

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

**Музыка
в пространстве медиакультуры
(к 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова)**

**Сборник материалов
X Международной научно-практической
конференции
14 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. – заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», доктор искусствоведения, доцент, 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:

Тараева Г.Р. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

Саввина Л.В. – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»

Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года. – Краснодар, КГИК, 2023. 320 с.

М 897 Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года / Краснодар. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О.Н. Безниско – Краснодар : КГИК, 2027. – 327 с. – Текст : непосредственный.

Материалы публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-94825-503-3

УДК 78
ББК 85.31

© КГИК, 2023
© Коллектив авторов, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
------------------	---

МУЗЫКА В МЕДИЙНЫХ ФОРМАХ ТЕКСТА

Шак Т.Ф. (Россия, Краснодар) Военная проблематика в отечественном кино: музыковедческий аспект.....	7
Рафальская А.В. (Республика Беларусь, Минск) Музыкальное решение фильмов-портретов белорусского кинодокументалиста М. Ждановского.....	14
Чупова А.Г., Иванычев А.Д. (Россия, Череповец) Учитель, Художник, Музыка и Время в фильме «Луи ван Бетховен» (2020) Н. Штайна.....	18
Мир-Багирзаде Ф.А. (Республика Азербайджан, Баку) Новые анимационные фильмы художника-постановщика Фирангиз Гурбановой.....	31
Югай И.И. (Россия, Санкт-Петербург) Образ социальных сетей в игровом кинематографе.....	39
Комарова А.А. (Россия, Ростов-на Дону) Музыка в фильмах Романа Полански: от деконструкции до иронии.....	44
Купец Л.А. (Россия, Петрозаводск) Онлайн ресурсы о русских композиторах: Глинка VS Чайковский.....	49
Бабенко Е.В., Нискогуз Е.З. (Россия, Краснодар) Интерпретация сказки «Золушка» в анимационном кино (на примере мультипликационного фильма «Золушка» реж. И. Аксенчука, комп. И. Цветкова): музыковедческий аспект	55
Зубкова Е.В. (Китай) Национальные тенденции в музыке китайского кино: на материале творчества Чжао Цзипина	64
Безниско О.Н., Крбашян Д.А. (Россия, Краснодар) Музыка в фильмах Уэса Андерсона.....	69
Малацай Л.В. (Россия, Орел, Белгород) Калейдоскоп образов в песнях из кинофильма И.О. Дунаевского «Веселые ребята».....	74

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Бошук Г.А. (Россия, Краснодар) Опыт рецензии (по итогам Международного конкурса им. С.В. Рахманинова).....	79
Бекиров А.Э. (Россия, Симферополь) Вокальный цикл «Без солнца» М. Мусоргского: вопросы исполнительской интерпретации.....	83
Мирошниченко О.Н. (Россия, Краснодар) Сравнительный анализ исполнительских версий Сонаты №1 для баяна А.И. Кусякова.....	90

Карташова Т.В. (Россия, Саратов)	
Табла в мультикультурном пространстве Южной Азии.....	97
Смирнова Н.М. (Россия, Саратов)	
Интерпретация малых форм Рахманинова: художественные параллели pro et contra.....	106
Бызов С.В. (Россия, Санкт-Петербург)	
Эволюция средств активного управления звуковым полем в концертных залах.....	113
Покладова Е.В. (Россия, Краснодар)	
Особенности интерпретации музыки балета С.С. Прокофьева «Золушка» в постановочных решениях современных хореографов.....	120
СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ	
Кром А.Е. (Россия, Нижний Новгород)	
Математическая музыка репетитивного минимализма.....	128
Шак Ф.М. (Россия, Москва)	
Афрокубинский фортепианный джаз в аспекте персоналий.....	134
Сошников В.Д., Бадамшина Д.А. (Россия, Санкт-Петербург)	
Антистрессовые мобильные приложения как новый формат мультимедийного произведения.....	142
Осокин А.С. (Россия, Санкт-Петербург)	
Анимация в современной культуре: классификация, технологии.....	148
Андрущенко Е.Ю. (Россия, Ростов-на-Дону)	
«Стомп» Л. Кресвелла – С. Мак-Николаса: «хореографический мюзикл» эпохи постмодерна в контексте современной медиакультуры..	152
Калимова М.В. (Россия, Мурманск)	
Цезарь Кюи в пространстве медиакультуры.....	158
Кисеева Е.В. (Россия, Ростов-на-Дону)	
Новейшая опера в аспекте медиакультуры: проблемы понимания.....	163
Ван Вэньлян, Полищук А.Э. (Россия, Краснодар)	
Сравнение чжанчжоуской оперы Сян и тайваньской оперы Гецзай.....	173
Предоляк А.А. (Россия, Краснодар)	
Смыслы и образы творческой вселенной А.Н. Скрябина.....	179
Безниско О.Н. (Россия, Краснодар)	
Программная симфоническая музыка композиторов Фенноскандии.....	185
МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ	
Суровцева Е.В. (Россия, Москва)	
Экранизации литературных произведений в аспекте преподавания литературы.....	192
Антипова В.Ю. (ОАЭ, Дубай)	
О системе оценки знаний учащихся-музыкантов в онлайн-формате за рубежом.....	197
Рыбалко Е.Е. (Россия, Краснодар)	
Медиаконтент как форма организации проекто-исследовательских работ в художественном образовании.....	202
Сергеева Т.С. (Россия, Республика Татарстан, Казань)	
Телеграм-каналы о музыке как новая форма музыкального просветительства.....	206
Лащева Е.В. (Россия, Краснодар)	
Региональный компонент как средство формирования музыкальной культуры школьников.....	210

Исаченко С.В. (Россия, Краснодар) Бардовские песни в системе дополнительного музыкального образования.....	216
Трибуна молодого ученого	
Андреева О.Р. (Россия, Москва) Оратория «Blood on the fields» как образец дискуссионного джазового сочинения с амбивалентными художественными качествами.....	223
Мамай О.Р. (Россия, Краснодар) Интегрированное медиаобразование на материале дисциплин «Сольфеджио» и «Музыкальная литература».....	227
Тетерин Н.В. (Россия, Барнаул) Художественная значимость звука на примере документального фильма.....	235
Мезенцев М.О. (Россия, Барнаул) Особенности звукового оформления медийных форматов (на примере регионального телевидения).....	239
Медынский Е.В. (Россия, Москва) «Этюд-картина до минор, соч. 39 № 7 С.В. Рахманинова: семантика и синтаксис».....	244
Бейсенбинов Б.Н. (Россия, Барнаул) Актуальные проблемы звукорежиссуры онлайн-концертов и их решения.....	249
Гаврилова А.В. (Россия, Петрозаводск) «Визуальный поворот» в оперном театре: «Сказки Гофмана» Жерома Савари.....	255
Рожков Г.О. (Россия, Краснодар) Обучающий контент С. В. Алиманова в медиапространстве Кубани.....	259
Коробейникова К.А. (Россия, Краснодар) Фестивали искусств в музыкальной культуре России и Европы: истоки и трансформации.....	264
Завада И.Ю. (Россия, Краснодар) Особенности преломления авторского замысла в киноадаптациях мюзикла «Вестсайдская история»Л. Бернстайна.....	271
Дурина А.К. (Россия, Волгоград) Опера «Рогнеда» А.Н. Серова: к вопросу о специфике организации оперного конфликта.....	279
Никольникова Н.В. (Россия, Саратов) Основные аспекты в работе над учебным репертуаром студента-домриста.....	283
Баглай М.А. (Россия, Симферополь) Владимир Волошин: творческий портрет.....	293
Пономарёва А.С. (Россия, Симферополь) Фортепианное творчество А.С. Даргомыжского как творческая лаборатория композитора.....	299
Халкиди Л.Д. (Россия, Краснодар) О творческом тандеме режиссера К. Муратовой и композитора О. Каравайчука.....	306
Новикова Е.В. (Россия, Краснодар) Эстрадная песня в ракурсе интерпретации.....	316
Сведения об авторах	324

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная задача конференции «Музыка в пространстве медиакультуры», проводимой ежегодно на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», связана с расширением горизонтов классического музыкознания и актуализацией аспектов, раскрывающих специфику функционирования музыки в современном социуме. К числу таких проблем относятся: 1) музыка в медийных формах текста; 2) медиакультура в контексте междисциплинарных взаимодействий; 3) современная академическая и массовая музыка в аспекте медиакультуры; 4) музыкальное исполнительство в контексте медиакультуры; 4) медиатехнологии в музыкальном образовании. Отдельная секция посвящена исследованиям молодых ученых.

Перечисленная проблематика составила основу работы секций и позволила привлечь широкий круг участников, в числе которых академические музыковеды, композиторы, культурологи, звукорежиссеры, режиссеры мультимедиа-программ, музыканты-исполнители, педагоги.

Удельный вес музыки в современном медиапространстве сейчас настолько высок, а контактное взаимодействие с экранными искусствами настолько разнообразно, что музыка в медиатексте становится неотъемлемым материалом для музыковедческих научных исследований аналитического, исторического и типологического направлений. Эти обстоятельства требуют пристального рассмотрения и переориентации внимания музыковедов и музыкантов практиков в сферу современной прикладной музыки и принципов ее функционирования. Таким образом, проблематика статей акцентирует новые для академического музыковедения, малоисследованные, но, потенциально богатые и диктуемые современным социумом сферы.

Научно-теоретические и практические вопросы, рассмотренные на данной конференции, позволят повысить исполнительскую культуру музыкантов, качество теле/радио программ, расширят исследовательский диапазон музыковедов, культурологов, социологов, педагогов в сфере медиакультуры.

МУЗЫКА В МЕДИЙНЫХ ФОРМАХ ТЕКСТА

Т.Ф. Шак
(Россия, Краснодар)

ВОЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНО: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. Статья посвящена обзору жанрового диапазона фильмов военной проблематики и выявлению роли музыки в реализации их сюжета, драматургии, стилистических особенностей. Проанализирован фильм-биография «Клятва» (Россия, 2019, режиссер Р. Нестеренко, композитор Р. Сабиров) в контексте роли цитат академической музыки для раскрытия концепции фильма. Доказывается, что музыкальные цитаты становятся неотъемлемой частью драматургического процесса, участвуя в создании кульминаций, реализуясь в лейттематизме картины.

Ключевые слова: фильмы о Великой отечественной войне, цитаты, академическая музыка, лейттематизм, кульминация, драматургия, концепция

T.F. Shak
(Russia, Krasnodar)

Abstract. The article is devoted to the review of the genre range of films of military issues and the identification of the role of music in the realization of their plot, dramaturgy, stylistic features. The film biography "The Oath" (Russia, 2019, directed by R. Nesterenko, composer R. Sabirov) is analyzed in the context of the role of academic music quotes to reveal the concept of the film. It is proved that musical quotations become an integral part of the dramatic process, I participate in the creation of climaxes, being realized in the leitmatism of the picture.

Keywords: films about the Great Patriotic War, quotes, academic music, leitthematism, climax, dramaturgy, concept

В жанровом диапазоне отечественного кино отдельную нишу занимают фильмы, посвященные военной проблематике и отражающие историко-политические и социальные процессы, происходящие в стране, в мире. Это фильмы о Великой отечественной войне, афганском конфликте, первой и второй чеченских войнах. В недалеком будущем появятся киноленты, раскрывающие события специальной военной операции. Примечательно, что военная тема настолько по-разному раскрывается в этих фильмах, что создает жанры второго плана, в числе которых экранизации, трагедии, драмы, мелодрамы, военная фантастика, боевики, приключения, триллеры, фильмы-биографии, исторические фильмы, приключения и даже музыкальные комедии. В представленной далее таблице приведены некоторые фильмы о войне в разнообразии их жанрового потенциала (см. таблицу 1).

Таблица 1

Название	Страна, год создания	Режиссер, композитор	В ролях	Жанр
«Два бойца»	СССР, 1943	Л. Луков Н. Богословский	М. Бернес, Б. Андреев	Военная драма, мелодрама
«Жди меня»	СССР, 1943	Б. Иванов А. Столпер	В. Серова,	Военная драма
«В шесть часов вечера после войны»	СССР, 1944	И. Пырьев Т. Хренников	Е. Самойлов, М. Ладынина	Мюзикл, мелодрама
«Небесный тихоход»	СССР, 1945	С. Тимошенко Н. Соловьев-Седой	Н. Крючков, В. Меркурьев	Комедия, военный
«Молодая гвардия»	СССР, 1948	С. Герасимов Д. Шостакович	Н. Мордюкова, И. Макарова	Военная драма
«Дом, в котором я живу»	СССР, 1957	Л. Кулиджанов Ю. Бирюков	В. Телегина, Ж. Болотова, Е. Матвеев	Военная драма, мелодрама
«Дорогой мой человек»	СССР, 1958	И. Хейфец В. Птушко	А. Баталов, И. Макарова	Военная драма, мелодрама
«Два Федора»	СССР, 1958	М. Хуциев Ю. Мейтус	В. Шукшин, Т. Семина	Драма
«Баллада о солдате»	СССР, 1959	Г. Чухрай М. Зив	Ж. Прохоренко В. Ивашов	Драма, военный фильм
«Вызываю огонь на себя»	СССР, 1964	С. Колосов А. Шнитке	Л. Касаткина	Военная драма
«Белорусский вокзал»	Россия, 1970	А. Смирнов Б. Окуджава А. Шнитке	Е. Леонов, Н. Ургант, С. Сафонов	Драма
«Они сражались за родину»	СССР, 1975	С. Бондарчук В. Овчинников	В. Шукшин, Ю. Никулин, В. Тихонов	Экранизация
«В бой идут одни старики»	Киностудиям им. А. Довженко, 1976	Л. Быков В. Шевченко	Л. Быков, А. Смирнов, Е. Симонова	Драма, музыкальный фильм
«Восхождение»	СССР, 1976	Л. Шепитько А. Шнитке	Б. Плотников, В. Гостюхин	Военная драма
«Иди и смотри»	Мосфильм, Беларусь фильм, 1984	Э. Климов О. Янченко	А. Кравченко	Трагедия
«Завтра была война»	Россия, 1989.	Ю. Кара, А. Вивальди	С. Никоненко, Н. Русланова	Драма, экранизация

