях речевых сегментов (слог, слово, фраза, строка и пр.). Через точное подчинение вокальной партии структуре стиха с сохранением всех особенностей ударений в словах (так, например, ударный слог в мелодической линии обязательно выделяется более крупной длительностью) и речевых оборотах, а также преобладание силлабической организации, композиторами соблюдались просодические признаки французской речи. Вторым фактором, определяющим характер мелодики, оказывается лирическое содержание стиха, не требующее от слушателя серьезной работы мысли, а призванное вызвать у него внутренне волнение, трепет, созерцание. В связи с этим вокальная партия *mélodie* должна быть рафинированной, очищенной от всякого рода технических сложностей в пользу простоты и ясности, а также пластичной и динамичной. Именно в области вокальной партии наблюдается яркая авторская индивидуализация, которая полностью зависит от авторского почерка композитора.

Партия фортепиано в *mélodie* может быть выражена в качестве гармонического сопровождения, поддерживающего мелодическую линию (порой дублируя ее), либо же обладать своей собственной выразительностью, выступая более активным участником творческого диалога. Фактурный рисунок, в котором преобладают арпеджированные гармонические фигурации или аккордовый склад, зачастую остается неизменным на протяжении всего сочинения, и вкупе с иными средствами музыкальной выразительности способствует сохранению единой образной атмосферы стихотворения. При этом нередки случаи использования звукоизобразительности, иллюстрирующей поэтические образы и символы. Такая трактовка инструментальной партии прежде всего связана с содержательной стороной *mélodie* – лирической миниатюры-эмоции, что способствует отказу от сложной драматургии и театрализованности, господствовавшей в вокальных опусах композиторов эпохи романтизма. При этом гармонический язык сочинений, как правило, отражает все красочно-колористические возможности гармонии этого периода, расширяющей тональную систему и способствующей созданию разнообразнейшего ряда художественных образов. Композиция же *mélodie*, соответствующая структуре первоисточника, в значительной степени свободна и индивидуализирована в рамках логики поэтического целого.

Все обозначенные закономерности в крупном плане характерны для интерпретации этой жанровой модели в творчестве Эрика Сати, но в деталях в существенной степени опосредованы его неповторимым художественно-

эстетическим видением. Всего автором было создано четырнадцать *mélodies*, сконцентрированных двумя группами в разных периодах его творческого пути. Первая группа включает цикл под названием «Trois mélodies» («Три мелодии»), а также отдельную песню «Les fleurs» («Цветы»), созданные в 1886 году на стихи К. де Латура; вторая группа – циклы «Poèmes d'amour» («Поэмы любви», 1914), «Trois mélodies de 1916» («Три мелодии 1916 года»), «Quatre petites mélodies» («Четыре маленькие мелодии», 1920), написанные на рубеже центрального и позднего периода творчества на стихи разных поэтов. Если *mélodies* раннего периода близки традиционной позднеромантической и импрессионистской модели жанра, и в этом могут быть соотнесены с сочинениями этой жанровой группы в творчестве современников Эрика Сати, в то время как более поздние – 1914–1920-х годов – опосредованы пародийно-иронической манерой письма центрального периода, наиболее ярко проявившейся в фортепианных миниатюрах.

**Первые образцы *mélodies***, написанные на тексты поэта-современника К. де Латура, отражают закономерности жанра, сформировавшиеся в сочинениях предшественников. Всем трем миниатюрам свойственна особая лиричность воплощения любовной тематики, загадочность и утонченность. Одновременно каждая из них обладает неповторимым своеобразием, не только идущим от творческой фантазии композитора, но и заложенным в поэзии автора. Строки, во многом рожденные под влиянием Ш. Бодлера и символистов, наполненные сентиментальностью и декаденством, содержат множество красочных и пышных метафор, эпитетов и аллегорий, способствующих созданию атмосферы чувственности. Так, в первом номере цикла «Trois mélodies» «Les Anges» («Ангелы») перед слушателями предстают образы бесплотных крылатых существ, парящих в эфире «как лилии среди звезд», играющих на лютнях, создающих «божественную гармонию», поющих голосами, звучащими как фимиам. Во втором «Elegie» («Элегия») – поэтизируются боль и страдания героя, потерявшего надежду на счастье и обреченного на мучения. В третьем – «Sylvie» («Сильвия») – обрисован образ прекрасной возлюбленной, возвышенный облик которой создается благодаря использованию автором всевозможных метафорических выражений в описании внешности девушки: «ее душа – зенит без вуали», «ее волосы – черные как тень» и др. Таким образом поэт возводит Красоту на пьедестал, преклоняясь перед ней, стараясь уловить малейшее ее проявление<sup>22</sup>.

Метод претворения поэзии К. де Латура, избранный Эриком Сати, полностью отвечает поэтике стиха и един во всех вокальных миниатюрах. Композиционно все три *mélodies* представляют собой куплетно-вариантную («Les Anges») или куплетную («Elegie», «Sylvie») форму, в которой синтакси-

---

<sup>22</sup> Несмотря на то, что самим композитором эти *mélodies* не были объединены в единый опус, на уровне вербального ряда явно проступают черты цикличности: божественная гармония и земная красота – в крайних песнях (создающие своеобразную тематическую арку) и страдание об утраченной любви – в центральной.

ческая организация внутри каждого куплета полностью соответствует фразовому делению поэтического текста. При общем ариозно-декламационном стиле вокальной партии Эрик Сати четко следует силлабическому принципу соотношения текста и музыки, избегая распевов. Возникающая повторность мелодических структур обусловлена четкой рифмованностью строк, а изменения мелодической линии в куплетах всегда вызваны потребностями просодии: так, например, в песне «Les Anges», метроритмические сдвиги вокальной партии обусловлены изменением силлабической структуры стиха<sup>23</sup>. Учитывая особенности французской речи, где трудно уловить границу между словами благодаря приемам сцепления (*enchaînement*) и связывания (*liaison*), Эрик Сати выстраивает вокальную линию в плавном движении от паузы к паузе. Используемые композитором в вокальной партии ритмические структуры отражают принципы фразового ударения, характерного для дореформаторской французской поэзии, – в большинстве случаев ударный слог выделен более продолжительной длительностью. Если конец ритмической группы не связан с окончанием предложения или фразы, то остановка может быть не столь продолжительной, но все равно ощутимой в сравнении с предшествующим ритмическим движением. Когда же ударный слог завершает фразу, последняя длительность выделяется существенно. Заданность этих принципов позволила Эрику Сати в последней песне цикла – «Sylvie» – отказаться от обозначения темпа, метра и тактовой системы, при этом не потеряв метрической формы музыкально-поэтического целого.

Во всех трех *mélodies* характер интонационного рисунка вокальной партии, организованной по волнообразному принципу, формируется в результате комбинирования более длинных ариозных мелодических синтагм и более речитативных. Характер чередования различных по вокальному стилю фраз в первую очередь обусловлен длиной поэтической фразы: протяженные – распевные, короткие – декламационные. При этом преобладающий характер движения мелодии в пределах неширокой интервалики позволяет воспринимать скачок на широкий, а тем более диссонирующий интервал как своеобразное «художественное событие», связанное с подчеркиванием смысловой значимости отдельных слов<sup>24</sup>. Все три *mélodies* также связаны единой формулой фортепианного сопровождения, чья функция не выходит за рамки аккомпанемента: четырехголосная хоральная фактура, выдерживаемая половин-

---

<sup>23</sup> Окончание начальной стихотворной фразы первого и второго куплета построены на разном количестве слогов – четыре в первом случае и три во втором; слоговые модификации производятся композитором и во вторых строках четверостиший – в первом куплете «Laisant déployer leurs long voiles» делится на 9 слогов, в то время как вторая строфа последующего куплета «Luths à la divine harmonie» включает в себя лишь 8 слогов и др.).

<sup>24</sup> Так, например, в «Les Anges» во фразе «Ангелы парят в эфире», выраженной с помощью витиеватой мелодии, вкупе с ходом на ч<sub>8</sub>, отражаются образы кружащихся в небе ангелов, в «Sylvie» скачком сначала на ч<sub>4</sub>, а затем на м<sub>7</sub> выделяется слово «любовь», тот же ход – во втором куплете выделяет слово «печаль», в «Elegie» нисходящий скачок на тритон подчеркивает слова в одном куплете «я страдаю», а в другом – «боль» и т. п.

ными длительностями на протяжении каждой миниатюры, своей статичностью и бесстрастностью оттеняет динамику вокальной партии и смены многообразных эмоциональных состояний. Единственным ресурсом обновления в этих условиях становится тонально-гармоническая логика, обозначающая смысловые повороты текста неожиданными сдвигами. Все выразительные средства гармонии в первую очередь направлены на выявление колористической функции созвучия. Таким образом, в ранний период творчества поэтический и звуковой мир *mélodie* Эрика Сати достаточно точно следует закономерностям сложившейся жанровой модели, хотя ее решение в каждом отдельном случае, как было отмечено, не отличается глубокой индивидуализацией.

В отличие от *mélodies* раннего периода, где в качестве первоисточника используются тексты одного поэта, импрессионистская стилистика которых достаточно монохромна, в **вокальных миниатюрах 1914–1920-х годов** мир отражаемых поэтических образов гораздо объемнее. В нем синтезируются характерная для жанра лирическая образность с разными гранями комического модуса – иронии, сатиры, пародии, а порой и абсурда, получившими многообразное преломление в фортепианных циклах Эрика Сати 1912–1915 годов. Практически единственной *mélodie*, в которой лирико-субъективистское начало представлено не в деформированном виде, является «*Élégie*» из цикла «*Quatre petites mélodies*» («Четыре маленькие мелодии», 1920), написанная на стихотворение «Одиночество» А. де Ламартина и продолжающая ту же тему воссоздания внутреннего мира личности, охваченной тоской и ощущением своей потерянности, что и в одноименной песне из ранних «*Trois mélodies*».

Открывающий второй «вокальный» период цикл «*Trois poèmes d'amour*» («Три поэмы любви», 1914) был создан композитором на собственные тексты, во многом стилизующие традиции лирики трубадуров. Три коротких восьмистишия единой структуры ABCDEFAB – «*Ne suis que grin de sable*» («Я всего лишь песчинка»), «*Suis chauve de naissance*» («Лысый с рождения»), «*Ta parure est secrète*» («Твой наряд – секрет») – это три мольбы к «далекой возлюбленной», которая в последней песне неожиданно оказывается в современном мире («Моя прекрасная и жизнерадостная / Выкуривает сигарету») <sup>25</sup>. Ироничная манера, с которой автор подходит к стилизации, определяется, во-первых, созданием особой атмосферы игры с поэтическими структурами. В конце каждой строки в каждой миниатюре композитором акцентируется с помощью вокализации буква *-e*, на самом деле не произноси-

---

<sup>25</sup> Рассказчик, осознавая недостижимость Прекрасной Дамы и стремясь угодить своей возлюбленной, позиционирует себя в первой песне в уничижительном ключе – лишь песчинкой («Я песочное зерно, я прохладно, я свежо. / Я, зерно, тебя люблю, для тебя смеюсь, пою» и т. д.); во второй – описывает свое несовершенство по сравнению с ней («С детства с лысой головой, с детства я не молодой»); в третьей песне – речь идет о самой возлюбленной. Герой видит в ней загадку, которую не в силах разгадать, что, по-видимому, делает ее еще более привлекательной («Взгляд насмешлив, легок след, / Не раскрыть мне твой секрет»).

мая согласно правилам французского языка. Оригинальный способ рифмования, найденный композитором во второй и третьей *mélodies*, на самом деле воспроизводит принцип монорима<sup>26</sup>, характерного для средневековых поэтических традиций (в № 2 все строки заканчиваются на *-ance*, в № 3 – на созвучные *-ette* или *-ète*). Возникает впечатление, что, впадая в крайность регулярного употребления одной и той же рифмы, Эрик Сати словно доводит до абсурда символистскую идею отсутствия рифм как таковых (принцип верлибра).

Однако, игра с музыкальными структурами, доводящими идею повторности до апогея, является наиболее интересным с художественной точки зрения моментом. Также, как и в «Trois mélodies», Эриком Сати используется единая модель, вариантно преломляемая во всех трех песнях. Композиция миниатюр определяется поэтической структурой восьмистишия: каждой строке соответствует один такт, при этом сохраняется принцип обрамления – ABCDEFAB. С помощью исключительно музыкальных закономерностей (смены жанровости, гармонического стиля, фактуры) автором подчеркивается парность строк-тактов, складывающихся в своеобразные перекрестные рифмы. Мелодика вокальной партии, отражающая все фонетические требования французского стихосложения, имеет конкретный жанровый прообраз – григорианский хорал. Нарочитая узкообъемность амбитуса, декламационность, стилизующая литургическое псалмодирование, формульность – все эти черты средневекового жанра, встраиваясь в лирическую концепцию целого, способствуют интерпретации образа куртуазной любви в гротескном поле.

Фортепианное сопровождение всех трех миниатюр основывается на по-тактовом чередовании определенных формул, которые имеют яркие жанровые прообразы. Некой константой в этом чередовании (условно – рефреном) становится формула хорала с соответствующей фактурой, изложенной либо строгими аккордовыми вертикалями, либо – с мелодизированием голосов. Контрастом к ней выступают танцевально-бытовые формулы, квазиноктюрновые в шопеновском стиле или аллюзийно обращающие слушателя к красочно-колористической манере Дебюсси, сочленяющиеся между собой без переходов, с четкими «швами» между элементами (совпадающими с тактовыми чертами). Этот насыщенный жанрово-стилевой коллаж с достаточно сложным гармоническим языком (ведущая роль медиантовых аккордов, использование мажорных трезвучий побочных ступеней, отклонений), оттеняет незатейливо организованную вокальную партию. Таким образом, в «Trois роèmes d'amour» с помощью ироничной стилизации средневековых песенных традиций в форме *mélodies*, апеллируя к культуре прошлого, Эрик Сати включает лирическую образность в силовое поле неожиданных ассоциаций, тем самым способствуя отстранению от субъективности душевных переживаний. Собственные поэтические речезыковые эксперименты позволяют композитору создать отправную точку для реализации оригинального интонационно-

---

<sup>26</sup> Монорим – стихотворение, в котором используется одна рифма.

композиционного решения, опирающегося на взаимозависимость и взаимопроникновение двух языков — музыкального и поэтического.

В двух следующих циклах — «Trois mélodies de 1916» («Три мелодии») и «Quatre petites mélodies» («Четыре маленькие мелодии», 1920) — происходит еще более глубокое проникновение комического модуса при сохранении основных принципов жанра, особенно в отношении «озвучивания» стихотворного текста. Трансформация жанровой модели *mélodie* в первую очередь проявляется на содержательном уровне. Лирическая составляющая в чистом виде присутствует лишь в «Elegie» («Элегии», 1920, текст А. де Ламартина) из цикла «Quatre petites mélodies». В других сочинениях лирическое начало либо просвечивает опосредованно, либо постепенно нивелируется. Внедрение элементов комического в лирику в большей степени проявляется в «La Statue de Bronze» («Бронзовая статуя», 1916, текст Л. Фарга) из цикла «Trois mélodies de 1916». Пародийное пространство на уровне вербального ряда создается благодаря использованию смысловых алогизмов — вместо человека перед нами предстает неодушевленный предмет (бронзовая статуя), наделенный чувствами и способностью мыслить. Полемика бронзовой лягушки с собой о своей судьбе порождает калейдоскоп образов, отвечающих меняющимся настроениям «героини». Недовольство, мечтательность, задумчивость, обреченность — вот тот спектр эмоций, который пронизывает текст небольшого по протяженности сочинения. Сходным образом погружение в пародийное пространство решается в других *mélodies* позднего периода. В одном случае — с помощью использования персонажа, вызывающего определенные ассоциации, например, эксцентричного Шляпника из сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», да и всей сцены безумного чаепития, в которой царит атмосфера алогичности и иррациональности («La Chapelier»). В другом — за счет высмеивания академизма в искусстве, как в *mélodie* «Danseuse» («Танцовщица», 1920, текст Ж. Кокто), где балерина отождествляется с крабом.