«Кавказский пленник»	Россия, 1996	С. Бодров Л. Десятников	С. Бодров, О. Меньшиков	Экранизация
«В августе 44»	Россия, Беларусь, 2001	М. Пташук, А. Градский	Е. Миронов, Ю. Колоколь- ников	Боевик, триллер
«Звезда»	Россия, 2002	Н. Лебедев, А. Рыбников	И. Петренко, А. Панин	Боевик, приключения
«Дом дураков»	Россия, 2002	А. Кончалов- ский Э. Артемьев	Ю. Высоцкая Е. Миронов	Драма
«9 рота»	Россия, 2005	Ф. Бондарчук И. Бурляев	А. Чадов А.Смольяни- нов	Боевик
«Белый тигр»	Россия, Мос- фильм, 2012	К.Шахназаров Ю. Потеенко Р. Вагнер	А. Ветрков, В. Кищенко	Военная фантастика
«Брестская крепость»	Россия, Беларусь, 2010	А. Котт Ю. Красавин	А. Мерзли- кин, П. Деревянко	Историческая драма
«Битва за Севастополь»	Россия, Украина, 2015	С. Мокрицкий Е. Гальперин	Ю. Пере- сильд Е. Цыганов	Биографиче- ская военная драма
«Рай»	Россия, Германия, 2016	А.Кончалов- ский, С. Шустецкий	Ю. Высоцкая, В. Сухоруков	Военная драма
«Клятва»	Россия, 2019	Р. Нестеренко Р. Сабиров	А. Баргман, А. Бреннер- Вартаньян	Фильм- биография
«Неопалимая купина»	Россия, 2019	Д. Тюрин Д. Толстов	Д. Коршуно- ва, Д. Страхов	Драма, экранизация
«Т-34»	Россия, 2018	А. Сидоров И. Бурляев Д. Носков В. Маевский	А. Петров, В. Добронрав- ов, И. Стар- шенбаум	Приключе- ния, боевик
«Собибор»	Россия, 2018	К. Хабенский К. Бодров	К. Хабенский, К. Ламберт	Военная драма
«Матч»	Россия, 2021	А. Малюков И. Бурляев Р. Горовиц	С. Безруков, Е. Боярская	Историческая драма

Весомую роль в раскрытии сюжета, концепции, драматургии фильма, придании ему определенных стилевых и жанровых особенностей играет музыкальный компонент, который можно рассматривать в разных аспектах:

– историческом – взаимосвязь с периодом создания фильма, передача через музыку исторического колорита;

- национальном – воспроизведение этнических особенностей (русский, восточный, немецкий колорит);
- психологическом – передача эмоционального состояния;
- драматургическом – музыка как средство создания кульминаций;
- функциональном – иллюстративная, характеристичная, выразительная и иные функции музыки;
- музыкально-языковом – приоритет в выборе тех или иных средств музыкальной выразительности в их соподчинении вербально-сюжетным рядом фильма;
- музыкально-тематическом, основанном на выборе цитатного материала или авторской музыки, написанной специально к фильму;
- стилевом – в аспекте индивидуальных особенностей режиссера, композитора или стиливой модели фильма в целом;
- способах введения музыки в медиатекст (сочетание закадровой и внутрикадровой музыки) и пр.

Перечисленные аспекты могут стать основой не просто статей, но и диссертационных исследований, раскрывающих в музыковедческом плане специфику фильмов на военную тему.

В данной статье остановимся на анализе лишь одного фильма – «Клятва» (Россия, 2019, реж. Р. Нестеренко, композитор Р. Сабиров), акцентируя внимание на роли цитат академической музыки для раскрытия концепции фильма, основанного на реальных фактах, что позволяет определить жанра этой картины как фильм-биография. В основе эпизоды жизни и подвига врача-психиатра, профессора, доктора медицинских наук Наума Балабана и его супруги Елизаветы Нелидовой. В 1942 году в крымской психиатрической больнице ценою своей жизни они спасали от немецкой оккупации евреев, прятали героев-подпольщиков и всеми путями сохраняли жизни больных этой клиники, которые должны были быть уничтожены немцами как неполноценные люди «второго сорта». Сейчас данная психиатрическая больница в Симферополе названа именем Н. Балабана.

Фабула фильма построена на чередовании событий реального времени (вхождение немецких войск в Крым, захват больницы, переоборудование ее под госпиталь для немецких солдат, зверства оккупантов, холокост) и воспоминаниях героев о молодости, годах учебы, мирной жизни. Военная линия фильма взаимодействует с лирико-психологической. Это любовный треугольник между Елизаветой Нелидовой и двумя друзьями – Наумом Балабаном и его соучеником по университету Густавом Шеффером. Разлад между друзьями произошел не только на основе личных взаимоотношений (выбор Елизаветы Нелидовой пал на Наума Балабана, с которым она прожила всю жизнь, была его верной соратницей, разделила все невзгоды, пережила потерю сына и умерла с ним в газовой камере), но и глубинному отношению к профессии и клятве Гиппократова в целом. Если Балабан стремился к излечению и пониманию больных с психическими отклонениями, то Шеффер полностью разделял взгляды фашистов на уничтожение людей с любыми физическими недостатками. Это обостряет конфликтную драматургию фильма.

Таким образом концепция фильма, заключенная в его названии – «Клятва» – трактуется широко: и как клятва Гиппократова, и как клятва верности двух супругов, и как клятва преданности еврейскому народу.

Драматургия фильма, основанная на конфликте личностей (Балабан и Шеффер: Элизавета и Шеффер), военном столкновении русского и немецкого народа обогащается чертами психологизма, невероятной интеллигентности главных персонажей, возвышенности их взаимоотношений. Этому способствует тонкая игра актеров и, безусловно, музыкальный компонент фильма, полностью основанный на цитатном материале. В данном фильме музыки настолько много, что она занимает практически все звуковое пространство. Следует отметить работу звукорежиссера, который нашел верный динамический баланс между звуковыми рядами медиатекста, где музыка не мешает восприятию вербального текста, благодаря своему тихому звучанию, а во фрагментах крупных планов героев, психологических сценах музыка выдвигается на первый план, выполняя функцию «бессловесного монолога героев». Таким образом, музыка иногда звучит фоном, но чаще имеет драматургическую значимость за счет наличия сквозных лейтмотивов и появления в кульминационных разделах фильма.

Перечислим заимствованный музыкальный материал, используемый в фильме «Клятва».

1. Т. Альбиниони. Адажио соль минор.
2. И.С. Бах. Чакона из партиты для скрипки ре-минор.
3. И.С. Бах. Прелюдия из сюиты для виолончели соль минор.
4. И.С. Бах. Прелюдия си минор.
5. Г. Бибер. Пассакалия «Ангел хранитель» для скрипки соль минор.
6. Л. Бетховен. К Элизе.
7. Л. Бетховен. Симфония №7, ч. 2.
8. Л. Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром Ре мажор.
9. А. Вивальди. Концерт «Осень» Фа мажор.
10. И. Гайдн. Серенада для струнного квартета Фа мажор.
11. К. Дебюсси. Прелюдия «Лунный свет».
12. И. Штраус. Вальс «Весенний день».
13. Ф. Шуберт. Неоконченная симфония.
14. Г. Форе. Павана.

Обратимся к характеристике лейтмотивов фильма. Автор статьи в одной из своих работ, характеризуя музыкальный тематизм киномузыки отмечает: «Лейтмотив, как и вообще вся музыка в медиатексте, важен не столько в чистом виде, сколько в связи с кадром. Слияние с определенными зрительными и словесными образами проясняет значение лейтмотива и способствует активному вторжению музыки через магическое воздействие повторяемой формулы-характеристики в драматургическое развитие фильма. Принцип лейтмотивности в медиатексте может быть представлен во всех его компонентах: визуальном, вербальном, музыкальном. При этом можно отметить взаимодействие разных уровней проявления лейтмотивности в медиатексте через визуальные и вербальные ряды» [2, с. 77].

В фильме «Клятва» присутствуют визуальные, вербальные и музыкальные лейтмотивы. Так к вербальным можно отнести часто повторяемое разными персонажами и в разных контекстах ключевое слово «клятва».

Множественное повторение двух визуальных лейтмотивов привносят в композицию фильма черты рондальности, выполняя роль рефренов. Первый из них связан с образом Крыма. Это обрыв на берегу моря, волны и теплый ветер, развевающий волосы и платье главной героини. Этот фрагмент открывает фильм, проходит в кульминации-эпilogе (01.54.22), где встречаются уже ушедшие в мир иной Балабан, его супруга и Шеффер. На берегу моря происходят лирические сцены Наума и Елизаветы (например, 00.46.10).

Второй визуальный лейтмотив связан с темой войны и холокоста. Это образ музыканта-скрипача как символ трагической обреченности евреев и варварства фашистов (01.00.01; 01.07.22; 01.52.34). Визуальный образ здесь сочетается с музыкальным – драматическим звучанием чаконны из партиты И. С. Баха ре минор.

Важным музыкальным лейтмотивом стала прелюдия К. Дебюсси «Лунный свет» с ее прозрачным лирическим звучанием. Эта музыка сопровождает воспоминание героев о юности (00.06.45), объяснение Густава в любви Лизе (00.24.30), доказательство Лизы в верности Науму (01.47.45). Данную тему можно назвать лейттемой любви и верности.

Звучание фрагмента второй части 7 симфонии Л. Бетховена связано с трагическим осмыслением деяний фашистов. Это фрагмент, когда немцы занимают больницу под госпиталь (00.01.12), сцена на сборном пункте евреев, которых готовят к высылке в концлагерь (01.22.45).

Еще один драматический лейтмотив фильма связан с возвышенно-философской темой адажио Т. Альбини.

Эта музыка, за которой закрепился смысл возвышенно-философского трагизма, сопровождает наиболее драматичные эпизоды фильма: рассказ Густава о давно пропавшем сыне Наума и Лизы (01.43.44), уничтожение немцами больницы и ее пациентов (01.50.32).

«Кульминация (от лат. Culmen — высшая точка, вершина) – момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо относительно завершенной его части. <...> В музыкально-сценических произведениях кульминация образуется в соответствии с общими законами драмы как одного из искусств» [1, с. 96].

Определим роль музыки как средства создания кульминаций в анализируемом фильме. Отметим, что по эмоциональному фактору все кульминации фильма являются трагическими, при этом напряжение сюжетного ряда усугубляется музыкальным компонентом (см. таблицу 2).

Таблица 2

Таблица кульминаций фильма «Клятва».

№	Вербально-сюжетный ряд	Музыкальный ряд	Хронометраж	Вид кульминации
1	Допрос Елизаветы в НКВД	Авторская музыка Сабирова	00.38.01	Драматическая кульминация
2	Начало фильма, сцена медитации на берегу моря	Г. Бибер. Пассакалия «Ангел»	00.01.00	Кульминация-источник

		хранитель» для скрипки соль минор		
3	На сборном пункте отправки евреев в концлагерь	Л. Бетховен. Симфония №7, ч. 2.	01.22.23	Драматическая кульминация в точке «золотого сечения»
4	Рассказ о сыне, уничтожен больницы	Т. Альбини. Адажио соль минор.	01.22.23	Трагическая кульминация
5	Философский эпилог фильма в сочетании с визуальный лейтмотивом моря и ветра	Г. Форе. Пavana	01.54.43	Кульминация-эпилог

Отвечая на вопрос, почему музыкальный ряд фильма «Клятва» представлен исключительно академической музыкой, можно выдвинуть несколько версий:

1. Характеристика высоких морально-этических качеств главных персонажей фильма.
2. Трагическая концепция фильма, а, следовательно, использование образцов классической музыки, за которыми закрепилась семантика выражения драматических эмоций.
3. Вкусовые предпочтения создателей фильма (режиссера, композитора).

Таким образом, музыкальные цитаты становятся неотъемлемой частью драматургического процесса фильмов, участвуя в создании кульминаций, реализуясь в лейттематизме картин.

Список литературы:

1. Келдыш, Ю. В. Кульминация/ Ю. В. Келдыш. – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – С. 96.
2. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино /Т. Ф. Шак. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с. – Текст : непосредственный.

А.В. Рафальская
(Республика Беларусь, Минск)

МУЗЫКАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ-ПОРТРЕТОВ БЕЛОРУССКОГО КИНОДОКУМЕНТАЛИСТА М. ЖДАНОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкального компонента в фильмах-портретах белорусского режиссера-документалиста Михаила Ждановского. Рассматриваются функции музыки в структуре фильма, способы ее соотношения с другими звуковыми компонентами. На примере документальных картин анализируются приемы построения музыкального ряда, формирующие художественную концепцию произведения.

Ключевые слова: документальное кино, музыкальное решение фильма, крупность звукового плана, звукомзыкальный акцент

A. Rafalskaya
Minsk

MUSICAL DECISION OF FILMS-PORTRAITS BELARUSIAN DOCUMENTARY FILMMAKER M. ZHDANOVSKY

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical component in the films-portraits of the Belarusian documentary filmmaker Mikhail Zhdanovsky. The functions of music in the structure of the film, ways of its correlation with other sound components are considered. On the example of documentary films, the methods of constructing a musical sequence that form the artistic concept of a work are analyzed.

Key words: documentary film, musical solution of the film, the size of the sound plan, sound and music accent

В конце 1980-х годов начался процесс обновления неигрового кинематографа Беларуси, названный «документальным бумом», когда все виды документального творчества пользовались невероятным успехом. В условиях исчезновения цензурных ограничений и всплеска волны «чернухи» на советском экране белорусская кинодокументалистика избрала путь просветительства и поиска ответов на вечные вопросы человеческого бытия. Помимо этого, появились кинокартины о деятелях искусства, в которых важным аспектом стало образно-метафорическое отображение их творчества. Авторское художественное решение в подобных кинематографических произведениях осуществлялось посредством активного взаимодействия визуальных и звуковых составляющих. Своеобразие звукового оформления документальных картин определялось оригинальной трактовкой музыкального материала, речевого и шумового компонентов, тишины и спецэффектов.

Фильмы белорусского режиссера-документалиста Михаила Ждановского, отмеченные в начале 1990-х годов Государственной премией Беларуси, стали прорывом в нравственно-эстетическом осмыслении таких актуальных для социума тем, как национальное беспамятство и «белые пятна истории» [см. об этом: 1, с. 579]. Впервые в полном объеме на экране была представлена белорусская кинодокументалистика, созданная в принципах

ально новой социокультурной ситуации. Экранное исследование реальности, открытие исторических пробелов белорусской истории было тесно связано с концептуальными авторскими эстетическими поисками.

В поисках ранее неизвестных или нетрафаретных жанрово-стилистических направлений режиссер М. Ждановский обратился к вопросам отечественной истории, культуры, стремился исследовать в кино особенности национального характера. Его картины «Цавед Танэм. Армения. Фрагменты трагедии» (1989), «Дорога на Куропаты» (1990), «Соп аніма (С душой)» (1992), «Жаворонки Беларусі», «Воспоминание о Николае Равенском» (оба – 1993), «Играет Игорь Оловников» (1994), «На каждый звук есть эхо на земле» (1995), «Кардиограмма» (1997), «Мастер» (2001), «Цитадель. Храм на границе» (2004), «Во все дни» (2007), «Дрисвяты. Песня и судьба», «Вечное возвращение» (оба – 2011), «75-я осень Андрея Мдивани» (2012), «Маэстро Анисимов» (2015) стали знаковыми в разработке новых направлений белорусского документального кино – историко-культурологического и искусствоведческого. Исследование режиссером таких жанрово-тематических направлений, как военная и чернобыльская тематика, определило еще один вектор работ Ждановского – проблемный социологический фильм.