Вслед за изменением содержания в поздних *mélodie* значительно трансформируется подход Эрика Сати к музыкальному воплощению текста — он становится более сложноорганизованным и разнообразным. Тотальное господство куплетной формы сменяется более гибким подходом к формообразованию, его большей обусловленностью характером и структурой стиха: строфический принцип, лучше всего подходящий для отражения калейдоскопа состояний героини, — в «La Statue de Bronze», период — в «Elegie» из цикла 1920 года, трехчастная — в «Dapheneo» и др. Свойственный композитору ранее аскетизм в выборе способов организации вокальной партии сменяется более дифференцированным подходом, благодаря которому, характерный для жанра *mélodie* в творчестве других композиторов приоритет мелодического фактора, находит свою реализацию и у Эрика Сати. Большая выразительность вокальной партии во многом обусловлена свободной конструкцией, вне квадратных структур, вне повторений мотивов. «Бытовизмы» уступили место более тщательно продуманной мотивной работе с материалом, расширилось

звуковое пространство, усложнилась общая конфигурация мелодического движения и интервальная структура вокальной партии, усилилось влияние семантической окрашенности текста на специфику музыкального решения. Все эти изменения, создающие больший эмоциональный и динамический диапазон, большее напряжение мелодико-интонационного выражения, чем в ранних *mélodies*, создают и неожиданный эффект. Во взаимодействии с иной, не-лирической или псевдолирической образной сферой, они приводят к формированию эффекта рассогласования плана содержания и плана выражения – приема, определяющего гротескный характер музыкально-поэтического диалога. Таким образом новый этап интерпретации *mélodie* становится синтезирующим и обобщающим – под этой жанровой «оболочкой» сплавляются лирический и комический модусы осмысления художественной действительности и соответствующие приемы их музыкально-поэтического воплощения, а также значительно усложняется жанрово-стилистическое решение всех компонентов вокальных миниатюр, созданных в поздний период творчества.

### **Список литературы:**

1. Корниенко, Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков: дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Е. Ю. Корниенко. – Саратов, 2011. – 173 с.
2. Щерба, Л. В. Фонетика французского языка [Текст] / Л. В. Щерба. – М.: Государственное издание «Высшая школа», 1963. – 159 с.
3. Bergeron, K. Voice Lessons: French melodie in the Belle Epoque [Text] / K. Bergeron. – Oxford Unity press, 2010. – 424 p. – URL: <https://books.google.ru/books?id=e6q7VjwgipgC&hl=ru>
4. Orledge, R. Satie the Composer [Text] / R. Orledge. – Cambridge university press, 1990. – 437 p.

**КОНКУРСНЫЕ РАБОТЫ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ  
НОМИНАЦИИ  
«ЗА ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К РАСКРЫТИЮ ТЕМЫ»**

**К.Т. Маркосян**  
**Научный руководитель – Е.В. Лащева**  
**(Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры)**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ «СКАЗКА-ШУМЕЛКА» КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ  
ДЕТЕЙ КОМПЕНСИРУЮЩЕЙ НАПРАВЛЕННОСТИ**

**Аннотация.** В статье предпринята попытка рассмотреть возможности развития детей компенсирующей направленности по средствам музыкальных «сказок-шумелок» в образовательном процессе дошкольников; затрагиваются вопросы влияния музыкальных сказок на развитие детей, приводится пример организации и порядка изучения музыкальных сказок с учетом возрастной категории.

**Ключевые слова:** Музыкальная сказка, коррекционная группа, дети с ОВЗ, развитие детей, образовательный процесс.

В раннем дошкольном возрасте ребёнок воспринимает окружающий мир через игру, поэтому очень важно, чтобы краски, звуки пришли к нему как увлекательный игровой материал. Примечательно то, что музыкально-театральную деятельность можно назвать одной из наиболее наглядных форм художественного отражения жизни, который основан на восприятии мира через образы. В области дошкольного музыкального воспитания музыкально-театральная деятельность детей наименее разработана, даже несмотря на то, что эффективность данной деятельности очевидна, о чём свидетельствуют многочисленные психолого-педагогические исследования.

Ведущей деятельностью дошкольного возраста является игра, а театральное искусство наиболее близко детской ролевой игре, которая складывается как основа относительно самостоятельного функционирования детского сообщества. Театральная деятельность отвечает психологическим особенностям дошкольного возраста, удовлетворяет основную потребность ребёнка – потребность в игре и создаёт условия для проявления его творческой активности. Музыкальный компонент театральных постановок помогает увеличить развивающие и воспитательные возможности, усиливает эффект эмоционального воздействия на мироощущение ребёнка.

В этой связи социальные педагоги психолого-медико-социального центра «Феникс»: И.П. Макеева, Л.А. Хорева, М.Д. Чуракова создали программу занятий с детьми среднего и старшего дошкольного возраста «Воспитание



сказкой», где важной задачей поставили расширение представления детей об окружающем мире при помощи введения их в литературную и музыкальную культуру и создание условий для активного включения детей в речевую, музыкальную, художественную, игровую деятельность, связанную с образным строем и сюжетом сказки [4, с. 15].

Также Заслуженный учитель Российской Федерации, С.И. Мерзлякова, на протяжении многих лет является организатором методической работы в Москве по музыкальному воспитанию детей дошкольного возраста. Она является автором многочисленных печатных работ, среди которых программы, методические пособия, сборники, содержащие музыкально-литературный практический материал, конспекты музыкальных занятий, сценарии праздников. С.И. Мерзлякова отмечает, что музыкальные сказки не только знакомят с содержанием, воссоздают конкретные образы, но и учат чувствовать события, взаимоотношения между героями произведений. С помощью театрализованных сказок развивается детская фантазия, память, воображение, а также все виды детского творчества (художественно-речевого, музыкально-игрового, танцевального, сценического) [5, с. 54].

Основной целью приобщения дошкольников к музыкальной сказке является воспитание музыкально развитого исполнителя и слушателя, который способен эмоционально и чутко воспринимать окружающий мир и выражать свое отношение ко всему происходящему.

Основными задачами музыкальной сказки можно считать следующее:

- повышения внимания детей на занятиях;
- развитие эмоциональной отзывчивости;
- развитие воображения, фантазии, творческих способностей;
- приобщение детей к музыкальной культуре;
- совершенствование коммуникативных качеств.

Анализ психолого-педагогической литературы показал, что музыкальная сказка является важной составляющей воспитательного процесса детей дошкольного возраста. Поэтому применение музыкальной сказки в процессе воспитания не только возможно, но и необходимо в силу эффективности этого средства воспитания, особенно для детей компенсирующей направленности.

Коррекционно-развивающие возможности по отношению к детям дошкольного возраста, имеющих проблемы в развитии, обусловлены тем, что музыкально-образовательная деятельность является источником новых положительных переживаний детей, побуждает рождению творческих потребностей, активизирует потенциальные возможности в практической музыкально-эстетической деятельности, обеспечивает разностороннее развитие ребенка, т.е. выполняет важнейшие функции: воспитательную, образовательную, социальную.

Диапазон различий в развитии детей достаточно велик, так как есть дети, которые испытывают временные трудности, но также есть дети с тяжелым поражением центральной нервной системы.

При помощи музыки можно регулировать психическое состояние, а правильно подобранный музыкальный ритм облегчает стрессовое состояние детей. В истории много фактов, которые свидетельствуют об успешном использовании музыки в терапевтических целях.

Методика музыкального воспитания для детей, имеющих проблемы в развитии, является педагогической методикой, при помощи которой изучаются закономерности музыкально-эстетического воспитания, обучения и развития детей с разными проблемами, а также раскрывает формы, методы и технологию, корректирующие посредством музыки различные отклонения в развитии детей с нарушениями слуха, речи, зрения, задержкой психического развития, умственной отсталостью. Также методика музыкального воспитания имеет коррекционную направленность в решении образовательных, а также воспитательных задач.

В настоящее время в сферах специальной психологии и педагогики музыкальное воспитание является важным компонентом в развитии гармоничной личности ребенка с какими-либо проблемами. Об эффективности влияния слушания музыки, музыкально-ритмических занятий на развитие речевой функции, слухового внимания, моторики у детей с нарушением слуха подробно пишет в своих работах Е.З. Яхнина [8, с. 55].

Исследователи Е.А. Медведева и С.М. Миловская подтвердили в своих трудах, что активизация мышления происходит посредством музыки. Также по средствам музыки происходит формирование целенаправленной деятельности, устойчивости внимания у умственно отсталых детей и дошкольников с задержкой психического развития [6, с. 44]. В методических пособиях В.А. Кручинина и Л.И. Плаксиной отражено значение, содержание и специфика использования музыкально-ритмических движений при обучении дошкольников с нарушением зрения [3, с. 17].

В своих исследованиях ученый Е.А. Медведева раскрыла позитивное влияние музыкальных сказок на детей с задержкой психического развития. Автор указывает на положительные изменения в развитии воображения, знаково-символической функции мышления, внимания, возможности коррекции отклонений в развитии личностной сферы. Подчеркивает особое значение музыки, с помощью которой оживляется и наполняется театральное действие, а также усиливается эмоциональное воздействие на маленького артиста и на зрителя [6, с. 75].

Примечательно, что использование музыкальных сказок воздействует на эмоциональное и душевное состояние детей, помогает преодолевать ощущения неуверенности, страха, а также музыкальный компонент может стать эффективным методом коррекции детских проблем. Музыкальные сказки являются эффективным средством музыкального развития для детей с задержкой психического развития, нарушениями речи, корректируют отклонения в развитии психических функций, эмоционально-волевой и моторной сфер.

Отметим, что для детей, находящихся в группах компенсирующей направленности, характерно несовершенство двигательной сферы, вялость мышечного тонуса, плохая координация движений. Исправление ситуации мы можем наблюдать в процессе работы над музыкальными сказками. У детей постепенно формируются целостность движений, активизируется воображение. В связи с чем процесс занятия нужно строить эмоционально, быстро менять виды музыкальной деятельности, чтоб не переутомить детей. Музыка, движения и речь должны быть взаимосвязаны, с помощью этого мы можем добиться частичного чистого интонирования и выразительности.

Существуют различные методики музыкальной терапии. В одних – музыка используется как ведущий фактор воздействия (музицирование или слушание музыкальных произведений), в других – музыкальное сопровождение дополняет и помогает усилить воздействие других коррекционных приемов. Музыкально-коррекционная деятельность в дошкольных образовательных учреждениях помогает направить на необходимое развитие познавательных процессов, моторики, а также на улучшение речевой деятельности. Музыкально-ритмическая деятельность совершенствует двигательный аппарат ребенка, способствует ориентировке в пространстве, а также улучшает точность и ритмичность движений.

Как отмечалось ранее музыка занимает важное место в развитии и коррекции отклонений у детей с разными проблемами здоровья. Поэтому при коррекционно-образовательной работе перед музыкальным руководителем ставятся определенные задачи, которые необходимо решить:

- развитие артикуляционного аппарата и дыхания;
- работа над координацией движений и моторных функций;
- развитие связной речи и фонематического восприятия;
- формирование способности восприятия музыкальных образов.

Необходимо помнить, что работа над развитием музыкального слуха у детей с нарушениями речи имеет специфические трудности, поэтому важно вести комплексную работу в сочетании музыки, слова и движения. Работа над любым вокальным произведением начинается с музыкальных и речевых упражнений, которые являются средством коррекции нарушений у детей. Музыкальные и речевые упражнения очень важны детям с нарушениями, так как такие дети обычно не слышат метр, плохо двигаются, не ощущают движения мелодии, а также фальшиво интонируют. Музыкально-речевые упражнения способствуют развитию музыкального и фонематического слуха у детей, развивают координацию движения, корректируют произношение, помогают формировать речевое дыхание.

Необходимо отметить, что в коррекционных группах у детей психические функции и навыки формируются с запозданием, в связи с этим мы наблюдаем снижение активности или же наоборот – гиперактивность. Также некоторые дети достаточно замкнуты и сложно выходят на контакт, поэтому доступной и понятной формой ознакомления дошкольников с миром музыки

является вовлечение детей в музыкальные сказки с использованием детских шумовых инструментов. Так как именно музыкальные «сказки-шумелки» способствуют развитию музыкальных способностей: ритма, слуха, музыкальной памяти, навыков вербального и невербального форм общения, моторики, способности к восприятию (тактильные, слуховые, зрительные) их необходимо включать в образовательный процесс детей компенсирующей направленности. Так как дети в коррекционных группах чаще всего плохо говорят (присутствуют видимые дефекты речи) и тяжело запоминают, им трудно произносить длинные тексты, музыкальные «сказки-шумелки» должны быть небольшими, интересными, с использованием музыкальных инструментов и короткими музыкальными номерами (песни, танцы). Заметим, что игра на музыкальных инструментах, а также шумовые игрушки всегда притягивают внимание детей, они с удовольствием откликаются на такой вид работы.

Особенностью работы над музыкальной «сказкой-шумелкой» открывает возможности для детей компенсирующей направленности, с раннего возраста быть вовлечёнными в групповые формы музицирования, участвовать в небольшом детском оркестре, что развивает их интерес к миру звуков. Благодаря музыкальным «сказкам-шумелкам» дети учатся импровизировать при помощи шумовых и звуковых эффектов, звукоподражание на различных музыкальных инструментах позволяет развивать фантазию дошкольников. В процессе работы над музыкальной «сказкой-шумелкой» они приобретают навыки общения, так как происходит групповая работа путем совместного музицирования.

Музыкальная «сказка-шумелка» позволяет развивать также и слуховую память. Дети учатся быстро реагировать на отдельные фразы сказки, чтоб вовремя сыграть на своем инструменте. В процессе работы они начинают различать нюансы звучания: регулируют громкость и продолжительность, расставляют акценты. Происходит формирование навыков сотворчества и сотрудничества.

Необходимо отметить, что процесс разучивания музыкальной «сказки-шумелки» для детей компенсирующей направленности вызывает определенные трудности, поэтому музыкальный руководитель должен быть хорошо подготовлен, понимать в чем заключается его работа и умело корректировать работу детей с учетом ограничений по здоровью и возрастным особенностям. В этой связи важно обращать внимание на выбор музыкальных сказок. Так например для старшей группы детей с некоторыми ограничениями по здоровью можно предложить музыкальные сказки: «Мойдодыр» по мотивам сказки К. Чуковского, «Приключения Незнайки» по мотивам сказки Н. Носова или «Красная шапочка» по мотивам сказки Ш. Перро. Для подготовительной группы детей компенсирующей направленности в разработку можно взять музыкальную сказку «Теремок на новый лад» по мотивам народной сказки, музыкальную «сказку-шумелку» «Глупая лисичка» из сборника «Сказочки-шумелки» Е. Железновой и др. Для средней коррекционной группы – музы-

кальные «сказки-шумелки» «Страшный пых» или «Лисичка-сестричка и серый волк» по мотивам народных сказок.

Музыкальный руководитель должен помочь детям в выборе инструмента характерного для того или иного персонажа, показать им различные приемы игры на инструментах, поддерживать творческие проявления детей, а также не забывать их хвалить.

Важно! Не стоит перегружать музыкальную сказку звуковыми эффектами, так как использование музыкальных инструментов должно сделать музыкальную сказку более интересной и яркой, и переизбытка звучания быть не должно. В процессе работы дошкольники учатся музицировать и импровизировать на детских музыкальных инструментах, параллельно знакомясь с группами инструментов (деревянные, ударные, шумовые).

Музыкальному руководителю важно обеспечить благоприятную и спокойную обстановку для проведения занятия, чтобы рассказ и шумовое оформление произвели положительное впечатление на детей. Во время прочтения сказки следует использовать жесты и мимику, а также речь должна быть выразительной и умеренной.

Итак, все вышеизложенное позволяет нам заключить, что музыкальные сказки, а также музыкальные «сказки-шумелки» занимают должное место в музыкально-образовательном процессе детей в целом и детей компенсирующей направленности в частности. Они положительно влияют на детей, имеющих проблемы со здоровьем, и являются результативным видом образовательной деятельности. Стоит отметить, что музыкальные сказки оказывают воспитательное влияние на детей с отклонениями в развитии. Они способствуют развитию художественного вкуса, певческих навыков, артикуляционного аппарата, координации движений и моторных функций, а также развитие связной речи и фонематического восприятия. И как итог являются важнейшим средством умственного развития ребенка, развивают его фантазию, помогают понять музыку.

### **Список литературы:**

1. Каплунова, И. Праздник каждый день / И. Каплунова, И. Новоскольцева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2015. – 35 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

2. Картушина, М. Ю. Вокально-хоровая работа в детском саду / М. Ю. Картушина. – Москва : Скрипторий, 2010. – 174 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

3. Кручинин, В. А. О формировании чувства ритма у аномальных детей / В. А. Кручинин. – Горький, 1980. – 195 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

4. Макеева, И.П., Чуракова, М.Д., Хорева, Л.А. Воспитание сказкой. Программа занятий с детьми среднего и старшего дошкольного возраста.

Психолого-медико-социальный центр «Феникс» // Сборник практических материалов. – М. : Планета. 2000.

5. Мерзлякова, С.И. «Волшебный мир театра». Программа развития сценического творчества детей средствами театрализованных игр и игровых представлений». М. : Владос, 1999.

6. Теоретические основы и методика музыкального воспитания детей с проблемами в развитии : учебное пособие для СПО / Е. А. Медведева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2018. – 217 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

7. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста : учебник для академического бакалавриата / под общей редакцией О. П. Радыновой. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2019. – 296 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

8. Яхнина, Е. З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха / Е. З. Яхнина. – Москва : Владос, 2003. – 272 с. – Текст (визуальный) : непосредственный.

**А. Г. Асриян**  
**Научный руководитель – М.Л. Караманова**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры**

**«РАСШИРЯЯ ДЕТСКИЙ РЕПЕРТУАР».**  
**АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК О ТВОРЧЕСТВЕ**  
**ВИКТОРА ИВАНОВИЧА МИХАЙЛОВСКОГО**

**Аннотация.** Статья посвящается кубанскому композитору, заслуженному артисту Кубани, музыкальному деятелю, педагогу, хормейстеру Виктору Ивановичу Михайловскому. Дается общая характеристика биографии и творчества композитора, осуществлен краткий анализ нескольких песен В. Михайловского из детского репертуара для дошкольного и младшего школьного возраста. Рассмотрен сборник песен для детей и юношества «Дорогие мои дети», вобравший в себя 17 музыкальных произведений разнообразных по характеру и музыкально-выразительным средствам. В песенном творчестве композитора присутствуют различные образы, характеристика которых представлена посредством таких жанров как вальс, марш, гимн, танец. Песенное творчество В. Михайловского отличается тонким лиризмом высказывания, краткостью и лаконичностью музыкального языка. В настоящее время песни композитора звучат во многих образовательных учреждениях не только Краснодарского края, но и других регионов.

**Ключевые слова:** кубанские композиторы, В. Михайловский, песни для детей, сборник «Дорогие мои дети».

Культура Кубани – уникальная, самобытная область российской культуры, имеющая свои многолетние традиции. Ее богатство составляет песенное, инструментальное, танцевальное и художественное наследие, осознание и осмысление которого является важнейшей задачей современного художественно-эстетического образования.

Музыкальная культура Кубани отличается насыщенностью композиционных направлений, новаторством музыкально-стилевых решений, разнообразием жанров и видов. Жанр песни в творчестве кубанских композиторов занимает важное место и характеризуется тематическим и эмоциональным многообразием. Одним из самых востребованных жанров является жанр детской песни, который находит отклик в творчестве ряда кубанских композиторов. При изучении регионального музыкального творчества учащиеся знакомятся с особенностями жанров как народной, так и профессиональной музыки.

Виктор Иванович Михайловский – композитор, заслуженный артист Кубани, отличник народного просвещения России. В. Михайловский активно проявляет себя в самых различных видах музыкальной деятельности: «он и хормейстер, и певец-солист, и музыкант-пропагандист, и педагог-воспитатель. Но главное – он музыкант, и это нашло прямое выражение в потребности сочинять собственную музыку, создавая талантливые песни». [2, с. 3].

Родился В. Михайловский 16 августа 1949 г. в городе Краснодаре в простой семье служащих. Его родители – участники Великой Отечественной войны. Начальное музыкальное образование получил в краснодарской музыкальной школе, затем поступил в музыкально-педагогическое училище. Высшее образование композитор получил в Краснодарском государственном институте культуры на музыкально-педагогическом факультете. Учителями и наставниками В. Михайловского в период обучения являлись профессор, заслуженный работник культуры РФ Г. Ковалев, советский композитор, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, создатель и первый председатель отделения Краснодарского Союза композиторов РСФСР, заведующий кафедрой музыки и пения в Краснодарском государственном педагогическом институте Г. Плотниченко, музыковед, педагог А. Слепов. В. Михайловский, обучаясь в институте, начал писать песенно-хоровую музыку. Слова и музыку к первой своей песни «Доверяйте любимым» В. Михайловский сочинил сам.

После окончания учебы работал в Краснодарском музыкально-педагогическом колледже, вел 6 предметов дирижерско-хоровых дисциплин. Разработал 2 новых предмета:

- «Практикум по кубанскому фольклору»;
- «История детского хорового исполнительства в России XX века».

Далее композитор работал в Краснодарском музыкальном училище на дирижерско-хоровом отделении, на кафедре дирижерско-хоровых дисциплин

на музыкально-педагогическом факультете КГИК, а также хормейстером хора молодежи и студентов в творческом объединении «Премьера» и солистом в камерном хоре (руководитель В. Яковлев) в Краснодарской краевой филармонии имени Г. Пономаренко. В 2007 году В. Михайловским был организован студенческий мужской ансамбль «Русские парни».

С 1985 по 1991 гг. композитор был председателем хорового общества Ленинского района г. Краснодара. С 2000-х гг. принимал активное участие в торжественных мероприятиях в Краевом фонде культуры Краснодарского края. На протяжении своей профессиональной деятельности выступал в качестве солиста на отчетных концертах Кубанского союза композиторов, исполняя произведения кубанских композиторов и собственные сочинения. Участвовал с творческими концертами в школах и в муниципальном органном зале Краснодара. Концертная деятельность В. Михайловского проходила не только в нашем городе, но и в Краснодарском крае, Волгограде и других городах и поселках России. На творческих вечерах композитор выступал с исполнением авторских песен в составе мужского вокального квартета «Песня», хора молодежи и студентов г. Краснодара. Около 30 лет В. Михайловский пел в дополнительном составе смешанного хора дирижерско-хорового отделения Краснодарского музыкального колледжа имени Н. Римского-Корсакова как певец и солист хора.

Список музыкальных произведений В. Михайловского – это большой вклад в песенно-хоровое искусство Кубани и России. Среди творений композитора и оркестровая музыка, и хоровые произведения, романсы и песни, детские песни. Все сочинения В. Михайловского отличаются тонким мелодизмом, богатством гармонического языка и метроритма. Песни, написанные для детей, пронизаны патриотическим характером, искрящимся юмором и лиризмом. В своих песнях композитор обращался к стихам разных поэтов: Е. Демидовой, В. Бардадыма, В. Жарикова и др. В творчестве поэтов В. Михайловского прельщает открытость души, восторженность восприятия мира, образность мышления и любовь к людям, к природе родного края. Обладая особым литературным дарованием, В. Михайловский является автором стихов для многих своих песен. Так, например, им создан гимн «Учитель музыки» к юбилею музыкально-педагогического колледжа. «Учитель музыки – моя профессия» – таков зачин песни-откровения В. Михайловского. В настоящее время песня успешно исполняется в учительской среде, на различных юбилейных торжествах. Одной из известных песен композитора является песня «Сердце Кубани» на слова Е. Демидовой, сочинение было написано В. Михайловским к конкурсу краснодарского гимна. По словам профессора Г. Ковалева песню «Сердце Кубани» можно отнести к безоговорочной композиторской удаче.

Важное место в творчестве композитора отведено сочинениям для детей и юношества. В. Михайловским создан сборник песен для детей и юношества «Дорогие мои дети». В качестве названия сборника композитором была вы-



брана первая строка стихотворения русского поэта М. Горького. Здесь представлены песни, рекомендованные для разучивания в детском саду и в младших классах школы: «Птичка» на слова С. Дрожжина, «Песня Лягушат» на слова В. Берестова, «Ох, устала я» на слова А. Дейсенбиева и др. Для детей среднего школьного возраста были созданы песни: «Зеленый конь» на слова Е. Демидовой, произведение для хора а cappella «Коза» на слова Р. Фархади, «Дорогие мои дети» на слова М. Горького и др. Фольклорная тематика представлена сочинениями для народных ансамблей: песни «Купало» на стихи С. Есенина и «Веснянка» на слова В. Ладыжец.

Рассмотрим подробнее несколько песен из сборника «Дорогие мои дети».

«Вареники» (стихи В. Бардадыма) – озорная песня, в которой представлена «бытовая сценка» детской игры: ребенок повторяет за мамой и лепит вареники из глины. Комический характер музыки слышен уже в кратком вступлении, где из примы постепенно рождается секста, и главный акцент приходится на секунды, далее обращают на себя внимание несколько озорных форшлагов. В вокальной партии за юмор «отвечает» припев-скороговорка на слова «тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля».

Пунктирный ритм на первую долю в куплете подчеркивает важность момента для ребенка: вареники лепит не кто-то другой, а это «я вареники леплю» (на слово «Я» падает музыкальное ударение).

«Песня лягушат» (стихи В. Берестова) – песенка, которая поется от лица лягушат. Фактура инструментального сопровождения является важным дополнением к характеристике основного образа. Мелодия в правой руке, изложенная преимущественно терциями, имитирует кваканье лягушат. Вокальная партия написана под стать самым юным исполнителям: короткие фразы, поступенное движение, опевания, секвенции.

Песни из сборника «Дорогие мои дети» интересны музыкальным руководителям разнообразием тематики и оригинальностью музыкального материала. В песнях, написанных В. Михайловским, раскрывается особый мир, в котором нет места серости, унынию, где живут эмоциональная открытость и мечтательность.

Немало песен для детей написано композитором отдельно от сборника. Ярким тому примером является песня «Бессмертный полк» на стихи самого

The image shows a page from a music book. At the top, the title 'Вареники' is centered. To the right of the title is the number '5'. Below the title, on the left, it says 'сл. В. Бардадыма' and on the right, 'муз. В. Михайловского'. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ма-ма стра-на-ет на кух-ни. Стра-нать то-же в люб-лю. За-ме-си-ла гли-ну, кух-ли и ва-ри-ки-ки леп-лю.' The piano part features a rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes.

В. Михайловского. Композитор поделился историей о ее создании: «В детском саду мою внучку попросили подготовить стихотворение к 9 Мая о подвигах наших прадедов. Я написал четверостишие, которое в дальнейшем стало припевом песни "Бессмертный полк"»<sup>27</sup>.

Песня «Бессмертный полк» продолжает традицию военных патриотических песен, в центре сюжета оказывается шествие «Бессмертный полк» – акция, которая сегодня чтит память ушедших на войну, и является своеобразным проводником между прошлым и настоящим<sup>28</sup>. Музыка написана в духе марша, что характерно для песен, прославляющих великие подвиги. Его черты особенно ярко проявляются в инструментальном вступлении. Песня, как и практически все рассмотренные в работе, представляет собой традиционную строфическую форму, которую обрамляет инструментальное вступление и заключение. Маршевость в сочинении легкая – благодаря синкопам, торжественная – благодаря взмывающим вверх фанфарам и пунктирному ритму в заключительных аккордах. Вокальная мелодика самой песни очень удобна для исполнения, в ее основе лежит поступенное движение в пределах терции или кварты. Скачки в мелодии встречаются редко, преимущественно в ключевых, напряженных моментах: например, припев начинается с «воинственной», торжественно восходящей кварты. Ритмика в вокальной партии ровная, но если в куплете преобладают восьмые, то в припеве же значительность момента подчеркивается и четвертями. Развитие и расширение диапазона происходит легко и естественно – каждая новая фраза в куплете постепенно завоевывает новую высоту, и припев подается как кульминация. Чистая и светлая тональность C-dur раскрашивается оборотами с участием побочных доминант, при этом гармонический язык песни не лишен типично русского колорита: вторая фраза куплета начинается с краски a-moll, что дает ощущение ладовой переменности, характерной для русских народных песен.

Своей родине В. Михайловский посвятил песню «Краснодарский край» (слова автора), в которой воспевается богатство природы родных просторов. В произведении сочетаются два образа. Сначала инструментальное аккордовое вступление задает тон торжественного гимна, далее в инструментальном

Краснодарский край  
Слова и музыка В. Михайловского

1. Пол - мой мой край, гор - жись - то - бой! Да - ма - ма, Ку - бань - ре - сик. Бо - гатый и по - ле - у - ро - ма! Все - то Крас - но - дар - ский край! Цво - ту - май

<sup>27</sup> Из беседы А.Г. Асриян с В.И. Михайловским от 03.06.2022 г.

<sup>28</sup> «Бессмертный полк» – гражданское историко-патриотическое движение, акции которого ежегодно проходят в России с 2012 года.

сопровождении появляется новый – танцевально-песенный образ: синкопированный бас-аккорд в левой руке, на фоне которого звучит игривый мотив из восьмых и шестнадцатых в правой. Скорее всего, не случайно была выбрана и солнечная по своей семантике тональность D-dur<sup>29</sup>. Песня отличается одухотворенностью и приподнятостью, мелодика вокальной партии течет естественно и отличается «округлостью» очертаний. Нередко в произведении встречаются опевания: создается ощущение того, что автор относится к своему



краю с большой любовью и словно «обнимает» его музыкой. Скачки подчеркивают важные слова в тексте: например, «Все это – Родина моя». Гармонический язык песни обогащен терпкой гармонической субдоминантой II<sub>27</sub>, а также оборотами с участием побочных доминант.

Песня «Милый папочка мой» (стихи И. Яценко) рассказывает о нежных чувствах ребенка к отцу. Для воплощения этого образа выбран жанр лирического вальса, который представлен в размере 6/8 посредством прозрачной фактуры, что прибавляет «кукольности» и легкости.

Песня отличается развернутым инструментальным вступлением, которое начинается с полуслова, легким гармоническим оборотом: II<sub>53</sub> – V<sub>43</sub> – I<sub>6</sub>. Лирический характер песни проявляется и в небольших внутрислоговых распевах в вокальной партии. Вокальная мелодия гибкая и весьма подвижная. Особенно выразительна первая фраза, она как будто убаюкивает, кружась вокруг III ступени.

В 2022 году в «Детском саду №172» г. Краснодар музыкальные руководители организовали концерт, посвященный творчеству В. Михайловского, где многие песни композитора стали премьерными. Дети исполнили его песни «Бессмертный полк», «Песня Лягушат», «До свидания, детский сад», «Милый папочка мой» и др. Приглашенные педагоги, некоторые из которых были бывшими студентами В. Михайловского, исполнили его произведение «Ароматы года» и гимн «Учитель музыки». Сам композитор порадовал слушателей исполнением таких песен, как «Храни Господь» и «Вареники».

Подводя итоги, отметим, что для песенного творчества В. Михайловского для детей и юношества, характерны следующие черты, присущие стилю ком-

<sup>29</sup> Семантика тональности D-dur как торжественной сложилась еще в эпоху барокко (например, хор «Аллилуйя» Г. Генделя из оратории «Мессия»). Позднее Н. Римский-Корсаков определял цвет и характер тональности D-dur как «дневной, желтоватый, солнечный, царственный, властный».