Киноленты режиссера искусствоведческого направления можно определить как событийные и монографические (портретные). Изначально фильмы подобного типа создавались на стыке научно-популярного и документального кинематографа. В результате попытка достичь равновесия между познавательной и эстетической информацией зачастую приводила к созданию произведений откровенно прикладного характера, с преобладанием дидактичности, многословия и отсутствием оригинальных образно-звуковых решений. В стремлении соединить просветительскую информацию с эстетической Ждановский вместе со звукорежиссерами использует различные приемы звукового оформления. Например, музыка вводится в картину с целью создания необходимой атмосферы действия. Или при репрезентации героя и его творчества применяется различная крупность звуковых планов, тем самым отображая разносторонний режиссерский взгляд на личность персонажа.

В фильмах-портретах Ждановского музыкальный материал становится не только средством воплощения драматургического замысла, но и его объектом. Выполняя композиционно-драматургические функции в структуре фильма, включаясь во внутрикадровом и закадровом видах, данный компонент подчеркивает особенности аудиального образа героя. Режиссер использует различные способы репрезентации главного персонажа и его творчества, отличающиеся степенью взаимодействия объекта фильма со звуковыми средствами и кинематографическими приемами – от косвенно-ассоциативной связи до целостных звукозрительных образов. В целом индивидуальный стиль режиссера тяготеет к обобщенно-метафорическим и одновременно конкретно-детализированным звуковым композициям.

Так, фильм «На каждый звук есть эхо на земле» раскрывает творчество дирижера и виолончелиста Владимира Перлина. Музыкант представлен и как талантливый преподаватель, чье искусство показано сквозь призму возрастающего мастерства его учеников. Эта идея реализуется не только

через сюжетную линию, где главным событием становится успешный концерт, но и благодаря введению пластических средств кадра. Восходящую диагональ эпизодов создают дирижерский жест Перлина во время репетиций и движение смычков во время концерта. Тем самым режиссер подчеркивает связь молодых музыкантов с талантливым учителем. Крупность плана выражается не только в визуальном, но и аудиальном ряде: такие звукомзыкальные акценты, как интонационные повышения, смена тональности, постепенное нарастание громкости звучания, совпадая с крупными планами дирижерских жестов, приобретают символическое значение.

Музыкальный компонент является основным элементом звукового оформления этой кинокартины и составляет целостную структуру, выполняя при этом различные композиционно-драматургические функции. Так, модулируя из одной тональности в другую и переходя из одной сцены в другую, музыкальная тема выступает связующим звеном между эпизодами репетиций, концерта и занятий Перлина с учениками. Ярким и воодушевляющим по своему психологическому настрою становится музыкальное поздравление учеников в честь дня рождения одной из оркестранток. Минимальное количество синхронизаций, отбор выразительных музыкальных фрагментов – от концерта В.А. Моцарта до «Цыганочки» – и построение их в убедительной драматургической последовательности являются удачными средствами воплощения музыкально-звуковой атмосферы действия. Так музыкальный компонент активно участвует в формировании и раскрытии идеи фильма – сложного пути постижения искусства.

Схожие приемы музыкального решения М. Ждановский использует в фильме «Маэстро Анисимов». Дирижер с мировой известностью, Александр Анисимов предстает в процессе подготовки к новогоднему концерту симфонической музыки в южнокорейском Пусане. Киноповествование начинается с дороги в аэропорт и полета, затем наступает время репетиций оркестра. Герой показан в контексте гастролей, рассказывает об особенностях работы с оркестрами разных стран, отмечая пунктуальность корейцев; рассуждает об опере, о ее взаимодействии с симфонией и своей любви к обоим музыкальным жанрам. Завершается фильм кадрами концерта, который был восторженно принят публикой.

В отличие от фильма «На каждый звук есть эхо на земле» данная лента информационно более содержательна благодаря активно выступающему речевому компоненту, однако с точки зрения музыкальной составляющей не столь целостна и направлена на раскрытие не столько личности, сколько «закулисной» атмосферы деятельности успешного музыканта. Такого эффекта удалось достигнуть благодаря использованию чистой записи интервью Анисимова на петличный микрофон. Оркестровый акустический баланс был создан в результате записи оркестра, которая производилась с помощью расставленных в нем общих микрофонов, а также благодаря микрофонам для «подзвучки» отдельных групп инструментов. Полученный аудиоматериал стал своего рода «проводником» в атмосферу творчества и плодотворного труда музыкантов, а зритель в результате получает эстетическое наслаждение при исполнении классических произведений.

В большинстве картин М. Ждановского присутствует целостность музыкального решения в структуре кинопроизведения. Не прибегая к закадровому комментарию, сохраняя единство музыкального ряда и позволяя отдельным звуковым составляющим репрезентировать себя в общей драматургии фильма, режиссер создает выразительные эвфонические образы.

Так, в фильме «Играет Игорь Оловников» раскрыта способность музыки отражать мысли, чувства и видение автора. Начинается лента «размытыми» кадрами костела и приглушенным звучанием органной музыки, соединяющихся в звукозрительный образ. Последующие кадры основаны на принципе контрапункта: пейзаж хвойного леса выполнен в технике медленного «наезда», в то время как быстрая закадровая музыка «Маленького весеннего марша» Ф. Крейслера контрастирует с темпоритмом пластического движения в кадре. Контраст содержательных линий фильма подчеркивает богатые выразительные возможности музыки: «Мазурка» Ф. Шопена сопровождается кадрами интерьера в духе польского барокко, сменяется видами зимнего пейзажа и «Хоральной прелюдией» И. С. Баха. Внутрикадровая игра пианиста и закадровая музыка совместно с планами пейзажей, зрителей и интерьеров воплощают образ музыки и музыканта.

Преимущественно музыкальными средствами воплощен образ музыканта в фильме «Сon anima (С душой)». Дирижер Государственного камерного хора Республики Беларусь Игорь Матюхов показан в привычной для него сфере деятельности. С помощью особого сформированного аудиовизуального пространства зритель будто отстраняется от окружающего мира, погружается в искусство работы хормейстера, в духовность его бытия. В поэтико-метафорическом языке ленты есть музыкальная драматургия, соразмерность и ритм, простота и ясность повествования. Активный музыкальный рельеф, речевые вкрапления (комментарии и пояснения дирижера) и шумовой фон соединяются с выразительным видеорядом. На концептуальном уровне хоровое пение противопоставляется звукам повседневной жизни, обыденности, мирской суете и апеллирует к возвышенному началу. Кадры сборов на работу, встречи с хористами, подготовки к репетиции, захватывающего репетиционного процесса сопровождаются разнообразными музыкальными фрагментами, подводя к кульминационной сцене поездки в лифте, когда дирижер как бы поднимается над репетиционными хаосом и возвышается от, условно говоря, хтонического уровня к небесному.

Белорусский режиссер-документалист М. Ждановский в своих произведениях стремится к обобщенно-метафорическим и конкретно-детализированным звуковым композициям. Музыкальное решение раскрывает идею фильма вместе с другими его компонентами, активно взаимодействуя с ними в общей структуре кинокартины. В фильмах-портретах музыкантов важны такие приемы, как крупность звуковых планов (уровень громкости), звукомызыкальные акценты на том или ином аудиальном или визуальном явлении, соотношенность всех звуковых составляющих, трактовка музыкального компонента как важного смыслообразующего фактора кинопроизведения.

Список литературы

1. Шур, Г. В. Неигровое кино / Г. В. Шур // Современная Беларусь: энциклопедический справочник : в трех томах. Т. 3. Культура и искусство / редкол. : М. В. Мясникович [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2007. – С. 579–590.

**А.Г. Чупова
А.Д. Иванычев
(Россия, Череповец)**

УЧИТЕЛЬ, ХУДОЖНИК, МУЗЫКА И ВРЕМЯ В ФИЛЬМЕ «ЛУИ ВАН БЕТХОВЕН» (2020) Н. ШТАЙНА

Аннотация. Статья посвящена анализу важнейших смысловых лейтмотивов-образов фильма Н. Штайна «Луи ван Бетховен». Особое внимание в структуре киноповествования уделяется музыкальному сопровождению. Авторы систематизируют музыкальный материал картины, выявляют его функционирование в раскрытии заявленных в названии образов, рассматривают специфику взаимодействия визуального ряда и эмоционально-смыслового содержания музыки.

Ключевые слова. Людвиг ван Бетховен, Моцарт, Ники Штайн, киномузыка, образ

**A.G. Chupova, A.D. Ivanychev
(Russia, Cherepovets)**

TEACHER, ARTIST, MUSIC AND TIME IN THE FILM «LOUIS VAN BEETHOVEN» (2020) BY N. STEIN

Abstract. The article is devoted to the analysis of the most important semantic leitmotives-images of N. Stein's film «Louis van Beethoven». Particular attention in the structure of the film narrative is given to musical accompaniment. The authors systematize the musical material of the film, reveal its functioning in the disclosure of the images stated in the title, consider the specifics of the interaction of the visual range and the emotional and semantic content of the music.

Keywords: Ludwig van Beethoven, Mozart, Niki Stein, film music, image

«Луи ван Бетховен» — художественный биографический фильм, снятый немецким режиссёром Николаусом Штайном фон Камински¹. Премьера была приурочена к празднованию 250-летия со дня рождения знаменитого композитора и состоялась 27 октября 2020 года. Фильм открыл 42-й кинофестиваль в Биберахе. Роль Бетховена в картине исполнили три актера: Колин Пютц воплотил образ маленького Людвига в возрасте от 8 до 12

¹ Режиссер в России известен, в основном, благодаря военной драме «Роммель» (2012), посвященной становлению карьеры любимого генерала Гитлера Эрвина Роммеля.

лет, Ансельм Бресготт сыграл двадцатилетнего Бетховена-юношу, Тобиас Моретти представил композитора в последние годы его жизни.

Действие фильма постоянно перемещается между последним годом жизни маэстро (осень-зима 1826 года) и его детством и юностью в Бонне (до отъезда в Вену в 1792 году). Однако акцент сделан все же на начальном периоде жизни Бетховена, что подчеркивает и название – «Луи ван Бетховен» – так именовали композитора в детстве. Особенностью картины является *отсутствие* огромного периода жизни Бетховена длиной почти в 35 лет, невероятно важного периода, включающего в себя: жизнь в Вене, становление и растущую славу пианиста и композитора, борьбу с болезнью, Гейлигенштадское завещание, взаимоотношения с аристократией, восхищение законодательными инициативами Наполеона и разочарование его действиями, письмо к Бессмертной возлюбленной, борьбу за племянника Карла с его матерью и множество других обстоятельств, – короче говоря, почти все, что известно просвещенному любителю музыки, те популяризованные факты биографии великого маэстро, которые составляют основу мифологизации его образа и которые активно использовались при создании бетховенских кинобиографий другими режиссерами.

Прямое сопоставление детско-юношеских лет с последними годами, таким образом, становится намеренным драматургическим приемом, позволяющим раскрыть, как события детства и молодости повлияли на Бетховена, его личность, характер и судьбу.

Фильм получил противоречивые отзывы в немецкой прессе. Томас Герингер горячо приветствовал формат картины, утверждая: «это все, что угодно, только не скучный юбилейный образовательный фильм²» [8]. Режиссер, по его мнению, предлагает публике не «приятный рождественский концерт с лучшими классическими шлягерами композитора», а «интеллектуальное и временами волнующее повествование о жизни разочарованного музыканта» [8]. Многих критиков, однако, удивили скачки между временными периодами и отсутствие огромного отрезка жизни Бетховена, да и сам портрет композитора, на их взгляд, вышел мало убедительным. Более проницательным оказался кинокритик Ян Брахман, который сравнил фильм с «короткой кинематографической фугой», в которой режиссер соединил «пространства и времена, жизнь и искусство, музыку и образы во множестве контрапунктов» [6].

Действительно, различные темы и мотивы в кинокартине переплетаются друг с другом, вступают в диалог подобно тому, как это происходит с музыкальными темами в полифоническом произведении, и этот диалог приглашает зрителей к размышлению. В рамках данной статьи мы попытаемся раскрыть режиссерскую трактовку образов Учителя, Художника, Музыки и Времени, представленных в «Луи ван Бетховене».

Образ Учителя

Концентрируясь на детских и юношеских годах жизни Бетховена, Н.Штайн представляет целую галерею портретов учителей будущего композитора: отец Иоганн, придворный органист Жиль ван ден Эйден, друг семьи Тобиас Фридрих Пфайффер, Кристиан Готтлоб Нефе. Одни

² Здесь и далее иностранные источники цитируются в переводе А. Чуповой.

характеры раскрыты более ярко, другие лишь по касательной, но каждый образ, акцентируя какую-то конкретную черту в портрете Учителя, высвечивает и саму фигуру Бетховена.

Строгий отец, заставляющий юного Людвига играть часами и даже ночью, мечтает, чтобы тот повторил успех и добился славы Моцарта. Желая сделать из своего сына копию австрийского вундеркинда, Иоганн забывает, что сам он не обладает педагогическим талантом Леопольда Моцарта. Его авторитарный стиль обучения и жестокое обращение, однако, вырабатывают в ребенке ту «непробиваемую сосредоточенность, которую дети могут развить тогда, когда обретают для себя нечто священное» [6].

Жиль ван ден Эйден появляется в первых же кадрах фильма, когда едущий в Кремс Бетховен читает письмо Элеоноры и вспоминает свое детство. Этот короткий 20-секундный эпизод демонстрирует не столько виртуозную игру мальчика, сколько его темперамент, который пожилому маэстро приходится сдерживать, механично отбивая указкой доли во время игры Людвига. Напоминающие свист плетки, эти удары накладываются на звучание клавесина, создавая поразительный по глубине образ. О ван ден Эйдене также несколько раз упоминается в разговорах между Людвигом и Пфайффером. Из нескольких фраз становится ясно, что это человек, который педантично учит правилам, рамки которых стесняют фантазию маленького гения.

Тобиас Фридрих Пфайффер, постоялец, друг и собутыльник Иоганна Бетховена, показан как бунтарь, не желающий преклоняться перед сильными мира сего, человек, признающий внутреннюю свободу превыше всего. Именно в его пламенных речах, по мысли режиссера, кроются истоки свободолюбия Бетховена. Очень важным представляется разговор Пфайффера и Людвига, когда мальчик показывает ему свои первые сочинения. Эта идея – раскрывать своей музыкой правду чувств – получает продолжение в эпизоде последних лет жизни Бетховена. Когда Карл в гневе пишет своему глухому дяде вопрос на листе: «Почему ты обижаешь людей?», Бетховен отвечает: «Я никого не обижаю, я говорю правду, как и в моей музыке...». Таким образом для зрителя устанавливается связь между личностью Бетховена и его музыкой. Отношение людей (будь то его родственники, издатели, исполнители), не понимающих композитора, для зрителя невольно проецируется и на его музыку, которую не могут понять, потому что она слишком откровенная, дерзкая, правдивая для своего времени.