позитора в целом: автор пользуется малым набором средств выразительности, при этом создает ясный, четкий и лаконичный образ. Мелодика вокальной партии сочинений всегда откликается на смысл текста: ритм и скачки расставляют нужные музыкальные ударения. Внутрислоговые распевы сопутствуют лирическим образам, а постепенное движение мелодии делает песни удобными для детей. На страницах песен В. Михайловского живут самые разные образы, которые раскрываются через обращение к таким музыкальным жанрам как вальс, марш, гимн, танец. Большую роль в создании образа играет инструментальное сопровождение, которое также поддерживает вокальную партию. В песнях для дошкольников проявляется особая лаконичность средств выразительности: достаточно лишь нескольких штрихов, которые создают определенный образ.

Профессор Г. Ковалев пишет: «Заслуженный артист Кубани, отличник народного просвещения России, композитор Виктор Иванович Михайловский – человек, всей душой болеющий за судьбы музыкального воспитания подрастающего поколения. Он щедро отдает свой талант делу возрождения песенно-хорового искусства России» [2, с. 3]. Именно благодаря песенному творчеству В. Михайловского происходит обогащение и расширение музыкального репертуара для детей дошкольного и школьного возрастов, патриотическое и эстетическое воспитание подрастающего поколения.

#### **Список литературы:**

1. Ванечкина И. А. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыка и традиция: (Межвузов. сб. науч. тр.) / И. А. Ванечкина, Б. М. Галеев. – Казань: Консерватория, 2003. – С. 182–195.
2. Михайловский В. И. «Дорогие мои дети» песни для детей и юношества – нотное издание / В. И. Михайловский ; Краснодар: Издательство «Эоловы струны», 2004. – 51с.
3. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика. Фактура, тематизм : Учеб. пособие: 2-е изд. / В. Н. Холопова ; С-Петербург: Издательство «Лань», 2002. – 368 с.
4. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы : Учебник / В.А. Цуккерман ; Москва: Музыка, 1980. – 286 с.

**А.Р. Кошман**  
**Научный руководитель – М.Е. Зольников**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры**

## **ПРЕЛЮДИЯ СОЛЬ МИНОР №5 ОР.23 С.В.РАХМАНИНОВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ XX-XXI ВЕКОВ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу Прелюдии соль минор №5 ор.23 в интерпретациях Сергея Рахманинова, Эмиля Гилельса и Михаила Плетнёва. Основные выводы – трактовки отличаются своеобразием, виртуозностью. Автор играет свое произведение более свободно, Гилельс и Плетнёв демонстрируют своё видение, которое проявляется в разнообразных тембральных красках, интересных агогических решениях, различной трактовке педали.

**Ключевые слова:** С.В. Рахманинов, прелюдия, интерпретация, музыкальный язык, Эмиль Гилельс, Михаил Плетнёв.

Жизнь и творчество великого русского музыканта Сергея Васильевича Рахманинова постоянно привлекает внимание исполнителей и педагогов, студентов и слушателей. В этом году его произведения особенно часто исполняют в связи со 150-летием со дня рождения композитора. Проводятся различные мероприятия: конференции, концерты, конкурсы, посвящённые творчеству композитора, сыгравшего огромную роль в истории музыкального искусства.

Творческое наследие Сергея Васильевича Рахманинова многообразно. Он обращался к широкому кругу музыкальных жанров. В каждом из них он сумел высказаться оригинально и многогранно, привнес много нового. Именно Рахманинов на рубеже XIX-XX веков поднял жанр фортепианной миниатюры на новую высоту. Как ни странно, Рахманинов признавался, что именно в нем ему было сложнее работать, нежели писать более крупные сочинения. В миниатюрах Рахманинова сочетаются лаконичность и образная насыщенность, они передают мир человеческих чувств и переживаний.

Особое внимание С.В. Рахманинов выражал интересующему нас в рамках данной статьи жанру прелюдии. К нему относятся: прелюдия *cis-moll* ор. 3 №2 (1892), десять прелюдий ор. 23 (1903) и тринадцать прелюдий ор. 32 (1910), а также две нумерованных и редко исполняемых: прелюдия *es-moll* из цикла «Четыре пьесы» и прелюдия *F-dur*, которая была переложена для виолончели с фортепиано. Годы создания указывают на то, что Рахманинов работал в рамках жанра почти двадцать лет (с 18 до 37). Отвечая на вопрос, что было источником его вдохновения при сочинении такой музыки, он говорил: «Желание создать что-то прекрасное и художественное» [6, с. 130]. По мнению Ю. Келдыша «Рахманинов не внес бы такого богатого и яркого вклада в развитие фортепианной литературы, если бы не обладал поразительным

по мощи и своеобразию пианистическим дарованием. Тот же чеканный упругий ритм в сочетании с певучестью, «вокальностью», та же скульптурная лепка фразы, богатая и разнообразная «регистрация», которые были свойственны исполнительской манере Рахманинова-пианиста, в скрытом виде содержатся в нотной записи его сочинений» [5].

Исследователи творчества Сергея Рахманинова [1; 4; 5; 6] отмечают, что прелюдии ор.23 пронизаны оптимистическим мироощущением, проникновенным лиризмом. Многие из них ассоциируются с картинами русской природы. В них заметно по сравнению с более ранними образцами жанра меняется стиль композитора, совершенствуется мастерство. В звуковой палитре фортепианного Рахманинова очевидно присутствие авторских принципов инструментовки, оригинальных колористических и тембровых решений.

В первом десятилетии XX века мастер постепенно отходит от полнозвучного, плавно развертывающегося мелодизма как основы образно-содержательного уровня. Он сосредоточивается на внутренней жизни локальных по рисунку интонационных оборотов, на создании графического, концентрированного музыкального языка.

В центре внимания данной статьи находится прелюдия соль минор №5 ор.23 в исполнении пианистов прошлого и настоящего. «Интерпретация, — писал Рахманинов, — зависит главным образом от таланта и индивидуальности. Однако владение техникой — основа интерпретации. Выработка техники — это дело первой необходимости, ибо если пианист не обладает арсеналом технических средств для выражения идей композитора, то ни о какой интерпретации не может быть и речи. Техника должна быть столь высокой, совершенной и свободной, чтобы произведение, которое предстоит играть, разучивалось исполнителем только с целью раскрытия смысла» [2, с. 115].

Практически все выдающиеся пианисты оставили свой след в формировании традиций исполнения прелюдий ор.23. Прежде всего, сам С.В. Рахманинов. Об авторском исполнении прелюдии ор. 23 № 5 племянница композитора Зоя Аркадьевна Прибыткова вспоминала: «Мне всегда бывало жутко от исполнения Рахманиновым этой прелюдии. Начинал он тихо, угрожающе тихо... Потом "крещендо" нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавина грозных звуков обрушивалась на вас с мощью и гневом... Как прорвавшаяся плотина» [1, с. 327]. Сохранились записи Рихтера, Гилельса, Горовица, Ашкенази, Кисина, Мацуева и других известных исполнителей.

В рамках данной статьи мы подробнее рассмотрим следующие три записи:

1. Сергей Рахманинов [7] (запись 1920 года)
2. Эмиль Гилельс [8] (запись 1962 г.)
3. Михаил Плетнёв [9] (запись 1987 г.)

Прелюдия соль минор отличается исключительной яркостью образов, их впечатляющей силой, симфоническим размахом. Она требует от исполнителя большой пианистической выдержки и свободы. Прелюдия состоит из трех ча-

стей. Первая – *Alla marcía* (в стиле марша), сама по себе тоже трехчастна – соль минорные крайние разделы и средний Ми-бемоль мажорный эпизод. Вторая часть носит лирический, печально скорбный характер, затем переходит, третья часть – реприза, которая возвращает в оригинальный темп и характер.

*Рахманинов* начинает исполнение данной прелюдии тихо, таинственно, сухо, артикулировано, шестнадцатые звучат сжато, остро и напряжённо, что создаёт скерцозный характер. Ми-бемоль мажорный эпизод звучит взволнованно и устремлено. *Гилельс* исполняет первую часть в более сдержанном темпе, шестнадцатые звучат не так резко, более подробно, что придаёт ритмическую упругость. Он использует более «густую» педаль, особенно в крайней части 1-ого раздела. Ми-бемоль мажорный эпизод звучит торжественно, распевно. В трактовке *Плетнёва* обращает на себя внимание эмоциональная сдержанность, рассудочность и сосредоточенность на точной передаче всех нюансов нотного текста.

Рассмотрим теперь вторую часть прелюдии соль минор. Неожиданный контрастный центральный раздел – певучий, словно заполненный несбывшимися мечтами и надеждами *Рахманинов* исполняет встревожено и смятенно, позволяя множество агогических отступлений, у *Гилельса* мелодия звучит более лирично, слёзно и трепетно, он, выпукло «показывая» подголоски в среднем регистре, подчёркивает полифоническую фактуру. *Плетнев* играет спокойнее, чем композитор и *Гилельс*, замедляет концы фраз, дослушивая каждую гармонию. С осторожностью «показывает» подголоски, раскрашивая их исключительно тембрально, без экспрессии, но благодаря незаметным агогическим отступлениям придаёт исполнению пластичность.

Переход к репризе *Рахманинов* осуществляет с «оттягиванием» басов во времени, придавая музыке характер декламационности. *Гилельс* выполняет авторское *tenuto* на аккордах мелодии и возвращается в первоначальный темп раньше, чем *Рахманинов*. *Плетнёв* остаётся дольше в медленном темпе.

Реприза сначала звучит у *Рахманинова* очень тихо, постепенно нарастает на крещендо. Затем марш главной темы звучит уже на фортиссимо, приобретая угрожающий характер. Музыка приобретает надменность и властность, которые ощущаются и в дерзких ходах мелодии в басу. *Гилельс* добивается ритмической характерности в исполнении, достигая это упругим ритмом и волевыми акцентами, указанными автором. *Плетнёв* довольно долго держит интригу, практически не ускоряя и не прибавляя звучности, вплоть до начала третьего предложения в репризе (*Tempo I*).

В завершении прелюдии звучит небольшая кода, в которой *Рахманинов* играет пассаж и ставит точку, завершающей нотой, которая не прописана в нотах. *Гилельс* же в конце прелюдии оставляет загадку, добивается удивительного эффекта растворения в последней ноте. *Плетнев* придерживается нотного текста, играет последние реплики сухо, делает постепенное *Ritenuto* и

*Diminuendo* в конце прелюдии, а потом возвращается в прежний темп, завершая пьесу, изящно исполненным пассажем.

Подведем некоторые итоги. Все три пианиста не только стремятся исполнить прелюдию технически виртуозно, но и стремятся передать «понятность сказанного» публике музыкального материала, выводя на передний план творение и созерцание красоты мелодий и созвучий, а также незамысловатые ритмические рисунки. На наш взгляд, Гилельс и Плетнёв не искажают авторский замысел, а отображают своё видение, которое проявляется в разнообразных тембральных красках, интересных агогических решениях, различной трактовке педали.

### **Список литературы:**

1. Прибыткова З. А. С.В. Рахманинов в Петербурге-Петрограде // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М., 1961. 536 с.
2. Рахманинов С. В. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Сергей Рахманинов. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. С. 115-116.
3. Цчида Садакацу. 24 прелюдии с. В. Рахманинова: от мрака к свету преображения // Художественное образование и наука М, 2015. № 1. С. 138-146
4. Деменко Н. В. Развитие художественно-образного мышления учащихся-музыкантов в ходе освоения фортепианных прелюдий С. Рахманинова / Н. В. Деменко // Материалы Международной научно-практической конференции. Под общей редакцией Г.П. Стуловой, А.П. Юдина. М.: Московский педагогический государственный университет, 2018. С. 137-138.
5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 469 с.
6. Ян Цзеюй прелюдия g-moll С.В. Рахманинова. Проблемы интерпретации / Ян Цзеюй // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2021. С. 216-219.
7. Рахманинов С.В. Прелюдия соль минор №5 ор.23 [Видеозапись]: запись / [исполняет] Сергей Рахманинов (фортепиано) [1920].[Электронный ресурс].  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AzRMzZmRZWQ&t=6s> (Дата обращения: 20.02.2023)
8. Рахманинов, С.В. Прелюдия соль минор №5 ор.23[Видеозапись]: концерт / [исполняет] Эмиль Гилельс (фортепиано) — [Москва, 1962]. [Электронный ресурс].  
URL: <https://yandex.ru/video/touch/preview/13611254171068135411> (Дата обращения: 20.02.2023)



9. Рахманинов, С.В. Прелюдия соль минор №5 ор.23[Видеозапись]: концерт / [исполняет] Михаил Плетнёв (фортепиано) — [Москва, 1987].— [Электронный ресурс].

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=09ojt3zAfNY&t=3s> (Дата обращения: 20.02.2023)

**Ю.А. Саркорова**  
**Научный руководитель – Е. В. Лащева**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры**

**ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЖАНРА  
КОЛЫБЕЛЬНОЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ  
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЦИРК»  
РЕЖ. Г. АЛЕКСАНДРОВА, КОМП. И. ДУНАЕВСКОГО)**

**Аннотация.**

Статья посвящена выявлению специфики функционирования жанра колыбельной в художественном фильме «Цирк». Наряду с перечнем фильмов, где встречается колыбельная, в тексте содержится общая информация о фильме, характеристика сюжета и жанрового своеобразия картины. Представленные в фильме песенные образцы подробно анализируются в соотношении с видеорядом.

**Ключевые слова:** Г. Александров, И. Дунаевский, колыбельная, медиатекст.

Колыбельной принадлежит особое место в общей систематике музыкальных жанров. Знакомый и понятный каждому жанр нашел богатейшее воплощение в фольклоре и профессиональном композиторском творчестве. Широко и многопланово древний первичный жанр колыбельной представлен в музыке кинематографа.

Анализ отечественного кино позволил выявить обширный перечень кинолент, музыкальный ряд которых включает жанр колыбельной. В их числе художественные фильмы, адресованные взрослой и детской аудитории, различной жанровой специфики – драмы, комедии, мелодрамы, сказки, музыкальные фильмы. Назовем ряд примеров кинокартин, созданных в разные годы XX столетия: «Подкидыш» (Мосфильм, 1939 г., реж. Т. Лукашевич, комп. Н. Крюков); «Человек родился» (Мосфильм, 1956 г., реж. В. Ордынский, комп. В. Баснер); «Комиссар» (Мосфильм, 1967 г., реж. А.Аскольдов, комп. А. Шнитке); «Отпуск за свой счет» (Мосфильм и телевидение ВНР, 1982 г., реж. В. Титов, комп. А.Козлов, В. Мате), «Мерри Попинс, до свидания» (Мосфильм, 1983 г., реж. Л. Квинихидзе, комп. М. Дунаевский); «Сказка о

звездном мальчике» (Беларусь фильм, 1983 г., реж. Л. Нечаев, комп. А. Рыбников); «Колыбельная для брата» (Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1982 г., реж. В. Волков, комп. С. Томин); «После дождика в четверг» (киностудия имени М. Горького, 1985 г., реж. М. Юзовский, комп. Г. Гладков).

Становясь компонентом кинопроизведения колыбельная может выполнять различные функции – от первичной иллюстративной – до драматургической, участвующей в развитии сюжета; выполнять второстепенную фоновую роль, появляясь эпизодически, или служить характеристикой персонажа; представлять авторский или цитируемый музыкальный материал; звучать внутри кадра, или за кадром, обеспечивая наличие подтекста и возможности максимального воздействия на зрительскую аудиторию.

Данная статья посвящена анализу особенностей функционирования жанра колыбельной в фильме, ставшим классикой отечественного кинематографа – «Цирк», режиссера Г. Александрова и музыкой композитора И. Дунаевского, вышедшего на экраны в 1936 году.

Основой сценария стала пьеса И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева «Под куполом цирка». Действие фильма происходит в 1930-е годы. Являясь по жанру комедией, фильм повествует о событиях, на первый взгляд, не комедийного плана. В центре сюжета история иностранной артистки Марион Диксон, приехавшей в СССР с аттракционом «Полет на луну», скрывающей, что у нее есть темнокожий ребенок, и полюбившей артиста советского цирка Ивана Мартынова. Желанию Марион остаться в Москве, всячески противится владелец ее циркового номера Франц Фон Кнейшиц. Пытаясь удержать Марион и будучи влюбленным в нее, предприниматель шантажирует артистку подробностями ее личной жизни. Убедившись в тщетности своих намерений (Кнейшицу не удастся, не только удержать Марион, но и помешать советским артистам в создании циркового номера, превосходящего успех «Полета на луну»), антигерой Кнейшиц показывает зрителям цирка темнокожего ребенка Марион, в надежде опозорить артистку и разрушить ее жизненные планы. Однако он снова терпит неудачу: счастливый финал объединяет героев фильма, и воплощает важнейшую идею равенства и дружбы народов.

Согласно особенностям комедийного жанра в картине присутствуют такие неотъемлемые атрибуты, как «путаница» в отношениях героев, разного рода смешные эпизоды (к примеру, попавший в клетку со львами и вынужденный сражаться с ними букетом цветов инженер Скамейкин, впоследствии падающий в обморок от лая маленькой собачонки), диалоги юмористического толка. Вместе с тем в картине показан непростой труд артистов цирка, вынужденных рисковать, выполнять сложные номера, несмотря на усталость веселить и развлекать публику.

Важнейшим компонентом фильма является музыка, что во многом обусловлено содержанием: представить цирк без звучания музыки практически невозможно. Яркие инструментальные номера, сопровождающие выступле-

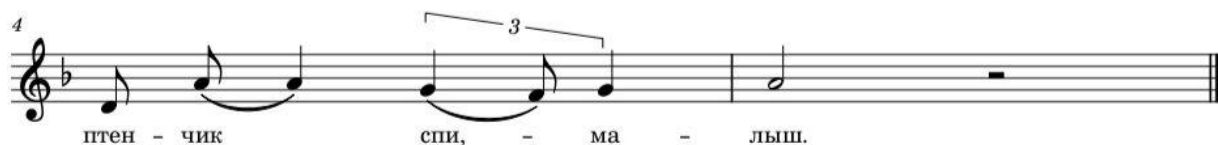
ния цирковых артистов, в музыкальном оформлении фильма органично сочетаются с жанром массовой песни. Созданные на слова В. Лебедева-Кумача и получившие впоследствии широкую известность и «жизнь» вне кинокартины, песни воспевают патриотизм, любовь к своей стране, любовь матери к своему ребенку, интернациональные идеи, принятие человека любой веры и национальности.

К песенным шедеврам патриотической тематики неизменно принадлежит, неоднократно звучащая в фильме, «Песня о Родине». Известны и любимы многими поколениями песни-колыбельные «Спи, мой мальчик» и «Сон приходит на порог», речь о которых пойдет ниже.

Согласно мнению И. Петровой, автора книги «Музыка советского кино» [2], И. Дунаевский был одним из первых композиторов оценивших перспективу синтеза искусств кино и музыки. Известно, что в процессе работы над музыкой к фильму И. Дунаевскому не сразу удалось прийти к согласию с режиссером Г. Александровым. Иногда композитор создавал 12-15 вариантов каждой фразы.

Работая в жанре музыкальной кинокомедии, И. Дунаевский утвердил метод раскрытия идеи фильма через песню-лейтмотив. Как правило, эта была центральная песня всего фильма [2]. В кинокартине «Цирк» можно выделить две песни, функционирующие в качестве лейттемы. Это «Песня о Родине», воплощающая одну из ключевых идей фильма – воспевание родной страны, а также колыбельная «Спи, мой мальчик». Особенностью данной песни является то, что полностью в картине она однократно звучит в сцене укачивания сына главной героини (38.24-41.26). Выполняя непосредственно иллюстративную функцию в данном эпизоде, тема может быть трактована и как относящаяся к самой Марион, так как в «сокращенном» виде неоднократно «проходит» в фильме. Рассмотрим сказанное более подробно.

Музыка песни «Спи, мой мальчик» светлая, проникновенная, олицетворяющая нежность и любовь матери к своему ребенку. Повторы мелодических оборотов (присутствующие в начале песни), столь типичные для колыбельной, соседствуют с джазовым звучанием инструментального сопровождения, сочетающего скрипичные и духовые тембры. Джазовый характер звучания усиливается также благодаря наличию синкоп в вокальной мелодии, присутствию красочных гармоний: септаккордов (большого мажорного, малого мажорного, малого минорного (П65)), с многочисленными задержаниями, в том числе альтерированными, мягким чередованием мажорной и минорной тоники. При этом вокальная мелодия, начинаясь с несимметричного опевания VI ступени, сочетает широкие ходы (на септиму, октаву) с поступенным, уравнивающим мелодическую линию движением, создающим необходимое колыбельной свойство кантиленности:



Композиционная структура колыбельной – сложная двухчастная форма уравновешенного типа [3], где первая часть простая репризная двухчастная форма (aa1ba2), модулирующая в тональность VI ступени (F dur-d moll), а вторая представляет варьировано повторенный период с кодой, снова звучащий в основной мажорной тональности. Именно вторая часть формы, начинающаяся рельефной интонацией, основанной на восходящем хроматическом движении от пятой ступени ко второй с возвратом в пятую и последующим восходящем сектовым ходом к третьей ступени (с остановкой на первой) является темой, неоднократно звучащей в фильме:



Впервые она появляется в сцене выступления Марион в начале фильма (09.13-10.18) и служит характеристикой сценического образа героини. Здесь мелодия (которую зрители слышат впервые) звучит иначе: укороченные длительности, синкопы, отрывистые вокальные фразы, разделенные паузами, создают облик отважной артистки цирка, которая может с легкостью выполнять опасные трюки. Марион поет о себе: «Мери верит в чудеса, Мери едет в небеса...». Пение героиня сопровождает активными движениями: руками имитирует игру на музыкальном инструменте, изображает предстоящий полет, танцует и отбивает чечетку. Ее сверкающий наряд гармонично дополняет блестящий цирковой образ артистки. Иностранный акцент, с которым героиня исполняет свой вокальный номер (а также иностранные слова, которые Марион перемежает в пении с русскими), мелодия, «лишенная» заложенной в ней кантиленности, одновременно акцентируют внимание зрителей на том, что перед ними артистка-иностранка, недоступная звезда цирка. Вместе с тем, очевидно, что это всего лишь сценическая маска, о чем свидетельствуют предваряющие «полет» артистки, крупные планы, демонстрирующие полные волнения глаза героини.

Повторное проведение лейттемы приходится на заключительную часть циркового номера артистки, когда после удачно проделанного опасного трюка

(свершившегося «полета» на луну), Марион парит на качелях под куполом цирка (11.19 – 12.05), и спускается на арену. Ее музыкальная тема преобразуется жанрово – теперь это светлый, лирический вальс. После ощущения напряжения, сопровождающего выполнение трюка, звучащая музыка выполняет функцию эмоциональной разрядки (подобно разрешению диссонанса) и является воплощением красоты, легкости и грации, которые олицетворяет собой героиня. Общий характер музыки полностью отвечает поэтическому тексту, в котором повествуется о том, как хорошо на луне, где нет печали и бед. Вокальное звучание темы в дальнейшем развитии сменяется инструментальным (12.43), периодически становясь фоном для диалогов героев картины (Раечки и ее жениха, Мартынова и отца Раечки и т.д.).

Фрагментарно тема появляется в исполнении героя фильма Скамейкина, который напевает ее, как тему циркового номера, будучи в прекрасном расположении духа, собираясь сделать предложение своей возлюбленной (49.54-50.02).

Кроме упомянутой колыбельной песни лейттема звучит в фильме еще дважды – в сцене прощального выступления Марион, и после выполненного трюка совместно с Мартыновым.

Во время прощального номера артистки (54.45 – 56.09) ее тема приближена к первоначальному варианту – сохраняются те же длительности, синкопы, но музыка звучит в медленном темпе. Марион опечалена, так как полагает, что Мартынов не любит ее. Она почти не танцует, в определенный момент переходит на говор, на словах «Мери верит в чудеса», артистка руками показывает, что, на самом деле это не так. Героиня больше, чем в первом номере, пропевает слоги, что в совокупности с медленным темпом, подчеркивает кантиленность мелодической линии и одновременно служит передачей ее эмоционального состояния.

Заключительное проведение лейттемы (1.17.09 – 1.17.34) характеризуется помпезностью звучания, олицетворяет силу духа артистов, красоту циркового действия и радостное настроение героев Марион и Мартынова, которые не только успешно выполнили трюк, но поняли, что их чувства взаимны. Первоначально тема предстает в оркестровом исполнении и сопровождает акробатические действия гимнасток. При этом в музыке присутствует синкопированность ритма, пунктир, что, в совокупности с подвижным темпом придает звучанию темы активный характер. Позднее инструментальные тембры сменяются хорovým исполнением, с соло Марион (1.17.53 – 1.18.25), что максимально усиливает лирический характер темы. Это снова светлый, прекрасный вальс, иллюстрирующий сияние огней и ощущение радости, исходящее от главной героини. На экране зрители видят преобразившуюся улыбающуюся Марион. Синтез музыки и визуального ряда воплощает изменения, произошедшие с героиней. Ее внешний облик разительно отличается от первоначального – нет черного парика, белое воздушное, струящееся платье гармонично дополняет счастливое лицо артистки.

Все проведения лейттемы, как и колыбельной, звучат в фильме внутри-кадрово, что обусловлено жанровой спецификой песни и, соответственно, особенностями стиля автора музыки. Исключение составляет небольшой фрагмент, предшествующий исполнению номера «Спи, мой мальчик», связанный с психологически напряженной сценой фильма: Кнейшиц, раздосадованный равнодушным отношением Марион к Мартынову, пытается рассказать о том, что у героини есть темнокожий ребенок. Желая сохранить свою тайну, артистка вынуждена подчиниться воле предпринимателя и последовать за ним. Здесь тема поручена инструментальным тембрам. Первоначально солирует саксофон, его джазовое звучание словно напоминает о прошлом Марион. В дальнейшем мелодия печально и проникновенно звучит в исполнении солирующей скрипки, достоверно воплощая чувство материнской любви и состояния душевной надломленности героини (35.20-36.13).

Вторая колыбельная фильма – «Сон приходит на порог» звучит в конце фильма, следуя за сценой, в которой Франц фон Кнейшиц, желая опозорить Марион, показывает ее ребенка. Главная героиня в ужасе убегает за кулисы, а сидящие в зале зрители, неожиданно для предпринимателя, начинают передавать ребенка из рук в руки и петь по очереди строки колыбельной, укачивая малыша.

Характер музыки соответствует жанру номера – спокойный и просветленный. Мелодия колыбельной простая, запоминающаяся, с варьированными повторами фраз, секвенциями. При этом в ней можно усмотреть сходство с колыбельной «Спи мой мальчик». Основу первоначальной интонации здесь также составляет нисходящая секста от III к V ступени, но с присутствующим заполнением – постепенным нисхождением к I ступени:



Колыбельная написана в куплетной форме, где структура куплетов представляет простую двухчастную репризную форму.

Важная особенность данного музыкального фрагмента связана с его «объединяющей» ролью. Выполняя непосредственно иллюстративную функцию, колыбельная исполняется людьми разных национальностей, воплощая важнейшую идею фильма, актуальную во все времена – мысль о равенстве людей всех наций и народностей. Не случайно в музыке колыбельной ощутимо присутствие национального колорита (например, восточные «узоры» в партии солирующего гобоя во втором куплете или джазовые интонации и тембр саксофона в третьем куплете, ассоциирующиеся с афроамериканской музыкой).

Не являясь лейттемой, колыбельная выполняет важную драматургическую функцию. Представляя кульминацию-эпilog, созданную через первичный жанр песни, в развитии отношений Марион и Мартынова колыбельная

«снимает» мыслимые противоречия и недосказанность между героями фильма, приводит к счастливой развязке сюжета в целом.

Подводя итог, отметим, что жанр колыбельной не ограничивается сугубо иллюстративной функцией, ему принадлежит существенная роль в драматургии фильма. Это наглядно демонстрирует высказывание режиссера Г. Александрова о работе И. Дунаевского в кино: «Песня нужна фильму, как крылья птице. Особенно если песня не вставной номер, а действующее лицо» [1].

#### **Список литературы:**

1. Песня о Родине // URL : <http://www.lubov-orlova.ru/library/epocha-i-kinoo.html> (дата обращения 17.02.23).
2. Петрова, И.Ф. Музыка советского кино / И. Ф. Петрова. – Москва: Знание, 1964. – 72 с.
3. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник. – Москва : Музыка, 1984. – 214 с.

**Линь Чжефу**  
**Научный руководитель – Т.Ф. Шак**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры**

### **ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ: ИСТОРИЯ, ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу одного из наиболее распространенных в Китае песенных жанров – политическим песням, получившим также название «красные песни». Предлагается их классификация, основанная на хронологическом принципе и соотносящаяся с событиями в истории страны: первая китайская революция, антияпонские войны, освободительная война, строительство социализм, период реформ и открытости. Отмечаются такие типовые особенности красных песен, как взаимосвязь содержания с историко-культурными процессами, ориентация на политическую пропаганду, народность и широкий охват аудитории с опорой на разные социальные группы. Анализируются тексты, особенности композиции и музыкального языка.

**Ключевые слова:** красные песни, политические песни, жанр, социокультурные процессы, антияпонская война, реформа и открытость.

Политические песни, отражающие вехи исторического развития страны, имеют уникальную социальную функцию и занимают важное место в станов-

лении музыкальной культуры Китая. Их часто называют красными песнями. Это название возникло в районах революционных вооруженных баз в 1930-е годы. Китайские солдаты и народ прославляли национально-революционное движение, вызванное распространением идей Октябрьской революции 1917 года в России. Это были народные баллады, горские песни, получившие потом название «красные песни» и бытующие по сей день.

Существуют различные определения и классификации красных песен. Обратимся к некоторым из них. По словам Ни Йонга, «...красная песня не является музыкальным термином в специальном смысле, и до сих пор не существует строгого и конкретного ее определения. С точки зрения развития термина с течением времени мы можем понимать «красные песни» как «красные революционные песни» [1, с. 216]. В своей статье Дун Сяо пишет: «Красные песни, или красные революционные песни, имеют глубокий культурно-исторический смысл и выражают веяния определенной эпохи. Они создавались и распространялись в различные периоды революции и строительства в Китае со времен движения "Четвертого мая". Это песни о Красной армии, антияпонские и освободительные песни, включая все виды прогрессивных песен социалистического периода и периода реформ и открытости» [2, с. 65]. По мнению Ма Синь, «С развитием времени коннотация красных песен постоянно обогащается, а их охват расширяется. В новый период социалистической революции и строительства не только революционные, но и все позитивные, вдохновляющие на подвиг песни могут быть включены в категорию красных песен» [3, с. 57]. Бытует мнение, что красные песни относятся в целом к песням, восхваляющим социализм, коммунистическую партию и пролетарское революционное движение.

Отметим, что различия в трактовке определения понятия «красные песни» сосредоточены на хронологических рамках, в то время как широкий смысл этого термина не имеет временных границ. Анализ литературы позволяет выявить несколько характерных черт красных песен.

#### 1. Взаимосвязь содержания с историко-культурными процессами.

Красные песни каждого периода тесно связаны с важными историческими событиями и являются ярким отражением происходящих явлений. В период сопротивления Японии основным содержанием была борьба с захватчиками, а во время освободительной войны основным содержанием было свержение гоминьдановского правления и освобождение Китая. После образования Китая песни стали прославлять страну и коммунистическую партию, поощрять реформы и открытость и т.д.

#### 2. Песня как инструмент политической ориентации.

Красные песни были политически ориентированы как в мирное время, так и в период революционных войн, особенно во время Освободительной войны, когда они служили инструментом политической пропаганды партии, призывая к свержению Гоминьдана и освобождению страны коммунистами. Во время Освободительной войны эти песни использовались как инструмент



политической пропаганды, призывая к свержению Гоминьдана и освобождению страны коммунистами. В мирное время они пропагандировали любовь к партии и стране.