Кристиан Готтлоб Нефе, полная противоположность пылкому Пфайфферу, являет собой совершенно другой тип Учителя. Распознав талант мальчика, Нефе понимает, как важно сформировать его знания и музыкальный «багаж» на прекрасных образцах. Он знакомит Людвига с «Хорошо темперированным клавиром» Баха, произведениями Генделя. Понимая сложное финансовое положение Бетховена, Нефе пытается помочь ему со службой у курфюрста. Однако и этот мудрый учитель с трудом постигает новаторскую музыку ученика. Показательной является сцена, в которой Бетховен играет Нефе начало своего клавирного квартета C-dur (WoO 36, № 3). Как чуткий музыкант, Нефе сразу распознает влияние Моцарта. Первая часть бетховенского квартета перекликается с основной, «турецкой» темой увертюры «Похищения из сераля». Однако если «шум и ярость» мо-

цартовской темы объяснима для Нефе тем, что гениальный австриец имитировал «варварскую» музыку, то бетховенский квартет не имеет никаких оправданий. «Мой вердикт: это хаос, не имеющий никакого отношения к музыке», – вздыхает Нефе, воспитанный на идеалах гармоничного искусства эпохи классицизма.

В фильме не показывается история взаимоотношений Бетховена и Гайдна, поскольку, как уже было сказано, воспоминания композитора ограничены периодом его жизни в Бонне. Однако есть эпизод, в котором юный Бетховен играет для Гайдна, и тот одобрительно переглядывается с Нефе. Эта немая сцена подсказывает зрителям, что Гайдн, как учитель, словно бы перенимает эстафету у Нефе, с которым, как показывает биография Бетховена, у них были схожие педагогические принципы.

Художник и Время

Сквозным лейтмотивом всего фильма является сопоставление Моцарта и Бетховена. Это обусловлено сюжетом (Бетховен едет в 1787 году в Вену, чтобы брать уроки у Моцарта), но и на музыкальном уровне постоянно возникают параллели между двумя гениями, о чем будет сказано позднее.

В детстве юный Людвиг постоянно исполнял музыку Моцарта: фортепианные сонаты, а также концерты с Боннским придворным оркестром, играл на альте в оркестре, участвуя в постановках опер Моцарта. Все эти обстоятельства отражены в фильме. Известно, что Моцарт оказал большое влияние на творчество Бетховена, и это особенно ощутимо в ранних его произведениях. Композитором также написано несколько вариаций на темы Моцарта: на тему «*Se vuol ballare*» («Если захочет барин попрыгать») из оперы «Свадьба Фигаро» для скрипки и фортепиано, WoO 46 (в фильме звучат фрагменты этих вариаций); на тему «*Là ci Darem la mano*» («Ручку, Церлина, дай мне») из оперы «Дон Жуан» для двух гобоев и английского рожка, WoO 28; на тему «*Ein Mädchen oder Weibchen*» («Девчонку или женушку») из оперы «Волшебная флейта» для фортепиано и виолончели, ор. 66; на «*Bei Männern welche Liebe fühlen*» («Когда чуть-чуть влюблен мужчина») из оперы «Волшебная флейта» для фортепиано и виолончели.

Впрочем, и после смерти Моцарта Бетховен еще долгое время не мог освободиться из-под власти «магического» влияния его музыки. Исследователями давно установлены многочисленные связи между сочинениями двух гениев. Среди известных примеров, кроме упомянутой выше «турецкой» темы клавирного квартета C-dur (WoO 36 № 3), можно вспомнить также основную тему Adagio «Патетической сонаты», отсылающей к медленной части сонаты c-moll Моцарта (KV 457), Третий фортепианный концерт, для которого образцом стал моцартовский фортепианный концерт KV 491, или такие сочинения великого австрийца, как квинтет для фортепиано и духовых KV 452, послуживший моделью бетховенского квинтета ор. 16, а также струнный квартет A-dur KV 464, ставший прообразом бетховенского квартета A-dur, ор. 18 № 5.

Не сохранилось почти никаких документов, подтверждающих факт встречи Бетховена и Моцарта в Вене. Моцартовский биограф XIX века Отто Ян был первым, кто упомянул, что Бетховен импровизировал для Моцарта и что автор «Дона Жуана» был впечатлен этой импровизацией. Однако Ян не приводит никаких документально подтвержденных доказательств, со-

общая только, что «это было рассказано мне в Вене из надежных источников» [9, с. 346].

Реконструируя в фильме эпизод встречи Моцарта и Бетховена, создатели, вероятно, отталкивались от описания Игнаца фон Зейфрида, который так изобразил их знакомство: «Бетховен ненадолго остановился в Вене в 1790 году, куда он отправился, чтобы послушать Моцарта, к которому у него были рекомендательные письма. Бетховен импровизировал перед Моцартом, который слушал с некоторым безразличием, полагая, что это произведение выучено наизусть. Затем Бетховен со свойственным ему честолюбием потребовал для разработки заданной темы; Моцарт со скептической улыбкой тотчас дал ему хроматический мотив для фуги, в котором, *al rovescio*, скрывался контрсюжет для двойной фуги. Бетховен не испугался и изложил тему, тайный замысел которой он сразу понял, очень подробно и с такой замечательной оригинальностью и силой, что внимание Моцарта было приковано, а его удивление так взволновало его, что он тихонько шагнул в соседнюю комнату, где собрались друзья и шепнул им с сияющими глазами: «Запомните этого молодого человека, однажды он вас удивит!»» [5, с. 4].

В кинокартине Моцарт дает Бетховену для разработки тему своей фуги для 2-х фортепиано *c-moll KV 426 (1783)*. Режиссеру, на наш взгляд, удастся замечательно показать в этой небольшой сцене импровизированного состязания двух гениев борьбу *старого и нового времени*, диалог между галантно-изящной и страстно-правдивой музыкой. И диалог этот получает эффектное воплощение через тембральный поединок нарядного, изысканного, с «хорошими манерами» клавесина и богатого динамикой, открывающего горизонты нового звукового мира фортепиано.

Авторы картины не ограничиваются изложением чисто биографических фактов. В лице Моцарта и Бетховена им удастся представить *два разных типа Художника*.

Моцарт в этом фильме показан в единстве контрастных черт, как и его искусство. В один момент он весь во власти трагической музыки, а в следующий – уже развлекается, весело проводя время за любимой игрой в бильярд. Как и Бетховен, Моцарт остро чувствует свою финансовую зависимость от аристократии, но, в отличие от юного немца, он смиряется с ней. Чувство юмора – еще одна черта, которая отличает австрийского гения от Бетховена. Моцарт способен посмеяться не только над другими, но и над самим собой. Точно такой видят создатели фильма и его музыку: смеется, искрится, но в то же время оказывается способной заглянуть по ту сторону бытия.

Сопоставление двух композиторов становится важнейшим сквозным лейтмотивом фильма, получающим печальный отзвук как в детские годы Людвига, так и на закате лет великого маэстро. Так, в начале киноленты, когда отец заставляет Людвига играть и кричит жене, что в 8 лет Моцарт сочинил свою первую симфонию, та отвечает: «Но он же не Моцарт...». В другой сцене музыканты пытаются играть Большую фугу, ор. 133 Бетховена. Как известно, первоначально она была финалом Тринадцатого квартета, ор. 130. Однако фуга была настолько сложна для исполнителей, что издатель Бетховена попросил его написать новый финал. В фильме показан момент, когда музыканты никак не могут справиться с непонятной и странной для них музыкой. Наконец, весьма символическим выглядит эпизод, в

котором Моцарт просит Бетховена скопировать увертюру к «Дону Жуану». Здесь копирование можно понимать и как метафору несвободы юного Бетховена от творческих влияний, и как знак эстафеты, передаваемой от одного гения другому. Данный эпизод получает не менее символическое отражение в другой сцене: на склоне лет Бетховен просит Карла сделать копию квартета, и, когда тот отказывается, маэстро сам копирует свое сочинение. Таким образом режиссер в образно-эмоциональной форме показывает не только одиночество, но и уникальность Бетховена-художника, кто вышел за рамки сформировавшей его эпохи, став создателем новой музыки, но при жизни так и не обрел достойных преемников.

Музыка

В фильме звучит музыка не только самого Бетховена, но и произведения композиторов, которые были популярны во времена его юности. В основном режиссер предпочитает использовать внутрикадровую музыку, что вполне объяснимо, так как главным героем фильма является композитор. Однако закадровая музыка также сопровождает сюжет, усиливая эмоциональное восприятие сцен, а также связывая между собой как соседние эпизоды, так и различные сцены на расстоянии.

Следующая таблица дает представление о том, какие композиции составляют музыкальный компонент картины и с каким эпизодом они связаны. Темы представлены в порядке их появления в фильме (за исключением тех, что неоднократно звучат на всем протяжении).

Таблица 1.

Музыка	Эпизод в фильме
Неопознанный фрагмент (возможно, И.С. Бах)	Маленький Бетховен играет на клавесине под счет маэстро ван ден Эйдена
Л.В. Бетховен. Вариации на тему «Se vuol ballare» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта, WoO 40	Бетховен читает письмо Элеоноры и вспоминает о том, как она подарила ему свой портрет
В.А. Моцарт. Соната a-moll № 8, KV 310, 1 часть	Отец заставляет Людвига заниматься ночью игрой на клавесине
В.А. Моцарт. Концерт для ф-но с оркестром D-dur KV 175, 1 часть Allegro	Людвиг играет с оркестром для курфюрста и аристократов Бонна
Фрагмент неопознанной оперы	Курфюрст дает всего 5 талеров за выступление Людвига
Г.Ф. Гендель. «Аллилуйя» из оратории «Мессия»	Служба в церкви, Нефе играет на органе, Людвиг помогает надувать меха органа
Фрагмент неопознанной комической оперы	Нефе исполняет партию клавесина в опере, Людвиг помогает переворачивать ноты
Неопознанный фрагмент	Людвиг импровизирует на тему из 4 нот (a-h-gis-a)
Л.В. Бетховен. Große Fuge (Большая фуга), op. 133	Бетховен приходит в трактир, где развлекается Карл. Далее в фильме: Репетиция Большой фуги с музыкантами струнного квартета.

	<p>Метания Карла, который решил застрелиться.</p> <p>Полиция приходит арестовать Пфайфера и он сбегает. Людвиг говорит, что уже не будет заниматься с ван Эйденем.</p> <p>Сообщение о Карле, Бетховен приезжает в дом невестки, где лежит раненый Карл.</p>
Л.В. Бетховен. Соната № 1, E-dur, 1 часть (3 сонаты для фортепиано "Курфюрст", WoO 47)	Людвиг играет Пфайферу свою сонату
Л.В. Бетховен. Струнный квартет №14, 5 часть	Попытка Карла покончить жизнь самоубийством, застрелившись из пистолета. Параллельно показан маленький Людвиг, который сочиняет музыку на чердаке и затем смотрит в окно
А.-П. Монсиньи. Опера «Дезертир»	Иоганн Бетховен поет (очень фальшиво) в спектакле арию, курфюрст спрашивает, что случилось и ему отвечают, что Иоганн похоронил маленького сына
К.Г. Нефе. Песня на стихи И.В. Гёте	Нефе репетирует с женой песню на стихи И.В. Гёте, вероятно, написанную самим Нефе
И.С. Бах. Прелюдия и fuga с-moll I ХТК	Людвиг играет с листа по просьбе Нефе
Л.В. Бетховен. Струнный квартет № 16	Маленький Людвиг как бы внутри себя слышит тему
В.А. Моцарт. Фрагмент из увертюры к опере «Похищение из сераля»	Бетховен играет служанке Констанце фрагмент из оперы Моцарта «Похищение из сераля» и рассказывает о жене Моцарта и опере
В.А. Моцарт. Ария Осмина «O, wie will ich triumphieren» из оперы «Похищение из сераля»	Бетховен поет для служанки. Маленький Людвиг играет партию клавесина в этой опере, а потом, забывшись на утренней мессе, исполняет арию Осмина на органе.
Л.В. Бетховен. Соната № 2, f-moll, 1 часть (3 сонаты для фортепиано "Курфюрст", WoO 47)	Пока Елена Брэйнинг навещает больную мать, Людвиг играет для Элеоноры (главная тема) Позже: на приеме у Брэйнингов играет медленное вступление
Л.В. Бетховен. Струнный квартет № 16	Похороны курфюрста
И. Штраус-старший. Doblinger Reunion-Walzer op. 2	Друг Бетховена приносит от издателя 30 золотых монет и объясняет, что тот сейчас печатает вальсы Штрауса-отца
Л.В. Бетховен. Соната для фортепиано № 17	Карл играет для тети и ее дочери. Монолог (письмо) Бетховена о природе

Л.В. Бетховен. Клавирный квартет C-Dur WoO 36, № 3	Людвиг играет Нефе. Тот говорит, что музыка – хаос, но, кроме того, кажется знакомой (напоминает «турецкую» тему Моцарта из увертюры к «Похищению из сераля»). Далее в фильме этот же квартет исполняется на вечере у Брэйнингов
В.А. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром № 20, d-moll KV 466 (1785), 1 часть, каденция, сочиненная Д. Марлоу	Бетховен играет в Вене концерт Моцарта. Моцарт аплодирует и говорит, что слишком много педали.
В.А. Моцарт. Фуга для 2-х фортепиано c-moll KV 426 (1783) Та же тема фуги есть в цикле «Адажио и фуга для струнного квартета» c-moll KV 546 (1788) Моцарта	Бетховен импровизирует на тему Моцарта. Диалог-соревнование двух композиторов. Моцарт играет на клавесине, Бетховен на фортепиано.
В.А. Моцарт. Тема командора из оперы «Дон Жуан»	Людвиг приходит в дом к Моцарту, видит ноты и играет. Разговор за столом о том, что Бетховен должен переписать финал Тринадцатого струнного квартета ор. 130. Карл отказывается копировать ноты. В следующих кадрах сопоставляются молодой Бетховен, копирующий увертюру к «Дону Жуану» и Бетховен в конце жизни, копирующий свой квартет.
Л.В. Бетховен. Квартет № 13, финал (новый, написанный Бетховеном вместо фуги)	Бетховен возвращается в Бонн
Л.В. Бетховен. Квартет № 1, 2 часть	Прощание с матерью
В.А. Моцарт. Соната № 11, 3 часть	Бетховен дает уроки Элеоноре. Она играет, он спит
В.А. Моцарт. Ария Фигаро «Se vuol ballare» («Если захочет барин попрыгать») из оперы «Свадьба Фигаро»	Бетховен на репетиции моцартовской оперы «Свадьба Фигаро» (играет на альте)
Л.В. Бетховен. Соната для фортепиано № 14 («Лунная»)	Элеонора приглашает Бетховена на прием. Бетховен (в 1826 г.) слушает (смотрит), как Карл играет для дочери тети
Л.В. Бетховен. Симфония № 7, 2 часть	Ссора с Карлом. Слова Карла: «Почему вы не позволяете мне быть просто человеком?» Бетховен ищет Карла. Элеонора приходит к Людвигу.
В.А. Моцарт. Соната для фортепиано № 14, фантазия	Элеонора приходит к Людвигу. Он играет