### 3. Народность, широкий охват социальных групп.

Некоторые из ранних красных песен были сочинены народом, и их создание было тесно связано с местными традициями. Народность в основном отражалась в живом стиле текстов и естественности их исполнения. Выбор темы и процесс создания опирался на события повседневной жизни [4]. Красные песни вдохновляли народ на участие в революционном движении, а после основания государства песни призывали активно участвовать в строительстве нового Китая. Это показывает, что у красных песен была широкая аудитория.

Опираясь на мнения исследователей, дадим собственную характеристику этому явлению.

Красные песни относятся к прогрессивным песням, связанным с политикой, революцией, войной и основными историческими событиями, начиная с 1930-х годов и до настоящего времени. Красные песни также должны иметь определенную классовую позицию, то есть политическую позицию пролетариата под руководством коммунистической партии.

Классификация красных песен основана на принципе историзма, что соответствует отличительным характеристикам эпохи [5]. Как правило, в литературе для их классификации также используется временной фактор, на основе которого они делятся на периоды:

- Первой китайской внутренней революции (1927 г.);
- антияпонской войны (1937 г.);
- освободительной войны (1945);
- строительства китайского социализма и период реформ и открытости (с 1978 по настоящее время).

Концепция красных песен впервые появилась во время Первой гражданской войны, когда эти песни в основном отражали идеологическую линию коммунистической партии и вращались вокруг сельской аграрной революции [6]. Резолюция Девятого съезда Четвертой Красной армии, подготовленная Мао Цзэдуном (1929 г.), гласила, что политические отделы несут ответственность за сбор и написание революционных песен, которые выражают настроение народа. В резолюции также предлагалось развивать музыкально-сценические постановки в клубах Красной армии, поощрялось собирание народных песен и добавление новых текстов, и газеты того времени часто публиковали новые песенные произведения. Однако из-за сложных обстоятельств и отсутствия профессиональных музыкантов в то время большое количество песен было написано на старые мелодии и затем дополнено новыми текстами. Мелодии песен были трех видов, на основе использования:

- песен в традиции народных частушек из разных регионов, например из провинций Шэньси, Фуцзянь и Цзянси.

- мелодий школьных песен;
- мелодии зарубежных революционных песен.

Красные песни, созданные в этот период, опирались на содержание, отражающее:

- жизнь военных и народа в районах революционных баз;
- отношения между военными и народом в районах революционных действий;
- прославление рабоче-крестьянской власти и новой жизни после революции.

Одним из наиболее представительных произведений этого периода стала песня «Цветок кукушки», которая представляет собой переработку местной народной песни из провинции Цзянси в Китае, текст которой, вероятно, выражает любовь и поддержку народом Красной армии.

«Цветок кукушки» текст:

Посреди ночи я надеюсь на рассвет.  
 В холод зимы я надеюсь на весенний ветерок.  
 Если я надеюсь, что Красная армия придет,  
 Хребет будет покрыт азалиями

Песня написана в куплетно-припевной форме, где раздел А – куплет, раздел В – припев. В целом образуется простая двухчастная форма.

А	В
4+4	4+4
Куплет	Припев

Музыка основана на традиционном китайском пентатоническом ладе с ярким национальным колоритом (см. пример 1). Мелодическая линия лирического характера основана на вариантном преобразовании основной трихордовой попевки, ритмический рисунок которой создается характерным ритмом (прямой и обратный пунктир).

Пример 1

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Chinese characters and Pinyin.

System 1 (Measures 1-3):  
 夜半三更哟 盼天明  
 e banь sanь gēn yu panь tianь minь

System 2 (Measures 4-6):  
 寒冬腊月哟 盼春风 若要盼得哟  
 hanь дун ла yue ю panь chunь фэн жо яо panь дэ ю

System 3 (Measures 7-9):  
 红军来 岭上开遍哟 映山红  
 хун цзюнь дай лин шан кай бянь ю ин шань хун

Красные песни периода антияпонской войны после 1935 года были написаны с небывалым энтузиазмом и сыграли свою роль в поднятии боевого духа и сплочении нации против захватчиков во время войны. Самыми первыми

антивоенными песнями в Китае были три, написанные Сяо Юмэем в 1928 году, включая «Национальное бесчестие», «Песня армии» и «Песня национальной революции». В этот период также появилось много маршевых мелодий, таких как «Марш добровольческой армии», написанный Ни Эр с текстом ТяньХаня и другие песни в хоровом исполнении, такие как «Песня Желтой реки» [7].

Слова песни «Марш добровольческой армии», написанной Ние Эрром в 1935 году, а затем выбранной в качестве национального гимна Китайской Народной Республики в 1949 году, полны решимости и непреклонного духа китайского народа в борьбе с войной.

«Марш добровольческой армии»

Вставай! Люди, которые не хотят быть рабами!  
 Постройте из наших плоти и крови нашу новую Великую стену!  
 Китайская нация переживает свой самый опасный час.  
 Каждый мужчина вынужден произнести последний крик  
 Вставай! Вставай!

Это торжественная песня-марш. Она написана в размере 2/4, в маршевом темпе 80 ударов в минуту, с опорой на народную мелодию, сочетающую китайский стиль с западно-европейским жанром марша. Вступительная часть песни начинается с триольного ритма, который вводит людей в атмосферу борьбы и дает им ощущение напряжения, усиливая боевое настроение песни. В качестве основы мотива используется интервал кварты, отсылающий нас к семантике активных маршевых мелодий (например, песня «Интернационал» П. Дегейтера). Финальная строка «Вперед! Вперед!» повторяет интервал кварты три раза, что подчеркивает мотив песни (см. пример 2).

Пример 2

起来!  
 来! 不 愿 做 奴 隶 的 人 们! 把 我 们 的 血 肉,  
 筑 成 我 们 新 的 长 城! 中 华 民 族  
 到 了 最 危 险 的 时 候, 每 个 人 被 迫 着 发 出  
 最 后 的 吼 声。 起 来! 起 来! 起 来!  
 我 们 万 众 一 心, 冒 着 敌 人 的 炮 火 前 进!  
 冒 着 敌 人 的 炮 火 前 进! 前 进! 前 进! 进!

Во время Освободительной войны, когда Коммунистическая партия Китая вела войну за свержение Националистической партии, красные песни были более политически ориентированными, чем песни других эпох. В них сохранялась опора на жанр марша, что заложено уже из названий песен, таких как «Марш полевой армии», «Марш контрнаступления», «Марш танков» и т.д. В этот период также появились групповые песни и сюиты, такие как «Песня группы Хуайхайской битвы», сочиненная Чжу Чжанером, Шэнь Явэем и Чжан Жуюем, с текстами Вэй Мина и Яньхана, и «Тысячи миль прыгают в гору Даби», хоровая сюита, сочиненная Ван Чжиши с текстами Ши Ле Мэна. Большинство песен исполняется хором и солистом, а тексты песен просты и понятны, чтобы облегчить их изучение населением и солдатами. В некоторых текстах песен используются стихотворения Мао Цзэдуна, например, в песне «Народно-освободительная армия освобождает Нанкин». Песенный жанр предполагает опору на куплетную форму.

Песни периода социализма в основном призывали людей присоединиться к строительству, прославляли новый Китай и коммунистическую партию, например, «Пой Родину» и «Моя Родина». С другой стороны, в этот период также появилось большое количество военных песен, воспевающих великую миссию защиты Родины. Например, «Народный флот идет вперед» и «Я люблю этот голубой океан».

Хоровой репертуар этого периода также был популярен. В 1964 году Янкэ и Люй Юань сочинили «Семь ритмов длинного марша» для солистов-теноров и смешанного хора, в котором используется хор от четырех до семи голосов. Мелодия звучит в ярком ключе лад гун<sup>30</sup>. После вступления появляется тембр рожка из вступления, а темп замедляется. Тональное расположение первой фразы – в тонике лад чжи. Вторая фраза написана в менее устойчивом ключе лад-шанс. В третьей фразе используется менее распространенный лад цзюе. Заключительная фраза, лад гун, ярко окрашена и перекликается со вступлением, выступая в качестве объединяющего начала (см. пример 3).

Пример 3. «Семь ритмов – Длинный марш»

---

<sup>30</sup>Здесь и далее указаны традиционные китайские пентатонические гаммы.

T. solo *ff* 原速 3 渐慢 原速  
 红军不怕远征难，  
 S. 啊 红军不怕远征难，  
 A. 啊 红军不怕远征难，  
 T. 啊 红军不怕远征难，  
 B. 红军不怕远征难，  
 水 千 山 只 等 闲， 只 等 闲。  
 啊 万水千山只等闲。  
 水 千 山 只 等 闲， 只 等 闲。  
 啊 万水千山只等闲。

Текст основан на стихотворении, написанном Мао Цзэдуном в 1936 году, и описывает различные трудности на пути созидания. На ярких и типичных примерах восхваляется революционный героизм и оптимизм Красной армии китайских рабочих и крестьян.

В период реформ и открытости красные песни стали более разнообразными по тематике, стилю и выражению в связи с раскрепощением сознания, а с течением времени изменения в жизни народа сделали диапазон красных песен более широким. В 1990-е годы из-за распространенности популярной музыки красные песни активно использовались новыми средствами массовой информации, такими как телевидение, радио и интернет. Создавалось не только большое их количество, но и интерпретировались старые песни.

Красные песни этого периода стали более образными и эстетичными, чем предыдущие. Это кульминация в развитии жанра. В 1983 году Чжан Куа написал текст, Цинь Юнчэн музыку, а Ли Гуйи исполнил песню «Я и моя Родина». Автор сравнивает себя и свою родину с ребенком и матерью, с морем и волнами. Все произведение насыщено метафорами, передающими любовь к родине [8].

«Я и моя Родина» текст:

Я и моя страна. Ни на минуту нельзя разлучиться.  
Куда бы я ни пошел, Я пою гимн. Я пою о каждой горе.  
Я пою о каждой реке. Завиток дыма. Маленькая деревня.  
Колея на дороге. Моя дорогая Родина.

Предваряя общие выводы, отметим сходные тенденции, характерные для бытования политических песен в социокультурных процессах России и Китая. Так, в книге «Советская музыкальная культура» в разделе «Советская массовая песня» авторы отмечают, что вместе с победой Октябрьской социалистической революции в жизнь народа вошел новый жанр музыкального искусства – советская массовая песня, сформировавшаяся на основе различных песенных жанров и отражающая этапы исторического развития страны [9]. В связи с этим в динамике развития массовой песни в России от первых десятилетий XX века до второй половины наметились тенденции к ее лиризации, что позволило массовой песне войти в разряд одной из разновидностей лирического жанра. В исследовании И. Маевской и Т. Шак читаем: «Проблему гражданской лирики можно дифференцировать как песни о войне и победе, песни о малой родине, песни о родном доме и родных просторах. Для них характерны опора на первичные жанры (марш, народная песня), что проявляется в ритме (пунктирный ритм), ладовых особенностях песни (ладовая переменность, лады народной музыки), использовании трихордовых попевок в мелодии, плагальных и прерванных оборотов в гармонии» [10, с. 58]. То есть можно отметить черты подобия в развитии политической песни в Китае и России, что определено общей направленностью содержания этих песен на отражение исторических процессов страны.

Наметим некоторые выводы:

1. Красные песни – это единство формы музыкального искусства и содержания общественного сознания. Их суть заключается в социальной идеологии, революционном духе китайской нации, отражении культурных ценностей государства.

2. Данные песни имеют различные характеристики: художественные, идеологические, политические, культурные, что делает их средством морального, идеологического и эстетического воспитания в Китае.

3. Красные песни соединили в себе национальные черты (опора на лады народной музыки, трихордовые интонации, вариантный принцип развития мелодии) с общестилевыми тенденциями, характерными для песен политической направленности других стран и связанными с опорой на первичные жанры, активные квартовые интонации, типовой пунктирный ритм.

4. Формирование и развитие красных песен связано с изменениями социокультурного порядка в Китае, обусловленного развитием средств массовой коммуникации и позитивных процессов в музыкальном образовании.

### **Список литературы:**

1. Ни Йонг. Исследование значения «красных песен». Академическая теория, 2015(07). С. 216–217.
2. Дун Сяо. О художественных характеристиках и социальных функциях «красных песен». Художественное образование, 2009(08). С.64–65.
3. Ма Синь. Исследование патриотической воспитательной роли красных песен. Юго-Западный университет, 2010. С. 55–67.
4. Лэй Яньнань. Анализ ценности образовательной функции культуры красной песни. Китайский журнал социальных наук, 2022 (05). С. 44–51.
5. Цао Кунь, Лун Сюэси. Понятие и значение «красной песни» с момента ее возникновения. Сонгай, 2012(03). С. 84–89.
6. Ли Сюэбяо. Краткий анализ китайских красных песен. Хуанхэ. Желтая земля. Желтая раса, 2021(17). С.11–12.
7. Сюй Цянь, Чжан Синьрань. Развитие и современное значение антивоенных песен. Музыкальная жизнь, 2021(11). С.80–83.
8. Чжоу Цзирон. Анализ певческой обработки китайской художественной песни «Я и моя Родина». Дом драмы, 2022(24). С.127–129.
9. Советская музыкальная культура. Москва: Музыка, 1972. 580 с.
10. Маевская И.В., Шак Т.Ф. Отечественная эстрадная песня второй половины XX века: жанры, стили, интерпретация. Тамбовский гос. муз-пед. ин-т С.В. Рахманинова. Тамбов, 2022. 314 с.

## НОМИНАЦИЯ «МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ» СРЕДИ СТУДЕНТОВ УРОВНЯ БАКАЛАВРИАТ

**С.А. Васильченко**  
**Научный руководитель – Е. В. Лацева**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры,**  
**1 место**

### **ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ «ВРЕМЯ, ВПЕРЁД!»**

Мультимедийный проект выполнен в жанре видео-лекции, которая посвящена творчеству советского композитора и деятеля науки, «титану советского времени» – Георгия Васильевича Свиридова.

Цель данного проекта – просветительство. Задача – познакомить слушательскую аудиторию с творческим наследием композитора, подробно поговорив об одном из его известнейших произведений – оркестровой сюите «Время, вперёд!». Также видео-лекция может быть применена для изучения определенных тем в детских музыкальных школах, а также музыкальных отделений среднего профессионального образования.

Выбор композиции мультимедийного проекта обусловлен интересам автора, а также тем, что оркестровая сюита получила поистине всенародную популярность и стала музыкальным символом Советской страны.

Видео-лекция выстроена следующим образом:

– раскрываются биографические сведения, а также интересные факты творческой жизни композитора;



– история возникновения сочинения;





– анализ трёх фрагментов из оркестровой сюиты «Время, вперед!»:  
«Время вперед», «Уральский напев», «Марш».



Видео-лекция раскрывает и дает четкое представление слушателю о том, что происходило в эпоху научно-технического прогресса. Композиция Г. Свиридова «Время, вперед!» как нельзя лучше отождествляет все лучшее, что было в СССР – авангардное искусство, передовое просвещение.



Автором подчеркивается, что композиция Г. Свиридова «Время, вперед!» и сегодня не утратила своей «остроты» и актуальности. Оно реалистично отображает пульс стремительного движения современного времени.



Завершают видео-лекцию – выводы о композиторе-титане советской музыки – Георгии Свиридове. В этом можно убедиться, изучая его творческую биографию. Созданное им произведение, отразило «бег во имя прогресса» в период советской эпохи, и оставило после себя неизгладимый след в истории отечественного искусства.



**С.И. Капитонова**  
**Научный руководитель – О.Э. Добжанская**  
**Якутия, Арктический государственный**  
**институт культуры,**  
**2 место**

### **АНСАМБЛЬ «ЗАДОРИНКА». З. ВИНОКУРОВ «ДОЛГУНЧА»**

Мультимедийный проект создан в жанре лекции, которая демонстрирует достойную работу коллектива детской школы искусств села Хатассы, городского округа «город Якутск».



Видео-лекция затрагивает вопросы истории становления, развития и современного состояния учебного заведения.