Л.В. Бетховен. Вариации на тему «Se vuol ballare» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта, WoO 40	Элеонора едет с матерью в карете и говорит о поступке Бетховена, который ударил графа Шпея Бетховен (1826) отвечает на письмо Элеоноры
Л.В. Бетховен. 24 вариации на тему ариетты “Venni amore” В. Ригини (3-я и 4-я вариации)	Людвиг играет для Гайдна
Л.В. Бетховен. 8 вариаций на тему графа Вальдштайна для ф-но в 4 руки (8-я вариация)	Элеонора играет с одним из братьев в 4 руки сочинение Бетховена
В.А. Моцарт. Ария Фигаро «Se vuol ballare» («Если захочет барин попрыгать») из оперы «Свадьба Фигаро»	Бетховен гуляет в трактире
Л.В. Бетховен. Симфония № 9, финал «Ода к радости»	1826 г. Больной Бетховен и Карл возвращаются в открытой повозке домой 1792 г. Молодой Бетховен покидает Бонн и едет в Вену

Выбор музыкального материала для фильма обусловлен двумя важными причинами. Первая связана с реконструкцией звукового фона той эпохи³, в которой прошло детство и юность Бетховена и от которой столь дерзко будет отличаться его собственная музыка. Картина включает большое количество как известных композиций («Аллилуйя» из оратории «Мессия» Генделя, Прелюдия с-moll из I тома ХТК И.С. Баха, большая часть моцартовских цитат), так и малоизвестных не только массовой аудитории, но даже и узкому кругу профессионалов (фрагменты из опер Телемана, Нефе и других авторов XVIII века, а также вальс И. Штрауса-отца).

Вторая причина отбора музыкального материала связана с фокусированием истории на раннем и позднем этапах творческого пути Бетховена, что подразумевает использование произведений, соответствующих данным периодам. Этим же объясняется и отсутствие в картине бетховенских «хитов», с которыми ассоциируется образ маэстро у массовой аудитории, таких как, например, Третья и Пятая симфонии, багатель «К Элизе», Концерт для скрипки с оркестром ор. 61, Концерт для фортепиано с оркестром №5, увертюра «Эгмонт», «Крейцера соната», сонаты для фортепиано «Патетическая» (№ 8) и «Аппассионата» (№ 23). Все указанные сочинения относятся к периоду 1802–1812 гг., который находится за рамками киноповествования. Впрочем, два произведения, ставшие «визитной карточкой» Бетховена, все же присутствуют: это «Лунная соната» (1 часть) и Симфония № 9. Однако их включение в структуру фильма отличается нестандартным ре-

³ Искусство классицистской эпохи представлено в фильме не только оперными постановками, но и драматическими спектаклями. Так, в одной из сцен Т. Пфайффер играет в театре роль майора Тельгейма в комедии Г. Лессинга «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» (1767).

шением. В обоих случаях режиссер использует художественный прием несоответствия визуального ряда и эмоционально-образного содержания музыки. Так, звучание *Adagio sostenuto* «Лунной» объединяет три следующих эпизода:

1) Бетховен, приехавший в 1826 году в гости к брату Иоганну и молча наблюдающий за ужином веселый разговор племянника Карла, невестки Терезы и ее дочери Амалии;

2) Элеонора Брэйнинг, которая приглашает юного Бетховена на прием не в качестве музыканта, развлекающего их гостей, а как друга и гостя;

3) и снова Бетховен в 1826 году, который следит за тем, как Карл играет «Лунную сонату» для Амалии и тут же получает записку от Терезы – счет за пребывание у брата в гостях. Композитор резко обрывает игру Карла фразой: «Как только приедет твой дядя – мы уезжаем!».

Возвышенное содержание музыки отрицается не только бытовыми подробностями ужина и меркантильными расчетами близких людей, но и особенностями ее исполнения: гулкое эхо, яростные удары по клавишам в басу, фальшивое звучание расстроенного инструмента. Как будто сама прекрасная и одухотворенная музыка искажается от боли при столкновении с «прозой жизни», повседневностью и расчетливостью.

Аналогичный прием используется в финале фильма. Бетховенская «Ода к радости» сопровождает два контрастных эпизода:

1) юный Бетховен, покидающий в 1792 году Бонн, куда он более никогда не вернется, видит, как французские войска ведут пленных солдат коалиционной армии;

2) больной Бетховен, который в декабре 1826 года едет с Карлом в открытой повозке⁴ и сокрушается о том, что ничего в мире не меняется, всегда будет разделение людей и человек всегда будет тем, кем он родился.

Патетическая мелодия гимна, призывающего миллионы объединиться в братском союзе, становится кричащим контрастом как картине военной кампании, так и усталому композитору, оставшемуся в одиночестве. В упомянутых эпизодах раскрывается важнейшая для творчества Бетховена тема: человек и окружающий его мир.

Концентрация на начале и конце пути великого маэстро позволяет ввести малоизвестную для широкого слушателя музыку. Это прежде всего фрагменты ранних клавирных сонат «Курфюрст», WoO 47, квартетов (клавирный C-dur и струнный № 1), вариации на темы Моцарта. Поздний период представлен в основном струнными квартетами № 13, 14 и 16 и Большой фугой для струнного квартета. На наш взгляд, именно музыка поздних квартетов Бетховена определяет доминирующий звуковой облик фильма «Луи ван Бетховен». Общеизвестно, что сфера камерной музыки, и в особенности квартетная, отличается большой психологической глубиной и способностью выразить мир глубоких личных переживаний. Еще биограф Моцарта Г. Аберт отмечал, что струнный квартет в пору своего формирования предназначался для выражения сложных душевных процессов «благодаря внутренне присущему ему идеальному сочетанию единства и много-

⁴ Брат отказался предоставить ему экипаж, и Бетховен с племянником и служанкой вынуждены были отправиться в тележке молочника.

сторонности. <...> Потому что четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальности, подобны членам высоко развитой семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию самостоятельно выражает свойства всего рода» [1, с. 161]. Современные исследователи выделяют в семантико-содержательной сфере струнного квартета такие качества, как «лирическая интимность высказывания, диалогичность, свободная структура, сочетание эмоционального и игрового начал» [4, с. 12]. Кроме того, этот жанр издавна считался наиболее гибким для экспериментирования в области музыкального языка. Квартеты стали одним из любимых жанров позднего Бетховена, наглядно отразив эволюцию его стиля. В них с особой силой заявили о себе как стремление композитора к философскому осмыслению жизни, так и его предрасположенность к композиционно-техническим новациям. Оттолкнувшись от квартетов Моцарта, Бетховен разработал глубокие психологические образы, которые стали открытием не только для классицистского искусства, но, во многом, и для романтического. Смелость музыкального решения, сложность композиции бетховенских квартетов поражали современников. Выбирая в качестве музыкального сопровождения поздние квартеты, создатели фильма хотели продемонстрировать изменения, произошедшие во внутреннем мире композитора и в его художественном мышлении. Внутренняя сосредоточенность, самоуглубленность этой музыки заставляет лучше понять одиночество человека и художника, и в то же время торжество силы человеческого духа.

Второй по значимости и продолжительности звучания в фильме является музыка Моцарта. Как уже отмечалось выше, ее присутствие связано с одной из ведущих тем картины – противопоставлением разных образов Художника. Звучащие фрагменты из опер, сонат и концертов австрийского гения имеют несколько важных функций. Во-первых, они необходимы как историко-биографический фон, составляют необходимую музыкальную атмосферу австро-немецкой музыкальной культуры конца XVIII века. Во-вторых, дают возможность показать, сколь важным было влияние Моцарта на творческое формирование юного Бетховена. Наконец, непосредственное сопоставление музыки обоих композиторов дает возможность осознать разницу между ними. Моцарт не признавал искусственного разграничения жанров на «высшие» и «низшие», постоянно смешивая в своих произведениях комическое и серьезное, фарс и драму, земное и возвышенное. Его музыка полна контрастов, которые, однако, сосуществуют в гармонии друг с другом. Музыка Бетховена, и это подчеркивается с самого начала в фильме, далека от классического идеала гармонии. Честность, прямота, искренность, какими бы неудобными они ни показались для окружающих, характеризуют как личность Бетховена, так и его музыку. Неслучайно ведущим лейтмотивом фильма становится Большая фуга Си-бемоль мажор для струнного квартета ор. 133, которая, как известно, являлась финальной частью Квартета № 13 и была исключена из него по просьбе издателя. Даже спустя 30 лет после смерти композитора слушателям тяжело было воспринимать это сочинение, а знаменитые квартеты, включившие ее в концертные программы, слышали в свой адрес несправедливую критику о том, что они фальшиво играли. Фуга стала вершиной полифонических исканий ма-

эстро. По утверждению П. Долгова, здесь Бетховен «кладет начало новому типу крупного полифонического произведения, в котором основой становится **горизонталь**, полнейшая самостоятельность всех четырех линий, при дерзком игнорировании **вертикали**, то есть созвучия, аккорда, благозвучия» [2, с. 188; разрядка авторская – А.Ч.]. Далее исследователь приводит интересное сравнение: «Большой фугой Бетховен бросает человечеству такой же дерзкий вызов, как это сделал Микеланджело в своей последней грандиозной фреске “Страшный суд”, где он вопреки канонам изобразил всех святых, Христа и богородицу обнаженными <...> Идея “самовыражения”, о которой столь часто говорил Бетховен, достигла в Большой фуге своего крайнего воплощения» [там же, с. 191].

Заключение

Фильмы о композиторах, казалось бы, априори ограничены узким кругом проблем, более понятных профессионалам, нежели массовой аудитории. Однако популярность биографических драм о музыкантах прошлого свидетельствует об обратном, поскольку, как верно пишет Д. Журкова, они затрагивают проблемы, «выходящие далеко за пределы мира искусства и творчества, охватывают вопросы политики и власти, социального положения и успеха, гендерной принадлежности и национальной идентичности. Тема музыки искусно вплетается в тугой клубок социальных взаимоотношений и любовных перипетий, нередко оказываясь лишь поводом для истории совсем о другом» [3].

В силу специфики своих средств повествования и направленности на широкую аудиторию кинематограф зачастую создает альтернативную музыковедческой историю жизни композитора или историю создания музыкального шедевра. А кинематограф рубежа XX–XXI века, чутко отзывающийся на современный феномен массового поведения «жизни напоказ», стремится представить во всех неприглядных подробностях быт гения, низводя его в лучшем случае до уровня «обыкновенного человека», а в худшем – устраивая настоящее морально-этическое развенчание, демонстрирующее разрыв между «истинной» личностью и идеалом его музыкальных творений. Созданные в 1990–2000-х годах фильмы о Бетховене⁵ являются наглядным тому подтверждением. Представление Бетховена-бунтаря, борющегося против всех предрассудков (не только социальных) и руководствующегося идеалами собственной морали, отвечает неосознанным запросам «со стороны современного общества, где требования политкорректности, толерантности и дежурной вежливости подавляют в человеке любые проявления истинных чувств, заставляют его везде и всюду поддерживать видимость тотальной позитивности бытия» [3].

В ряду этих кинокартин «Луи Ван Бетховен» обнаруживает новые тенденции представления личности композитора на экране. На первый взгляд, все составляющие «удачного рецепта» байкопика, скрывающегося под историческим костюмом архетип поп-идола, здесь тоже присутствуют: трагический семейный портрет, включающий отца-алкоголика и невзрастенич-

⁵ Имеются в виду фильмы «Бессмертная возлюбленная» (1994, реж. Б. Роуз), «Героическая» (2003, реж. С.С. Джоунс), «Переписывая Бетховена» (2006, реж. А. Холланд), «Лекция 21» (2008, реж. А. Баррико).

ного племянника, склонного к самоубийству, кричащий контраст между свободолюбивым художником и снисходительными покровителями, юношеская любовь, не получившая развития из-за разницы в социальном статусе, наконец, трудности социализации вследствие настигшей композитора глухоты. И все же «Луи Ван Бетховен» значительно отличается от своих предшественников. Стремясь показать Бетховена «как человека из плоти и крови», авторы акцентируют внимание не на быте или эпатажирующих публику подробностях, а на эволюции, которая происходит с течением времени с музыкантом (от подающего надежды одаренного юноши до прославленного композитора) и человеком (от любознательного, открытого миру подростка к больному, одинокому и нетерпимому старику). Фильм Николауса Штайна демонстрирует внимательное и тактичное отношение к биографии Бетховена даже в том случае, когда опирается на факты, не подтвержденные документально. Картину отличает богатый и глубокий метафорический язык, она содержит в себе сложную символику, понимание которой требует неоднократного просмотра. Наконец, на совершенно новом уровне представлено музыкальное сопровождение картины. Большая часть музыки была выбрана Штайном, который отказался от традиционной идеи концертного хит-попури и остановился на малоизвестных ранних сочинениях композитора и его струнных квартетах⁶. Многолетние кропотливые исследования режиссера, а также помощь известных музыкантов, которые выступили консультантами, в немалой степени способствовали большому успеху картины в музыкальном профессиональном сообществе. Вот лишь пара фактов внимания авторов к деталям. Специально для фильма современным производителем фортепиано Полом МакНалти были созданы копии старинных инструментов времен Бетховена: для детства – Stein-Hammerflügel, для юношеского периода – Walter-Flügel, а для зрелого – Graf-Hammerflügels. Чешский ансамбль Барокко также играл на аутентичных инструментах. В одном из эпизодов фильма можно увидеть постановку оперы П.А. Монсиньи «Дезертир», которая, как известно, повлияла на становление опер-спасения и могла стать образцом для «Фиделио» Бетховена.

Хочется верить, что найденный в фильме Штайна баланс между исторической достоверностью и человеческой драмой, реальными фактами и творческой фантазией, а также оригинальный и серьезный подход к музыкальному сопровождению станут новым перспективным курсом в развитии художественных биографических фильмов, посвященных великим музыкантам.

Список литературы:

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть вторая, книга первая [Текст] / Г. Аберт; пер. с нем., коммент. К.К. Саквы. М.: Музыка, 1983. 518 с.
2. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. – М.: Музыка, 1980. – 197 с.

⁶ К решению режиссера поначалу скептически отнеслись даже музыканты-профессионалы (см., например, что об этом говорит музыкальный руководитель постановки дирижер Дэвид Марлоу [7]), но, как показало время, фильм от этого только выиграл.

3. Журкова Д.А. Новая история классической музыки – великие музыканты на современном киноэкране // Художественная культура (Art&Culture Studies). М., 2014. № 1 (10). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-1/prikladnaya-kulturologiya/841.html> (accessed 25.02.2023).
4. Рубцова Д.А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. №1. С. 11–13.
5. Beethoven, L.V., and Seyfried, I.V. Louis van Beethoven's Studies in Thorough-Bass, Counterpoint and the Art of Scientific Composition. Translated and edited by Pierson, H.H. 1853, Schuberth and Comp.
6. Brachmann J. Von. Lebenslang ein fanatisches Kind // Frantfurter Allgemeine Zeitung FAZ.net. 25.12.2020. URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/louis-van-beethoven-von-niki-stein-im-ersten-17103615.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (accessed 25.02.2023).
7. Buhre J. Biopic: „Louis Van Beethoven“. Der Jubilar ganz nah. Interview David Marlow. 11. Dezember 2020 // Concerti. URL: <https://www.concerti.de/multimedia/biopic-louis-van-beethoven/> (accessed 26.02.2023).
8. Gehringer T. Fernsehfilm „Louis van Beethoven“ // Tittelbach.tv. URL: <http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-5685.html> (accessed 25.02.2023).
9. Jahn O. Life of Mozart: In three volumes. Vol. II. / Translated from the German by Pauline D. Townsend, with a preface by George Grove, Esq., D.C.L. London: Novello, Ewer and Co, 1882. 478 p.

**Ф.А. Мир-Багирзаде
(Азербайджан, Баку)**

НОВЫЕ АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ ХУДОЖНИКА-ПОСТАНОВЩИКА ФИРАНГИЗ ГУРБАНОВОЙ

Аннотация. Новые анимационные фильмы художника-постановщика Фирангиз Гурбановой – это патриотический посыл для детей, формирующих не только свое мышление, но и творческое воображение. Первая («Арахчын») и вторая («Карабахская сказка») сказки фильмов, рассказанные родителями – мамой и папой маленькому сыну уносят его в сказочный мир, где маленький мальчик Джыртдан побеждает смекалкой Дива и спасает себя и своих братьев от него; погружает мальчика в историю давних лет, закончившейся освобождением земель от оккупантов, хранит код памяти и традиции земледельчества, плодородия, где охрана памятников культуры, достояния Карабаха – карабахских коней и ковров, исполнения видов мугама, среди которых «Баяты-шираз» в исполнении мальчика имеет неповторимое звучание и значение. Эти фильмы, созданные в творческой атмосфере на киностудии «Бирлик» сняты по заказу Министерства Культуры Азербайджана и лидируют в числе лучших анимационных фильмов в международных кинофестивалях, удостоены призов.

Ключевые слова: Арахчын, сказка, творческое видение, киностудия «Бирлик», Джыртдан, Карабахский конь, Карабахские ковры, город Шуша, мугам, герои фильма

Mir-Bagirzade Farida Altai
(Azerbaijan, Baku)

NEW ANIMATION FILMS BY PRODUCTION DESIGNER FIRANGIZ QURBANOVA

Abstract. New animated films by production designer Firangiz Kurbanova are a patriotic message for children who form not only their thinking, but also their creative imagination. The first (“Arakhchyn”) and the second (“Karabakh fairy tale”) fairy tales of the films, told by parents - mom and dad to their little son, take him to a fairy-tale world, where the little boy Jirtan defeats Diva with his ingenuity and saves himself and his brothers from him; immerses the boy in the history of ancient years, which ended with the liberation of the lands from the occupiers, keeps the memory code and traditions of agriculture, fertility, where the protection of cultural monuments, the heritage of Karabakh - Karabakh horses and carpets, the performance of types of mugham, among which "Bayaty-shiraz" performed by the boy has unique sound and meaning. These films, created in a creative atmosphere at the "Birlik" film studio, were shot by order of the Ministry of Culture of Azerbaijan and are among the best animated films in international film festivals, awarded prizes.

Key words: Arakhchyn, fairy tale, creative vision, Birlik film studio, Djirtan, Karabakh horse, Karabakh carpets, Shusha city, mugham, film characters

Азербайджанская анимация во II-ой половине XX века внесла в национальную культуру и изобразительное искусство Азербайджана новые имена, которые выделились новым творческим видением в воплощении фильма. Среди них особо хочется подчеркнуть заслуженного деятеля искусств Фирангиз Гурбанову. На счету художника и режиссёра-постановщика более 17 мультфильмов, которые были продемонстрированы на международных кинофестивалях. Глубоко романтическая от природы её детская мечта стать художником мультипликатором воплотилась в молодости, когда она окончила ВГИК на факультете кинохудожника после окончания Художественного училища имени Азима Азимзаде.

Анимационный фильм «Арахчын» («Тюбетейка», 2020) – один из первых фильмов сериала «Расскажи мне сказку» автора сценария, художника постановщика и режиссёра заслуженного деятеля искусств Азербайджана Фирангиз Гурбановой, которая внесла большой вклад в национальную, изобразительную и кинематографическую сферу Азербайджана. За её плечами немало профессиональных художественных и анимационных фильмов, сформировавших зрелое поколение, заслуженных наград в международных фестивалях. Будучи выпускником художественного факультета ВГИКа она начала свою профессиональную карьеру сначала на киностудии «Азербайджанфильм» в качестве художника-постановщика в игровых и до-

кументальных фильмах, а затем режиссёром и художником анимационного кино.

Анимационный фильм «Арахчын» («Тюбетейка») снят при содействии Министерства Культуры Азербайджанской республики и по заказу Союза Кинематографистов Азербайджана в независимой киностудии «Бирлик» («Союз»), которой руководит Фирангиз Гурбанова, был в числе финалистов 16 международного анимационного фестиваля «Категория профессиональных фильмов в мировой культуре» в 2020 году в Бразилии. Художниками аниматорами этого фильма являются Земфира, Уарда и Джавид Ахадовы. Профессионально выполненные изображённые раскадровки фильма «Тюбетейка» передают характер и индивидуальный мир каждого героя, персонажа. Композитор Фирудин Аллахверди, живущий в Лондоне очень талантливо написал музыку для фильма по изображению, тематическому отбору, имеющую свои акценты и передающую задний и передний планы экрана. К собранному видеоряду и видео-коллажу были грамотно настроены шумы и звуки фильма, над которыми работал звукорежиссёр Теймур Абдуллаев. Героев мультфильма озвучивали Сабина Мамедова и Джавид Ахадов.

В основу сюжета вплетена народная сказка Азербайджана, героем которой является «Джыртдан», маленький, умный и бесстрашный мальчик. Этот герой был забыт детьми, поскольку более 40 лет назад был экранизирован мультфильм «Джыртдан» на киностудии «Азербайджанфильм». По мнению автора сценария Фирангиз Гурбановой, этот анимационный фильм снят для детей и является первым в сериале «Расскажи мне сказку», но не был назван «Джыртдан», хотя был включён этот образ героя.

В сказке, как мы знаем, Джыртдан родился в семье, в которой он был третьим и самым младшим, маленьким и любимым сыном. Однажды братья решили пойти в лес, чтобы собрать сухих веток. Уставшие они решили поесть и отдохнуть. Маленький брат – Джыртдан не уснул, но вдали увидел луч света в одном из домов. Проснувшиеся братья решили пойти на свет огня этого дома. В доме оказался Див-людоед. Своей смекалкой Джыртдан смог спасти себя и своих братьев от него, убежавши.

Содержание сериала такое: все персонажи сериала предстают перед экраном. Все события происходят в одной семье. Мама каждый вечер перед сном рассказывает сыну сказку. Одна из этих сказок называется – «Джыртдан». На прогулке по городу Баку мама дарит сыну тюбетейку – арагчын, и, надев её, мама ассоциирует его с героем народной сказки Азербайджана – Джыртданом.

И когда удивлённый сын спрашивает маму о герое Джыртдане, она рассказывает ему эту сказку. Все рассказанные сказки мамой сын воспринимает как дитя. Ребёнок представлен как Джыртдан и осовременен. В сказке есть и другой персонаж – Див, которого автор не представила чудовищным и с рогами, а людоедом. Современных детей не удивишь Дивом, потому что они в это не верят.

«Фильм «Арахчын» (так называется азербайджанский национальный головной убор) был представлен на XVI Международном фестивале студенческой и профессиональной анимации Anim!Arte в категории World Cultures Professional (профессиональная категория мировых культур) в Рио-

де-Жанейро, а также в рамках передвижного маршрута по городам Бразилии и в других странах мира с 24 мая по 13 июня 2021 года» [1].

Фильм «Арахчын» явился финалистом 9-й международной кинопремии «Шёлковый путь» [4].

«Анимационный фильм «Araqçin» («Тюбетейка») получил признание жюри как одна из лучших работ, представленная в рамках XXVI Международного кинофестиваля «Радонеж» в Москве. К слову, «Araqçin», снятый по заказу Союза кинематографистов Азербайджана, стал победителем на IV международном фестивале анимации ANIMAFILM в Баку и получил диплом как лучший азербайджанский анимационный фильм. По итогам режиссер получила приглашение на Международный кинофестиваль анимационных фильмов Аннесу во Францию» [3].



Джыртдан



Джыртдан и его братья



Сын с мамой на прогулке



Подарок мамой сыну тюбетейки арагчина



Джыртдан с хурджуном еды, собирающийся в лес



Испуганный сын, рассказом о Диве



«Тюбетейка» – «Арагчын»,
заставка фильма



Приз за фильм «Тюбетейка» –
«Арагчын»

Одна из наиболее интересных технологий в мультипликации – это рисованная анимация, которая нашла своё применение ещё в XIX веке и была широко развита в XX веке. На основе сценария мультфильма создаётся покадровая съёмка рисунков будущего фильма. Каждый индивидуальный нарисованный кадр, не похожий на предыдущий, показывает различные фазы в движении по сценарию. Меняются – фон и герои. Для создания рисованной анимации используются каждый раз новые картинки, и таких рисунков - N-ое количество. С помощью рисунка можно передать как реалистичные, гротескные, так и гиперреалистичные кадры в будущем фильме. В создании видеоряда мультфильма применяется раскадровка, затем его иллюстрация, а потом сама анимация.

Фирангиз Гурбанова на киностудии «Бирлик» в 2021 году сняла при содействии Министерства Культуры Азербайджанской Республики второй анимационный фильм сериала «Расскажи мне сказку» под названием «Карабахская сказка» [5], который был в числе победителей в конкурсе над проектами короткометражных, документальных, а также анимационных фильмов «Большое возвращение». Как и первый, так и второй фильм выполнен в технике рисованной анимации.

В основу сюжета этого фильма включена сказка, рассказывающая о Карабахской земле, освобождённой за 44 дня 8 ноября 2022 года от оккупации недоброжелательными соседями. Маленький сын у изголовья ждёт очередной сказки на ночь, которую ему рассказывает его мама перед сном. На сей раз, её рассказал ему отец, потому, что мама навестила бабушку малыша. В глазах отца, смотрящего телевизор, кадр за кадром показывают разрушенные города и сёла в Карабахе, боль и страдание в лицах людей-беженцев, изгнанных из родных земель. Но 8 ноября 2022 года изменил историю Карабахской земли и на ней воцарился мир. Карабахская земля всегда была и есть райским и божественным местом в Азербайджане, где парят в небе коршуны, орлы и ястребы над величественными горами и водопадами, под звук свирели пастуха, исполняющего карабахскую музыку-мугам на лугах пасутся овечки, джейраны, газели и козочки. Карабах ценен и своими ковровыми изделиями Карабахской школы, а также маститыми породами рыже-золотистых коней. На землях Карабаха созревает прекрасный виноград и гранат. Щедр Карабах и особенным цветком, называемым хары-бюльбюль (утиная орхидея), создающий ассоциацию с порхающей уточкой

и орхидеями. Жемчужиной же Карабаха является город Шуша, прославившийся на весь мир как музыкальная колыбель и консерватория Азербайджана, подарившая культуре Азербайджана великого композитора Узеира Гаджибекова, певцов-ханенде - Сеида Шушинского, Бюльбюля и других. А как же были трогательны разрушенные религиозные памятники города Шуши, среди которых хочется особо подчеркнуть - Верхние и Нижние мечети Гевхар-Аги. В минаретах же этих мечетей пели муэдзины, призывая к ежедневной молитве. Джыдыр-дюю – было местом проведения состязаний и соревнований, скачек грациозных карабахских лошадей, ипподромом на равнине города Шуши, когда существовало карабахское ханство.

Карабах славен и своими историческими героями – Ибрагим-ханом, Пянах-али-хан Джаванширом, которые отличались смелостью и мужеством, оберегавшими крепость города Шуши.

Этот анимационный фильм вызывает патриотические чувства у детей. А, главное, что за кадром фильма прекрасно поёт мальчик-ханенде один из видов мугама - «Баяты-шираз», тонко затрагивающий струны души. Сценаристом, режиссёром и художником постановщиком, как и в первом фильме, является заслуженный деятель искусств Азербайджана Фирангиз Гурбанова. Аниматорами-художниками – Земфирой и Уардой Ахадовыми, Ругиёй Рагимли, Асли Юнусовой были прекрасно выполнены раскадровки к этому фильму. Звукорежиссёром Теймуром Абдуллаевым было тщательно проработано музыкальное оформление фильма. Героев фильма озвучивали Сабина Мамедова и Джаваншир Хадиев. Исполнительным продюсером был Джавид Ахадов.



Фирангиз Гурбанова



Заставка фильма «Карабахская сказка»



Символ Карабаха – хары-бюльбюль (Утиная орхидея)



Город Шуша, её крепость и Верхние и Нижние мечети Гевхар-Аги



Орёл, парящий в горах Шуши



Радуга на лугах и горах Шуши



Водопад и ручьи, вокруг джейраны и газели



Пастушок, поющий на свирели



Карабахские ковры



Карабахские лошади



Сын, слушающий Карабахскую сказку Виноград, растущий в Шуше



Гранат, растущий в Шуше

Вкус граната

Мультфильмы Фирангиз Гурбановой несут в себе заряд оптимизма, мессенджер детям в назидание в патриотическом воспитании.

Список литературы:

1. Азербайджанский «Арахчын» вошёл в сборник лучших профессиональных анимационных фильмов 2021 года. Электронная газета «Trend news agency». 18 июня 2021 года. Азербайджанский «Арахчын» вошел в сборник лучших профессиональных анимационных фильмов 2021 года (ФОТО)

2. Азербайджанский мультфильм покорила россиян своим сюжетом. Электронная газета «Спутник». 09.12.2021.