Раскрываются виды и формы работы с детьми по ансамблевому музицированию.



В качестве примера демонстрируются выступления детского ансамбля народных инструментов «Задоринка».



Особое внимание в видео-лекции отводится тому, что почти все дети школы имеют навыки игры на национальных народных инструментах.



Педагоги бережно хранят традиции и обычаи, культуру региона, и как это принято у малых народов искусно передают их младшему поколению.

Репертуар ансамбля составляют песни, танцы, наигрыши якутских композиторов, что является особо ценным для сохранения музыкальной культуры региона.



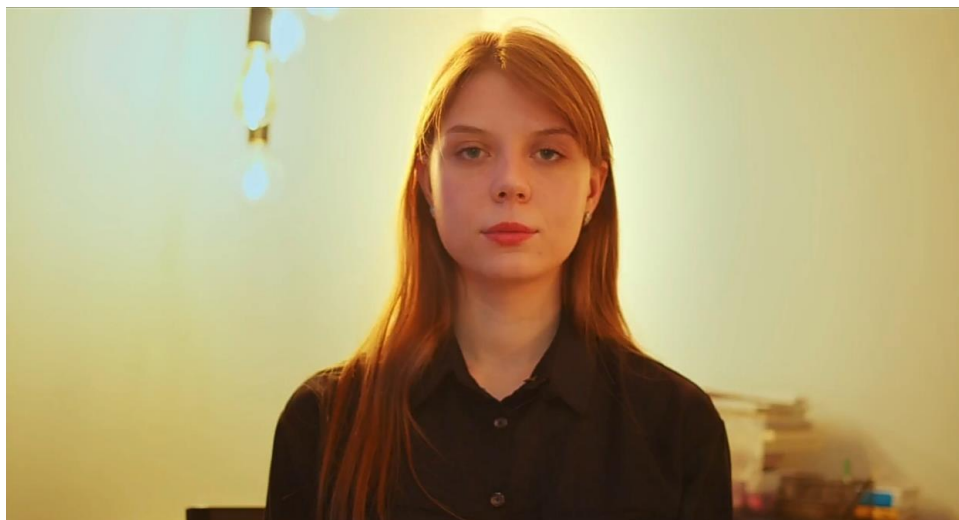
Все организационно-массовые мероприятия детской школы искусств села Хатассы, городского округа «город Якутск» направлены на воплощение культурно-просветительских задач. Ежегодно учащиеся школы активно принимают участие в концертных мероприятиях на поселковых праздниках, районных и республиканских конкурсах.



**Е. А. Хромова**  
**Научный руководитель – Е. В. Лащева**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры,**  
**2 место**

## **ТВОРЧЕСТВО Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Проект выполнен в жанре телепередачи. Данный выпуск посвящен оперному творчеству композитора.



Выпуск предназначен для обучающихся музыкальных школ, изучающих творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова, а также на любителей музыкального искусства отечественного композитора.

В рамках выпуска зрители знакомятся с такими операми как:  
«Майская Ночь»





Опера «Снегурочка»





Освещая оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова, в телепередаче раскрываются интересные факты из биографической и музыкальной жизни композитора.

Жанр музыкальных телепередач является интересной формой не только для изучения творчества композиторов, их музыкальных произведений, но и популяризации выдающихся образцов музыкального искусства, направленных на вовлечённость зрителя как на содержательную, так и на иллюстративную формы. В процессе просмотра музыкальных телепередач аудио образцы, фото и видео примеры позволяют сохранить внимание и интерес слушателя.

**Л.Д. Халкиди**  
**Научный руководитель – Т.Ф. Шак**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры,**  
**3 место**

### **ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ КОМПОЗИТОР – СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА**

Проект выполнен в жанре телепередачи. Выпуск посвящен творчеству и непростому жизненному пути отечественного композитора Софии Губайдулиной.

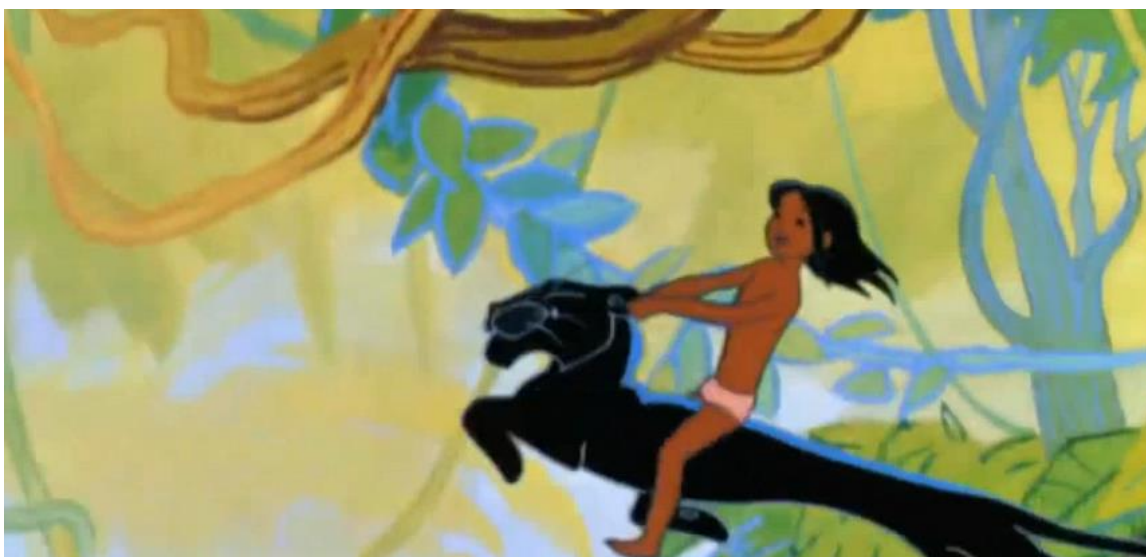


Данная телепередача может использоваться в качестве одного из ознакомительных материалов в изучении творчества С. Губайдулиной как на уровне музыкальных училищ, так и на уровне познавательной информации в ВУЗах. Также, передача рассматривается и как метод составления и создания подобных музыковедческих видеопроектов, что было доказано на практике.





В телепередаче демонстрируются не только концертные произведения композитора, но и интервью, репортажи и фрагменты из кинофильмов, музыка к которым была написана Софией Губайдулиной.



В заключении приводится ряд выводов о том, что, работая над музыкально-ведческими видеопроектами исследователем будут приобретены такие необходимые навыки дальнейшей работы, как учебные, творческие, технические и журналистские. Создание подобных телепередач, не только способствуют развитию перечисленных навыков, но и являются новой формой сохранения и передачи информации, а также донесения ее широким массам.

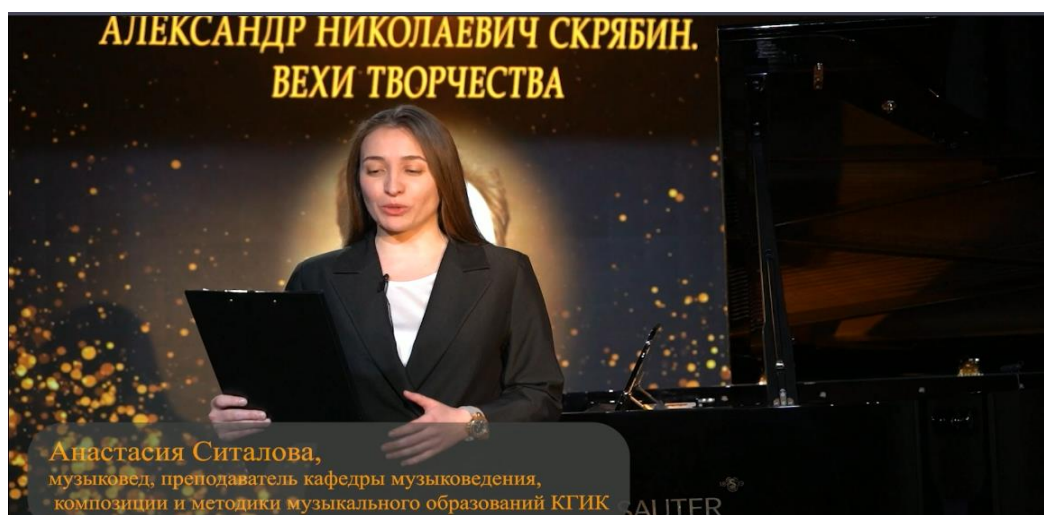
## НОМИНАЦИЯ «МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ», СПЕЦИАЛИТЕТ, АСПИРАНТУРА

**А.Н. Ситалова**  
**Научный руководитель – Т.Ф. Шак**  
**Краснодар, Краснодарский государственный**  
**институт культуры,**  
**1 место**

### **АЛЕКСАНДР СКРЯБИН: ВЕХИ ТВОРЧЕСТВА**

Представленный мультимедийный проект выполнен в жанре видео-лекции и выполняет функции, направленные на музыкальное просвещение. Автор подчеркивает значимость музыкально-просветительской деятельности, так как именно она является фундаментом в формировании профессионального образования педагога-музыканта.

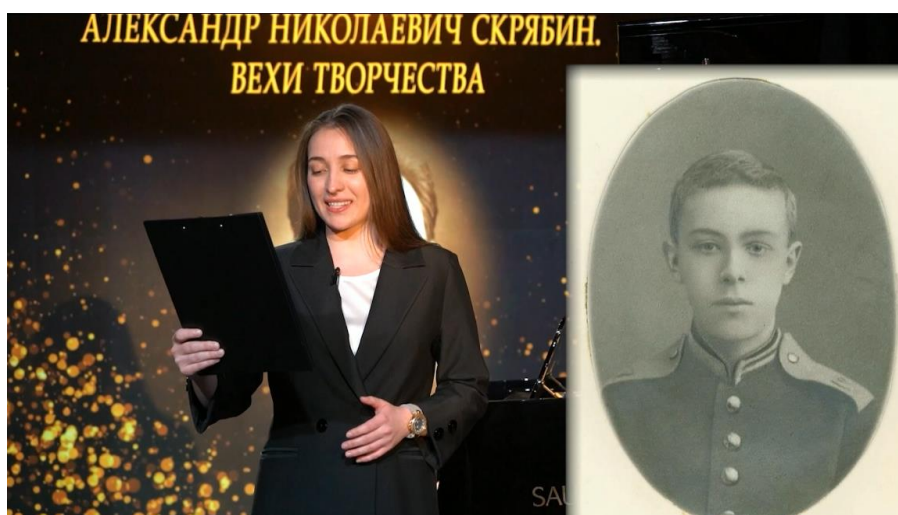
Видео-лекция «Александр Скрябин: вехи творчества», была подготовлена к 150-летию со дня рождения композитора.



Зрители знакомятся с жизнью и творчеством композитора. Акцент сделан на фортепианном наследии А. Скрябина. В качестве музыкальных примеров в исполнении Лауреата Международных конкурсов Софьи Герасимовой прозвучали Прелюдия №10 cis-moll op.11, Этюд №9 gis-moll op. 8, Поэма соч. 32.



Материал видео-лекции можно использовать на уроках музыкально-теоретического цикла в ДШИ, ДМШ музыкальных училищ и колледжей, в рамках образовательной программы на уроках музыки общеобразовательных школ, а также в качестве просветительского материала внеклассных занятий.



**Е.К. Бойко, И. А. Толсторожева**  
**Научный руководитель – Г.С. Сычева**  
**Ростов-на-Дону, Ростовская государственная**  
**консерватория им. С. В. Рахманинова,**  
**2 место**

**ОБРАЗЫ ПОВЕСТИ «СТЕПЬ» А. П. ЧЕХОВА**  
**В «ПРОВИНЦИАЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ»**  
**ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ Л. КЛИНИЧЕВА**

Жанр мультимедийного проекта – видео-лекция. Цель – популяризировать современное академическое музыкальное искусство через знакомство слушателя с программой сочинения Л. Клиничева, сюжетом первоисточника и образами музыкального произведения.



Проект посвящен «Провинциальному концерту» для виолончели с оркестром ростовского композитора Леонида Клиничева, который был создан под впечатлением от прочтения повести А. П. Чехова «Степь».

В видео-лекции в общих чертах изложен сюжет повести, основные образы, присутствующие в музыкальном сочинении, а также (на основании интервью с композитором) проводятся параллели с детскими воспоминаниям самого автора.



Рассказ о сочинении Л. Клиничева иллюстрируют наиболее яркие отрывки записи премьеры концерта в исполнении Петра Кондрашина и Ростовского академического симфонического оркестра под управлением Антона Шабурова, а также ряд картин русских художников.



Авторы проекта убеждены, что видео-лекция о сочинении с пояснениями – наиболее актуальный и привычный для восприятия современного слушателя формат подачи информации. Он позволяет эмоционально воздействовать на широкую аудиторию, показать слушателю красоту лучших музыкальных произведений и взрастить интерес к классической музыке в целом.

## **НОМИНАЦИЯ «МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ПРОЕКТ» ЗА ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К РАСКРЫТИЮ ТЕМЫ**

**З.В. Клименко**  
**Научный руководитель – В.А. Замиховская**  
**Краснодар, Центр детского творчества**  
**и искусств «Овация»**

### **А. ВЕРТИНСКИЙ. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ**

Проект выполнен в жанре видео-лекция. Посвящен жизни и творчеству артиста, поэта и композитора А.Вертинского



Видео-лекция рассчитана на обучающихся старших классов ДШИ, ДМШ, ЦДТ и иных образовательных учреждений, а так же любителей авторской песни.

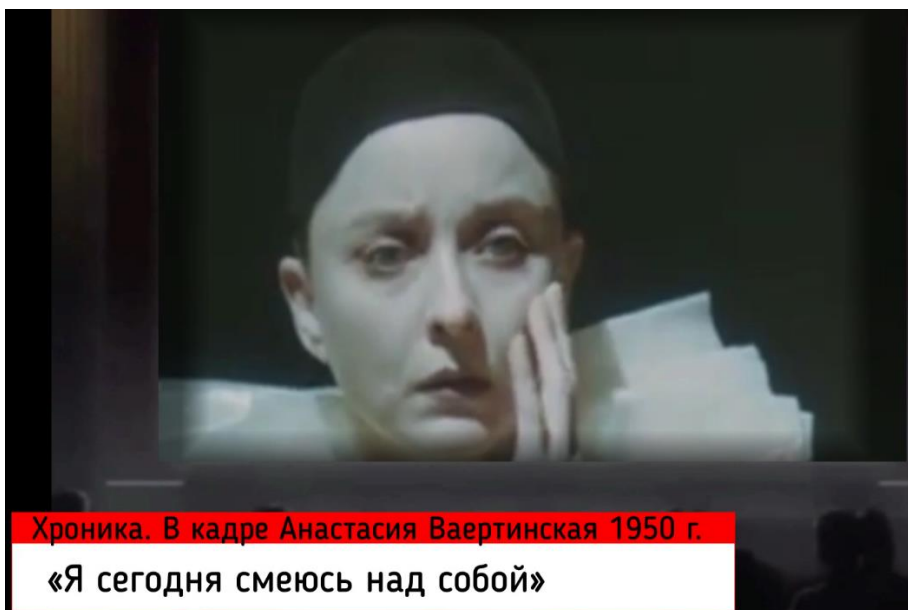
Такой формат подачи материала позволяет за короткий промежуток времени ознакомиться с понятиями синтез искусств, синкретизм, авторская песня, «ариемки». Проследить трансформацию творческого образа А.Вертинского, манеру и стиль исполнения песен, жанровые истоки «песенок-ариемок».



## Александр Николаевич Вертинский



Прародитель жанра «авторской песни», в его творчестве ярко выражен синкретизм искусства, поэтому текст и художественный образ стали главенствующими в этом жанре.



Хроника. В кадре Анастасия Ваертинская 1950 г.

«Я сегодня смеюсь над собой»



Анализ «песенок-ариевок» на примере «Ваши пальцы пахнут ладаном» 1916 г. посвящение актрисе В. Холодной. «Танго магнолия» 1931.