Азербайджанский мультфильм покорила россиян своим сюжетом - 09.12.2021, Sputnik Азербайджан

3. Как азербайджанская «Тюбетейка» покоряет мир – ФОТО - Зеркало.az. Электронная газета

4. Финалисты 9-й международной кинопремии «Шёлковый путь». Электронная газета «Setem». Финалисты 9-й Международной кинопремии «Шелковый путь» – SETEM | Профессиональная ассоциация работников кино и телевидения

5. Фирангиз Гурбанова рассказала о работе над анимационным проектом «Qarabağ nəğli». Электронная газета «Trend news agency». 11 февраля 2022 года. Фирангиз Гурбанова рассказала о работе над анимационным проектом "Qarabağ nəğli"

И.И. Югай
(Россия, Санкт Петербург)

ОБРАЗ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ В ИГРОВЫХ КИНОМАТОГРАФАХ

Аннотация. Статья посвящена отображению в игровом кинематографе сравнительного нового явления – социальных сетей. В данной работе сопоставляются наиболее распространенные в обществе представления о социальных сетях и воплощение этих взглядов в разных по своей жанровой принадлежности кинопроизведениях. В статье обсуждаются художественно-тематические ракурсы отображения социальных сетей, выявляются наиболее распространенные темы, анализируются найденные авторами аудиовизуальные решения и выразительные средства.

Ключевые слова: искусство, киноискусство, социальные сети, сетевая культура, выразительные средства

I.I. Yugai
(Russia, Saint Petersburg)

THE IMAGE OF SOCIAL NETWORKS IN THE CINEMA

Abstract. The article is devoted to the display in the game cinema of a comparative new phenomenon – social networks. This paper compares the most common ideas about social networks in society and the embodiment of these views in films of different genres.

The article discusses the artistic and thematic perspectives of the display of social networks, identifies the most common topics, analyzes the audiovisual solutions and expressive means found by the authors.

Key words: art, cinema, social networks, network culture, means of artistic expression

Социальные сети как примета времени, источник новых аудиовизуальных и повествовательных форм находят свое отражение во многих игровых картинах, посвященных современности. Социальные сети являются значимым технологическим и социально экономическим явлением современности - в социальных сетях реализуются важнейшие виды деятельности человека (игра, обучение, общение, творчество, труд), приобретая новые виртуальные формы, социальные сети влияют на психологическую атмосферу в обществе, с их помощью осуществляется организация совместной деятельности, социализация людей. Современные представления о развитии общества также связаны с социальными сетями - сети воспринимаются как формы электронной демократии, расширяющие возможности отдельного индивида и общества в целом в проявлении свободы слова, самовыражения, творчества, доступа к информации. При этом существует и ряд распространенных опасений, связанных с социальными сетями – слежка за пользователями сетей (например, отслеживание специальными программами «цифровых следов» [1]), утечка конфиденциальной информации, манипулирование сознанием, сталкинг.

По тематике игровые фильмы, посвященные социальным сетям, можно разделить на следующие основные группы:

- биографические фильмы, посвященные людям, создавшим или занимающимся развитием социальных сетей;

- социальная сеть как значимый элемент сюжета:

- фильмы, в которых социальная сеть является основным местом действия (с учётом особенностей взаимодействия людей, характерных для социальных сетей на психологическом и функциональном уровнях);

- фильмы – эксперименты, в которых одной из задач режиссера является поиск художественных решений, отражающих восприятие мира человеком, погруженным в социальные сети;

Примером биографического фильма является картина «Социальная сеть» (2010, реж. Д.Финчер), посвященная создателю Facebook Марку Цукербергу. Уникальность созданного Цукербергом продукта показана в картине опосредованно – через эмоциональные оценки персонажей, фигурирующие в диалогах цифровые показатели – количество пользователей, величины доходов и т.д. Авторы фильма сосредоточились не на Facebook, а на отношениях Цукерберга со своим окружением. Цукерберг (как он показан в фильме) из всех персонажей обладает наиболее слабо развитыми навыками общения – фильм начинается с неудачного свидания главного героя с девушкой, безуспешные попытки восстановить отношения предпринимаются им на протяжении всего фильма, авторы также показывают, что Цукерберг создавал свое детище за счет предательства как малознакомых людей, так и лучших друзей, в его жизни не присутствуют ни родители, ни родственники. Иронично, что именно такой герой становится создателем приложения для общения людей. Возможно, именно эмоциональная глухота и отрешенность, позволили ему схематизировать и алгоритмизировать базовые элементы общения, а также сформулировать набор символических виртуальных действий («добавление», «одобрение» и т.д.), определяющих возможности пользователей сети.

Как важный элемент сюжета, определяющий проблемы и мотивацию персонажей, социальные сети показаны в фильмах разных жанров. В фильме ужасов «Запрос в друзья» (2016, реж. Симон Ферхёвен) студентка колледжа Лора и ее друзья становятся жертвами потусторонних сил. Причиной агрессии демонического персонажа Марины являются накопленные разочарования в своей социальной несостоятельности. Как и многие обычные подростки, Марина путает понятия «друг», «дружба», означающие особые близкие отношения между людьми и стандартную для социальных сетей функцию «добавить в друзья», измеряет социальный успех количеством подписчиков. «Счетчик» количества друзей становится значимой деталью фильма – по мере роста популярности Лоры количество «друзей» возрастает, и, наоборот, уменьшается по мере осуществления мести Мариной.

Символическим началом утраты Лорой контроля над своей жизнью является потеря управления своим аккаунтом.

В фильме поднимаются знакомые пользователям социальных сетей проблемы - преследование и потеря конфиденциальности (отслеживание местонахождения человека по его публикациям, изучение привычек, круга

знакомых), навязчивость поклонников, агрессивная критика. Особенностью фильма является воздействие потусторонних сил, способных управлять электронными устройствами и даже сознанием своих жертв, «зараженных» их через экран.

Образы, используемые режиссером, не являются оригинальными – сравнение выключенного экрана монитора с волшебным зеркалом обыгрывалось в экранном искусстве неоднократно, наибольшую известность получил научно-фантастический телесериал «Чёрное зеркало» (англ. Black Mirror) (2011- по настоящее время, реж. Чарли Брукер) посвященный техногенному влиянию, искажающему человеческие отношения. По мнению ряда исследователей «экранные гаджеты наших дней воспринимаются обыденным сознанием как разновидность волшебных предметов» [2, с. 121].

Идея подчинения электронных устройств потусторонним сущностям также не нова, достаточно вспомнить серию «Звонок».

В комедии «Ингрид едет на Запад» (2017, реж. Мэтт Спайсер) зрителю предлагается увидеть ситуацию сталкинга с другой стороны - со стороны преследователя.

Одиночество главной героини фильма Ингрид, усиленное смертью матери и психическим расстройством, приводит ее к увлечению социальными сетями. Зависимость Ингрид обыгрывается в комедийном ключе – героиня спит с телефоном в руке, ее первая просьба после того, как она приходит в сознание – вернуть телефон и т.д. Известно, что «стремление к социальному одобрению является ведущим мотивом коммуникативной активности подростков в социальных сетях» [3, с.92], это является серьезной проблемой в современном обществе, однако героиня фильма уже давно вышла из подросткового возраста, поэтому ее поведение воспринимается в комедийном ключе.

В качестве выразительного средства, показывающего искаженное, болезненное восприятие действительности героиней в момент психологического срыва использован схематичный код общения пользователей сети: фотография + хэштег + эмодзи. Убыстряющая последовательность этих элементов, по сюжету относящихся к свадебным мероприятиям одной из героинь, иллюстрирует патологическую фиксацию Ингрид на объекте желаний.

В комедийном ключе показаны в фильме и страдания «успешного блогера» Тейлор Слоон, уставшей «быть классной, быть милой» и расслабляющейся с помощью алкоголя и наркотиков в затерянном в пустыне баре. Жалобы на ощущения психологического давления, несвободы и стресса из-за перенесения частной жизни во всеобщее тотальное поле взаимодействий характерны для активных пользователей сетей, особенно тех, кто сделал общение с «последователями» способом заработка. Как отмечает, исследователь социальных сетей Л.А.Юргенева, «частью расплаты за славу, успех и любовь поклонников становится утрата абсолютной приватности» [4, с.346].

Через призму социальных сетей показаны жизни персонажей в отечественных молодежных комедиях «Взломать блогеров» (2016, реж. М. Свешников) и «Днюха!» (2018, реж. Роман Каримов). Особенностью этих фильмов является поиск визуального языка, выражающего специфику совре-

менной аудиовизуальной культуры. Оба фильма спродюсированы Т. Бекмамбетовым, являющимся популяризатором формата Screenlife (от англ. screen life — жизнь на экране) [5, с. 37].

История «Взломать блогеров» рассказана «субъективным» способом – через демонстрацию монитора персонального компьютера главной героини Саши Спиблерг. Зритель видит, как Саша работает в программах видеозаписи и монтажа, пишет сообщения, общается с помощью видеоконференций. При этом действия персонажа не поясняются пользователю (перезапись неудачных роликов, редактирование текста и т.д.), который должен опираться на собственный опыт. Таким образом, целевая аудитория фильма задается не только социально-психологическими критериями, но и наличием опыта взаимодействия с мультимедийными технологиями. Характерные для социальных сетей маркеры – количество пользователей, комментарии, хештеги, идеограммы – элементы, используются в фильме для придания достоверности происходящему, и для показа отношения аудитории к происходящему. При этом быстро «прочитать» и оценить их может только человек, имеющий опыт взаимодействия с социальными сетями.

Антагонистом Саши является злодей Смайлик, стремящийся подчинить себе как можно больше пользователей. Смайлик уверен что подписчики популярных блогеров выполняют рекомендации своих лидеров и попадут в его сети. Использование блогеров как лидеров мнений – идея, реализуемая сегодня на многих уровнях: от рекламы продукции, до политических инициатив.

Среди достижений создателей фильма можно отметить узнаваемость интонации «популярных» блогеров, точность формы обращения к своей аудитории, характеристики аудитории – подростковая эмоциональная нестабильность, склонность к крайним проявлениям отношения (любовь или ненависть), скрывающиеся в подростковой среде перверты взрослые.

Способ повествования в комедии положений «Днюха!» (2018, реж. Роман Каримов) также можно отнести к Screenlife. О жизни главного героя Антона Баженова и его друзей можно многое узнать их социальных сетей, поскольку они активно выкладывают видео и фотографии, обмениваются сообщениями, делают комментарии.

В фильме обыгрываются комические ситуации: отправка сообщения не тому адресату, соединение двух разных по социальным функциям или образу жизни пространств (кухня родителей Антона и служебный кабинет отца его невесты Марины), беседы личного характера в несоответствующей характеру и содержанию беседы обстановке.

Стилизация под посты в социальных сетях придает повествованию динамизм, позволяет отслеживать реакцию на происходящее персонажей второго плана, вводить и выводить из повествования новых героев, быстро перемещаться между локациями, сохранять интригу о местоположении главного героя. Однако попытка раскрытия характера персонажей через их публикации в социальных сетях привела к тому, что зритель не увидел за шутками и «приключениями» другие стороны жизни героев, не понял их мотивы, отношения друг к другу. В итоге получившиеся образы создают ощущение «нестерпимого зла пошлости» [6, с. 255].

Несмотря на обращение к социальным сетям, являющимся относительно новой и актуальной коммуникационной формой (рост пользователей социальных сетей приходится на начало 2000 в Америке и вторую половину 2000 в России), в фильмах посвященных социальным сетям уже можно найти повторяющиеся сценарные и визуальные решения, однотипных персонажей:

- блогеры, уставшие от необходимости формировать свой «сетевой экраный образ» (термин, предложенный А.А. Штандке [7, с. 61]), назойливые последователи;

- оцифровавший себя злодей Смайллик из «Взломать блогеров» является повторением неоднократно реализованной в кинематографе идеи перехода разума или личности в электронный мир (программист Флинн в фильме «Трон» (1982, Стивен Лисбергер), кибер-личности из фильма «Джонни-мнемоник» (1995, Роберт Лонго) и др.). Идея «симбиоза человека с технологией» активизируется на каждом новом этапе развития медиа технологий [8, с.45];

- потеря контроля над своим аккаунтом («Запрос в друзья», «Взломать блогеров») является главным кошмаром и наказанием для блогера;

- стилизация под страницу персонажа в социальной сети используется для экспозиции (знакомство с буднями главных героев в «Запрос в друзья», предшествующие события в «Ингрид едет на запад»);

- прием «битых» пикселей, как намек, на взлом аккаунта («Запрос в друзья», «Взломать блогеров»);

- корректировка набираемого персонажем текста (от наиболее откровенной и эмоциональной, далее взвешенной и официальной («Социальная сеть», «Взломать блогеров»);

- публикация материалов в социальной сети (в том числе в прямом эфире) как способ разоблачения - «Майор Гром: Чумной Доктор» (2021, реж. Олег Трофим), «Взломать блогеров». При этом публикация в социальных медиа превышает возможности традиционных СМИ по скорости «мгновенной организованной реакции на сообщение со стороны большой группы людей» [9, с.95].

- перенесение всех интересов «медийного человека» в медиареальность, уверенность в ее «приоритете над действительностью» [10, с.149].

Социальные сети, как тема, богатая на символику, смыслы, новую визуальность не могла остаться незамеченной кинематографом. Сегодня существуют десятки фильмов разных жанров, в которых изображение социальных сетей, занимает значительное место. Очевидно, что количество таких фильмов будет возрастать. Однако, острая злободневность формы не гарантирует фильму признание зрительской аудитории и художественный уровень произведения.

Список литературы:

1. Ледовая Я.А., Тихонов Р.В., Боголюбова О.Н. Социальные сети как новая среда для междисциплинарных исследований поведения человека // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология и педагогика. 2017. Т. 7. № 3. С. 193-210.

2. Сальникова Е.В. Предыстория волшебства экранов. Мотивы "Илиады" и "Одиссеи" // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 1. С. 80-157.
3. Самосват О.И. Поиск социального одобрения как основной мотив коммуникативной активности подростков в социальных сетях // Вестник Университета Российской академии образования. 2015. № 5. С. 90-93.
4. Юргенева А.Л. Фотография, социальные сети и современные ритуалы // Художественная культура. 2022. № 1 (40). С. 340-367.
5. Шимохин Б.С. Формат screenlife vs. Классическое кино // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13. № 1 (47). С. 37-44.
6. Бердяев Н.А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. М. : Правда, 1991. С. 250-289.
7. Штандке А.А. Понятие «сетевой экранный образ» в экранной культуре 2010-х годов // Вестник ВГИК. №. 3(53). 2022. С.59-69.
8. Строева О.В. Феноменология тела в контексте постгуманизма (на примере популярных сериалов жанра киберпанк) // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 1. С. 41-56.
9. Круглов А.С. Специфика коммуникативного взаимодействия в российском сегменте социальных медиа (на материале социальной сети «ВКонтакте» и видеохостинга "You Tube" : дис. ... канд. филол.наук : 10.02.01. Калининград, 2017. 200 с.
10. Шарафадина К.И., Рубичева М.В., Жаворонкова А.Н. Новая роль медиа как социальной среды (по итогам дискуссии на XVI Всероссийской научно-практической конференции "Электронные средства массовой информации: вчера, сегодня, завтра" (8 апреля 2022 г., Санкт-Петербург) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 2. С. 147-153.