«Ваши пальцы пахнут ладаном»	«Танго Магнолия»
<p>Ваши пальцы пахнут ладаном, А в ресницах спит печаль. Ничего теперь не надо нам, Никого теперь не жаль.</p> <p>&lt;.....&gt;</p> <p>Ваши пальцы пахнут ладаном, А в ресницах спит печаль. Ничего теперь не надо нам, Никого теперь не жаль.</p>	<p>В бананово-лимонном Сингапуре, в бури, Когда поет и плачет океан И гонит в ослепительной лазури Птиц дальний караван,</p> <p>&lt;.....&gt;</p> <p>В бананово-лимонном Сингапуре, в бури, Запястьями и кольцами звеня, Магнолия тропической лазури, Вы любите меня.</p>
<p>Ва... ши паль... цы пах... нут ла... да... ном, Ни... че... го те... перь не на... до Вам,</p>	<p>В ба... на... но... во... ли... мон... ном Син... га... Во... на... но... во... ли... мон... ном Син... га... пу... ре в бу... ри, ко... гда по... ст и пла... чет о... ке... ан и пу... ре в ду... ри, ко... гда у... нас на... ступ... ца... ти... це... ти... но, вы</p>

### «Песенки - ариетки» А. Вертинского

- ❖ единство слова, музыки и сценического действия
- ❖ поэтическая составляющая жанра вполне может быть отнесена к лирике напевного типа
- ❖ соединяются «низменные» и более «возвышенные» жанры музыки, что делает его творчество многогранным и понятным для большого количества слушателей
- ❖ творчество А. Вертинского стало предтечей к появлению авторской и бардовской песни

Подводя итог, отметим, формат видео-лекции предназначен для передачи обучающимся тематического содержания, который помогает сформировать представление об авторской песни, творческих исканиях А. Вертинского. Знакомит с эстетикой начала и середины 20 века. Формат и иллюстративность материала позволяет сохранить внимание и интерес слушателя, лучше усвоить материал.

**Э.С. Юшко**

**Научный руководитель – Е.Е. Рыбалко**

**Краснодар, Центр детского творчества и искусств «Родник»**

### КУЛЬТУРА СКАНДИНАВСКИХ НАРОДОВ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА Э. ГРИГА И С. ТОПЕЛИУСА

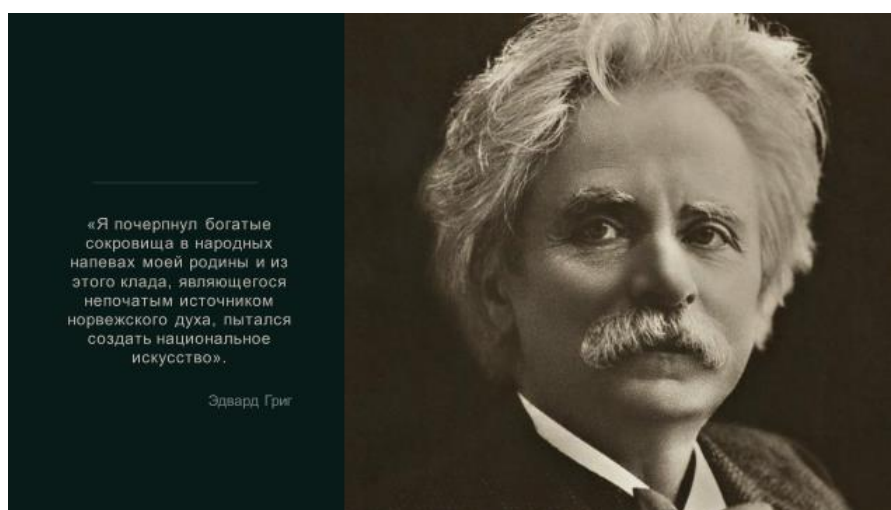
Проект выполнен в жанре видео-лекции, в которой рассматривается культура скандинавских народов и ее преломление в творчестве Э. Грига и С. Топелиуса.





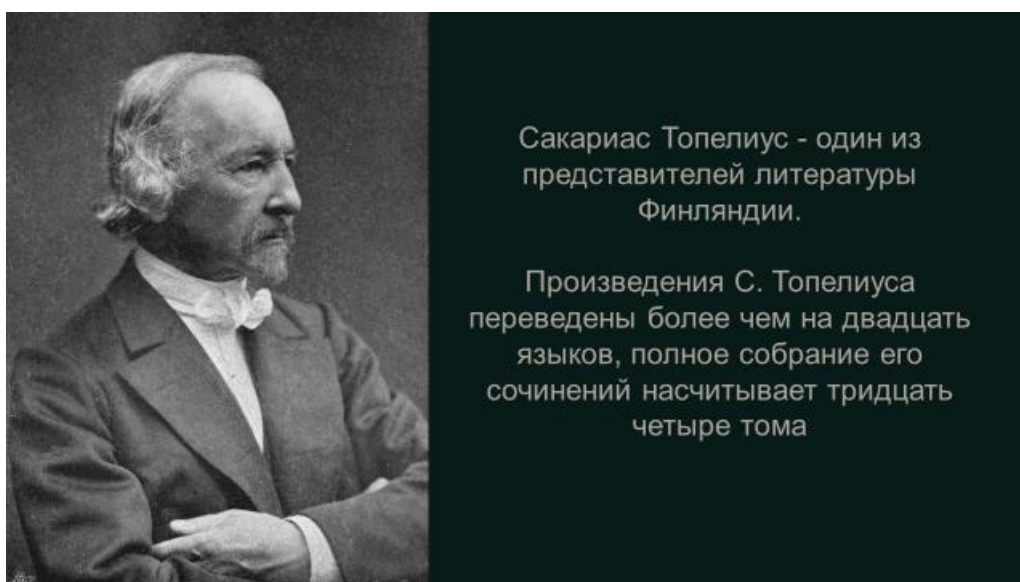
Видео-лекция рассчитана на детей музыкальных школ, школ искусств, а также центров детского творчества, изучающих Э. Грига. Возможно использование видео-лекции и в общеобразовательных школах на уроках музыки.

В рамках видео-лекции зрители знакомятся со знаменитым произведением Э. Грига «В пещере горного короля» сквозь призму скандинавской культуры.





Также с творчеством финского писателя С. Топелиуса.





В лекции проводятся параллели между сказкой «Как тролли справляли Рождество» С. Топелиуса и музыкальной пьесой Э. Грига «Марш троллей»

С. Топелиус «Как тролли справляли Рождество»



Знакомство с еще одной сказкой С. Топелиуса «Как тролли справляли Рождество» повлияло на мое восприятие другого произведения Э.Грига, которое называется «Марш троллей». Эта пьеса - один из великолепных образцов музыкальной фантастики композитора. Пьеса написана в трехчастной форме с контрастной серединой. Крайние части отличаются яркой динамичностью: в стремительном движении мелькают фантастические очертания шествия, причудливость сказочного мира, подземное царство троллей.



В сказке С. Топелиуса очень ярко дано описание троллей:

«Это крошечные существа – такие маленькие, что следы от их ног можно принять за беличьи. От самой макушки до самых пяток гномы и тролли совсем серые. У них серые волосы, серые носы, серые руки и серые ноги. И даже колпачки они носят тоже серые», «тролли были самыми разными: огромные, словно стог сена, и маленькие, ростом в один альп, морщинистые и очень шустры»

**Эдвард Григ**

**Шествие гномов**



*Марш троллей. Лирические пьесы, тетрадь 5-я, соч.54, № 3*  
*March of the Dwarfs (Trolldag). Lyric Pieces, Op. 54, No. 3*

В завершении видео-лекции, автор вновь обращает внимание слушателей, что музыка норвежского композитора Э. Грига по сей день широко известна и популярна во всем мире. Этот удивительный музыкант сумел передать в своем творчестве яркие, всевозможные, разнохарактерные образы. Подчеркивается мысль о тесной связи музыки и литературы, а также о том, что более полно понять музыкальные произведения композитора, представить внешний вид мифологических созданий, проследить сюжетную линию помогают сказки его современника – С. Топелиуса. Именно во время прочтения этих сказок, образы, запечатленные Э.Григом, становятся более ярче, отчетливо-фактурны, понятны.

**ПЕРЕЧЕНЬ ПОБЕДИТЕЛЕЙ И ПРИЗЕРОВ НОМИНАЦИИ  
«НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ»:  
БАКАЛАВРИАТ, СПЕЦИАЛИТЕТ,  
МАГИСТРАТУРА, АСПИРАНТУРА, АССИСТЕНТУРА-  
СТАЖИРОВКА**

**БАКАЛАВРИАТ**

1 место	Сосновенко Максим Андреевич	ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»	Tellur для гитары соло Тристана Мюроя: особенности звуковой организации
2 место	Каплин Андрей Сергеевич	ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»	Развитие навыков джазовой импровизации у обучающихся на уроках фортепиано инструментальных отделений в предпрофессиональном музыкальном образовании
3 место	Бойко Александра Станиславовна	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»	Мифологема воды в творчестве композиторов рубежа XIX – XX веков

**СПЕЦИАЛИТЕТ**

1 место	Короткиева Эмма Сергеевна	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»	Опера и триллер: возможности взаимодействия. К проблеме трактовки оперного жанра в «Невиновности» Кайи Саариахо
2 место	Ермакова Дарья Михайловна	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»	«Дворянское гнездо» В. Ребикова по одноименному роману И. Тургенева: в поиске нового жанрового решения

2 место	Кожевникова Виктория Александровна	ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»	Феномен постижения в творчестве современных отечественных композиторов
3 место	Королева Ольга Сергеевна	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»	Проектные формы обучения музыке детей с синдромом Дауна

### **МАГИСТРАТУРА, АСПИРАНТУРА, АССИСТЕНТУРА-СТАЖИРОВКА**

1 место	Сергеева Екатерина Алексеевна	ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»	Влияние культурных и биографических факторов на формирование профессионального оперного певца
2 место	Порядина Мария Евгеньевна	ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»	Музыкальная пейзажистика на примере камерно-вокальных сочинений Ямаду Косаку
2 место	Рожков Геннадий Олегович	ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»	Социокультурный контекст развития православной певческой традиции на Кубани
3 место	Шаронина Элеонора Владимировна	ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»	Воплощение поэтического слова в ранних хоровых опусах Сергея Прокофьева

### **ПЕРЕЧЕНЬ КОНКУРСНЫХ РАБОТ ВНОМИНАЦИИ «НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ»: «За оригинальность научной идеи»**

Шицко Юлия Михайловна	МАОУ ДО ЦДТИИ «Родник», г. Краснодар	Модуляция в музыке и физике: опыт осмысления
-----------------------	--------------------------------------	--

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Асриян Алина Гавриловна** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Караманова Марина Леонидовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Бойко Александра Станиславовна** – студент-бакалавр ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Научный руководитель – Калошина Галина Евгеньевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Бойко Егор Константинович, Толсторожева Ирина Александровна** студенты программы специалитета ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

**Научный руководитель – Сычева Галина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

**Васильченко Софья Аркадьевна** – студент-бакалавр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Лащева Елена Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Дорохова Валерия Эдуардовна** – студент СПО ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Научный руководитель – Екимова Карина Николаевна**, преподаватель отделения СПО КГИК.

**Дурина Айдана Кадыровна** – студент специалитета ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры».

**Научный руководитель – Смагина Елена Владимировна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, зав. отделом организации научной и творческой работы ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»

**Ермакова Дарья Михайловна** - студент специалитета ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Научный руководитель – Лобзакова Елена Эдуардовна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Завада Игорь Юрьевич** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель - Шак Татьяна Федоровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Капитонова Светлана Ивановна** – студент-бакалавр ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств».

**Научный руководитель – Добжанская Оксана Эдуардовна**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств»

**Каплин Андрей Сергеевич** – студент-бакалавр ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

**Научный руководитель – Шак Федор Михайлович**, доктор искусствоведения, доцент кафедры инструментального джазового исполнительства ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

**Качегина Маргарита Анатольевна** – студент ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова».

**Научный руководитель – Решетило Наталья Сергеевна**, кандидат философских наук, преподаватель высшей категории, ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

**Клименко Злата Владимировна** – ученица МБОУ ДО ЦДТиИ «Овация», г. Краснодар.

**Научный руководитель – Замиховская Виктория Александровна**, преподаватель МБОУ ДО ЦДТиИ «Овация», г. Краснодар

**Кожевникова Виктория Александровна** – студент специалитета ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки».

**Научный руководитель – Левая Тамара Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

**Коленко Никита Сергеевич** – учащийся ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова».

**Научный руководитель – Решетило Наталья Сергеевна**, кандидат философских наук, преподаватель высшей категории, ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

**Королева Ольга Сергеевна** – студент специалитета ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Научный руководитель – Крылова Александра Владимировна**, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой продюсерства исполнительских искусств, проректор по науке ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Короткиева Эмма Сергеевна** – студент специалитета ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова».

**Научный руководитель – Кисеева Елена Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Кошман Аделина Романовна** – студент-бакалавр кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Зольников Михаил Евгеньевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Крбашян Джесика Альбертовна** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Безниско Оксана Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Линь Чжефу** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Маркосян Карина Тиграновна** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Лащева Елена Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Муратова Ирина Сергеевна** – студент-бакалавр, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)».

**Научный руководитель – Бурякова Любовь Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры педагогики дошкольного, начального и дополнительного образования, Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»



**Паламаржа Анастасия Юрьевна** – аспирант ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова».

**Научный руководитель – Рыбкова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования, кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

**Погорелова Наталия Сергеевна** – студент специалитета ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова».

**Научные руководители – Калошина Галина Евгеньевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки; **Демина Вера Николаевна** – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заведующий магистратурой ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

**Порубина Марина Владимировна** – аспирант ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова».

**Научный руководитель - Лобзакова Елена Эдуардовна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

**Порядина Мария Евгеньевна** – аспирант ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова».

**Научный руководитель – Крылова Александра Владимировна**, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой продюсерства исполнительских искусств, проректор по науке ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

**Рожков Геннадий Олегович** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Научный руководитель – Хватова Светлана Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Саркорова Юлия Андреевна** - студент-бакалавр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Бабенко Елена Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Сергеева Екатерина Алексеевна** – аспирант ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова».

**Научный руководитель – Орлова Надежда Хаджимерзановна**, доктор философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Республиканского гуманитарного института (ИППК-РГИ) Санкт-Петербургского государственного университета.

**Сибирякова Екатерина Александровна** – студент-бакалавр кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Сергиенко Надежда Алексеевна**, доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Ситалова Анастасия Николаевна** аспирант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Сосновенко Максим Андреевич** – студент-бакалавр ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова».

**Научный руководитель – Копосова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова».

**Стороженко Анастасия Андреевна** – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Безниско Оксана Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Халкиди Любовь Дмитриевна** – студент-бакалавр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России

**Хромова Есения Александровна** – студент-бакалавр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Лацева Елена Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Царева Ангелина Ильинична** – студент-бакалавр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Чугунова Анна Андреевна** – студент программы специалитета ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры».

**Научный руководитель – Смагина Елена Владимировна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, зав. отделом организации научной и творческой работы ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»

**Шаронина Элеонора Владимировна** – аспирант ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

**Юшко Эвелина Сергеевна** – ученица МАОУ ДО ЦДТиИ «Родник», г. Краснодар.

**Научный руководитель – Рыбалко Екатерина Евгеньевна**, кандидат культурологи, педагог МАОУ ДО ЦДТиИ «Родник», г. Краснодар

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА:  
ВЗГЛЯД МОЛОДОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ»**

**Сборник материалов  
Четвертого Всероссийского конкурса научных работ  
3-4 апреля 2023 года**

ISBN 978-5-94825-517-0



**ISBN 978-5-94825-517-0**

**УДК 78  
ББК 85.31**

---

Отпечатано в отделе информационных технологий и печати  
Краснодарского государственного института культуры  
350901, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33  
Гарнитура шрифта «Georgia».  
Объем 9,6 п.л. Тираж 25 экз. Заказ № 861