А.А. Комарова
(Россия, Ростов-на-Дону)

МУЗЫКА В ФИЛЬМАХ РОМАНА ПОЛАНСКИ: ОТ ДЕКОНСТРУКЦИИ ДО ИРОНИИ

Аннотация. Статья посвящена музыке в фильмах живого классика кино – польского режиссера Романа Полански. На протяжении шестидесяти лет творческой карьеры он работает практически во всех киножанрах. В своих фильмах режиссер поднимает сложные социальные, психологические и экзистенциальные проблемы. Несмотря на жанровую многоплановость и стремление к размытию границ между ними, стиль мастера отличается удивительной целостностью. Главной режиссерской стратегией в работе с кинотекстом является деконструкция. Анализ пяти фильмов разных жанров выявил влияние пластической и семантической деконструкции на аудиовизуальные стороны кинотекстов. Деконструкция трансформирует образы героев фильма, деформирует визуальное пространство кинотекста, оказывает влияние на драматургию. Вторжение в кинотекст цитат из произведений Ф. Шуберта, Л. ван Бетховена приводит к рождению «третьих

смыслов». Через микроцитирование, резкое прерывание цитаты, повторение происходит деформация семантики музыкальных цитат. Результатом описанной стратегии становится ироническая интерпретация образов трагического и героического («Что?», «Венера в мехах»), амбивалентность тем смерти и насилия («Смерть и девушка»).

Ключевые слова: Р. Полански, деконструкция, музыкальная цитата, кинотекст, киномузыка, смысл, ирония

**A. Komarova
(Russia, Rostov-on-Don)**

MUSIC IN THE FILMS OF ROMAN POLANSKI: FROM DECONSTRUCTION TO IRONY

Abstract. The article is devoted to music in the films of the living classic of cinema - the Polish director Roman Polanski. Over the course of sixty years of his creative career, he has worked in almost all film genres. In his films, the director raises complex social, psychological and existential issues. Despite the diversity of genres and the desire to blur the boundaries between them, the master's style is remarkable for its amazing integrity. The main directorial strategy in working with film text is deconstruction. An analysis of five films of different genres revealed the influence of plastic and semantic deconstruction on the audiovisual aspects of film texts. Deconstruction transforms the images of the characters in the film, deforms the visual space of the film text, and influences the dramaturgy. The intrusion into the film text of quotes from the works of F. Schubert, L. van Beethoven leads to the birth of "third meanings". Through microquoting, abrupt interruption of quotation, repetition, the semantics of musical quotations is deformed. The result of the described strategy is an ironic interpretation of the tragic and heroic images ("Che?", "La Vénus à la fourrure"), the ambivalence of the themes of death and violence ("Death and the Maiden").

Key words: R. Polanski, deconstruction, musical quotation, film text, film music, meaning, irony

Роман Полански – польско-французский режиссер, сценарист, продюсер и актер, обладатель многочисленных наград в области киноискусства. На протяжении 60 лет карьеры он работает практически во всех жанрах – от комедии и мелодрамы до мюзикла и хоррора.

Несмотря на широкий жанровый диапазон картин, их объединяют несколько тем, которые по-разному преломляются и осмысливаются режиссером в зависимости от периода творчества и особенностей киножанра. Генеральными темами становятся смерть, насилие, психотравмы. Кроме того, подобно художникам сюрреализма или театра абсурда, Полански исследует чувственность на грани: инцест, гомосексуальность, трансвестизм. Особое внимание режиссер уделяет анализу сложных взаимоотношений между женщиной и мужчиной, темной стороны человеческой психики. Перечисленное обусловлено драматическими событиями биографии Полански: он остался сиротой, когда близкие родственники погибли в концентрационных лагерях во время Второй мировой войны, в 1969 году его беремен-

ная жена Шэрон Тейт была жестоко убита «Семьей Мэнсона»⁷, а сам режиссер был обвинен в домогательствах к несовершеннолетней.

Исследователи обнаруживают и другие черты, проходящие красной нитью сквозь все творчество мастера, например, киновед Г. Стахувна к ним относит: саспенс в духе А. Хичкока, стремление к изоляции героев, наличие у них психических расстройств [2, Р. 132, 134, 148]. Исследователь П. Вернер видит особенности лент Полански в «беспокойной атмосфере подозрительности и недоверия» [3, Р. 88].

Режиссерский метод Полански включает в себя особо скрупулезную работу над визуальным и аудиальным пространством кинотекста. Он неоднократно подчеркивает изоляцию своих героев от внешнего мира в закрытых пространствах, что создает тревожный и мрачный эффект клаустрофобии («Ребенок Розмари», «Отвращение», «Жилец», «Горькая луна», «Венера в мехах», «Смерть и девушка»). Для усиления ощущения замкнутости им задействуются разнообразные средства киноязыка: широкоугольные объективы, ракурсная съемка, субъективная камера, а также декорации с лабиринтами коридоров и потайных помещений.

Наиболее яркой режиссерской стратегией, применяемой практически во всех фильмах, является деконструкция. Так, визуальная деконструкция используется для демонстрации нарастающего саспенса или репрезентации фрейдистских символов (дыры в стенах в «Отвращении», разрушающийся пол в «Ребенке Розмари», отверстие в стене со спрятанным зубом в «Жильце», появляющийся и исчезающий карандаш в кровати в «Что?»). Намеренное или случайное разрушение предметов интерьера, крупные планы гниющей или неаппетитно сервированной еды («Резня», «Отвращение», «Ребенок Розмари», «Смерть и девушка», «Жилец») создают контрастную и провокационную «эстетику отвратительного», подчеркивают психическую нестабильность героев.

Важным элементом художественной реальности фильмов Полански является музыка. Саундтреки семантически и эмоционально насыщены, «колеблются» между серьезностью и иронией, интеллектуальной глубиной и нарочитой вульгарностью. Герои оказываются погруженными в тревожно-вязкое звуковое пространство кинотекста. Довольно часто режиссер обращается к киномузыке современных авангардных и джазовых композиторов (В. Кильяр, К. Комеда). Смысловый контрапункт между цитатами из академической музыки и визуальным рядом направлен на рождение «третьих смыслов». Нередко режиссер прибегает к деконструкции структуры и семантики музыкальных цитат (микроцитирование, резкое прерывание цитаты, повторение). В качестве примеров реализации этой стратегии обратимся к пяти фильмам Полански разных жанров: комедия, драма, триллер, фильм ужасов.

Ранее уже было сказано, что тема насилия – одна из центральных в творчестве режиссера. Экранное насилие его кинотекстов репрезентируется не прямолинейно или натуралистично, но через психологию героев, оже-

⁷ «Семья Мэнсона» – деструктивная секта апокалиптического типа, подчинявшаяся серийному убийце Ч. Мэнсону. 8 августа 1969 году членами «Семьи» по приказу Мэнсона было совершено жестокое убийство пяти человек, в числе жертв оказалась Ш. Тейт.

сточенность, неестественность, искаженность отношений между ними. Распространен мотив жертвы и преследователя («Ребенок Розмари», «Смерть и девушка»), доминирование женских персонажей над мужскими («Отвращение», «Венера в мехах», «Смерть и девушка»). В некоторых фильмах это напряжение намеренно подчеркивается вторжением, деконструкцией кинотекста цитатами из академической музыки.

Обратимся к экранизации драматического спектакля А. Дорфмана «Смерть и девушка». Здесь Полански детально рассматривает мотивы мучитель и жертва, доминирование женского над мужским. Через противопоставление образов ужасного (изображение) прекрасному (музыка) реализует деконструирующую стратегию.

Фильм повествует о мести жертвы политических репрессий Паулины (С. Уивер) доктору Эскобару (Б. Кингсли), в котором она по голосу, запаху и музыкальным предпочтениям узнала своего мучителя и насильника. Музыка струнного квартета № 14 «Смерть и девушка» Ф. Шуберта драматургически организует кинотекст, становится лейтмотивом мести и насилия. Паулина хочет добиться справедливости, чистосердечного признания доктора в содеянных преступлениях.

Героиня надеется, что Эскобар испытает такие же страдания, как и она, потому пытается доктора под «Смерть и девушку»: музыку, которая сопровождала насилие над ней. Этим актом жестокости Паулина хочет не только добиться справедливости, но и вернуть себе любовь к музыке Шуберта. В данном примере «<...> классическая музыка и насилие берутся как два полюса человеческой природы, а их совмещение становится самодостаточным драматургическим приемом, который основывается на контрасте между безусловной гуманностью выбираемой музыки и предельной антигуманностью событий, разворачивающихся на экране» [1, С. 203]. Паулина, рефлексируя о выпавших на ее долю страданиях, подчеркивает дихотомию Эроса и Танатоса и транслирует режиссерский замысел о том, что человек, несмотря на воспитание и интеллект, способен на крайнюю степень жестокости.

Иную трактовку получает этот же квартет в абсурдистской комедии «Что?», здесь цитирование маркирует мотив жертвы – преследователя. Трагическая музыка Шуберта сталкивается с нелепыми экранными событиями и диалогами, через деконструкцию семантических значений утрачивает трагическое и превращается в ироничный режиссерский комментарий к видеоряду. Под музыку квартета хиппи Нэнси (С. Ром) уезжает на машине со свиньями от преследующих ее эксцентричных обитателей итальянского пансионата. На брошенные ей вслед вопросы психически неуравновешенного поклонника Алекса (М. Мastroяни) девушка предполагает, что происходящие с ними события не реальность, а фильм под названием «Что?». Этим причудливым контрапунктом между диалогом непонимания героев, нелепыми событиями в кадре и деформированной семантикой музыкальной цитаты завершается картина.

В сцене бессонницы Нэнси подобную интерпретацию получает еще одна музыкальная цитата. На берегу моря при лунном свете прекрасная девушка засыпает под «Лунную сонату» Бетховена. Как только она оказывается в объятиях Морфея, а за кадром начинает звучать «Лунная соната» Л.

ван Бетховена, идиллически-умиротворяющая атмосфера чудесного сна разрушается нелепыми событиями в кадре и резкими звуками. Деконструкция заключается в разрушении эталонного романтического киноклише – «ночь, луна, соната Бетховена». Ирония рождается на стыке «разорванности», алогизма видеоряда и «Sonata quasi una fantasia» о «лунном свете над Фирвальдштетским озером».

Смысловый контрапункт между музыкальной цитатой и изображением для создания образа комического применен режиссером в «Венере в мехах»: у театрального режиссера Тома (М. Амальрик) в самые неловкие моменты прослушивания актрисы на роль Ванды (Э. Сенье) звонит телефон. «Любимая» невеста возвещает о своем появлении оригинально и воинственно – «Полетом валькирий» Р. Вагнера на fortissimo. Отвечая на входящие звонки, властный и высокомерный Тома смущается, тонет в клишированных оправданиях и фразах под едкие комментарии Ванды. Героико-воинственная семантика цитаты из «Полета валькирий», использованная в качестве рингтона на телефоне, разрушается и «заземляется» тривиальными разговорами об опозданиях к ужину.

Для создания образов inferнального Полански прибегает к авторской киномузыке. В связи с этим примечательно сотрудничество с кинокомпозитором, основателем польской школы джаза К. Комеда («Нож в воде», «Тупик», «Бал вампиров», «Ребенок Розмари»).

Атмосфера потустороннего в саундтреке «Бала вампиров» достигается синтезом атональности, экспериментов с электронной музыкой, сонористикой. Важную роль в партитуре Комеда отводит «хору теней»: приёмы глиссандо и тремоло имитируют плач проклятых душ, завывание ветра. Вступление хора в кинотексте предупреждает героев о приближении опасности.

В психологическом триллере «Ребенок Розмари» музыка подчеркивает постепенное разрушение психики и счастливой семейной жизни Розмари (М. Фэрроу), передает ощущение нарастающего ужаса. В плотном звуковом пространстве кинотекста музыка осциллирует между популярными шлягерами 60-х, джазом, гармоническими оборотами в духе позднего романтизма и диссонансными созвучиями. Отдельного внимания заслуживает песенка без слов Розмари, наивно и inferнально-бесстрастно исполненная самой М. Фэрроу. Неоднократно вплетаясь в саундтрек, песня структурно обрамляет картину и выполняет семантическую функцию темы страха перед материнством Розмари. Включение песни в финальную сцену картины подчеркивает ее как кульминационную зону: героиня с ужасом узнает, что ее новорожденный сын – Антихрист.

В настоящей статье были рассмотрены лишь некоторые кинотексты Р. Полански. Основываясь на материале пяти фильмов разных лет, мы получили общее представление об особенностях его работы с киножанрами, драматургией, киноязыком. Перечислим некоторые режиссерские приемы: воплощение внутриличностного или межличностного конфликта через экранное насилие; применение саспенса; утрированно напряженные и длительные кульминационные зоны; открытые финалы; размытие границ киножанров; применение различных технических средств для трансформации визуального пространства и. д.

Полански объединяет фильмы актуальными для собственного стиля метамотивами и метасмыслами (мотив дихотомии мужского и женского, жертвы и преследователя). Такая тесная взаимосвязь всего со всем реализуется при помощи стратегии деконструкции. Деконструкция аудиального, ее влияние на изображение выявляется в работе с музыкальными цитатами (подмена трагической семантики на ироническую в комедии «Что?», ироническая трактовка «Лунной сонаты» в «Что?», «навязанная» музыка Шуберта амбивалентность образов насилия и смерти в «Смерть и девушка», комическая интерпретация «Полета валькирий Вагнера в «Венере в мехах»).

Список литературы:

1. Журкова Д. А. Убийственная сила классической музыки: современные киногерои и их музыкальные пристрастия / Наука телевидения. – 2013. С. 202–212.
2. Stachówna G. Roman Polański i jego filmy. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. – 1994. P. 132–148.
3. Werner P. Polański. Biografia. – Poznań, 2013 – 336 p.

Л.А. Купец
(Россия, Петрозаводск)

ОНЛАЙН РЕСУРСЫ О РУССКИХ КОМПОЗИТОРАХ: ГЛИНКА VS ЧАЙКОВСКИЙ

Аннотация: В статье рассматриваются механизмы и тенденции конструирования медиаобразов русских композиторов в интернет-пространстве. В качестве источников анализа используется сайт, посвященный М. И. Глинке, и онлайн-энциклопедия П. И. Чайковского. Оба ресурса представляют собой два разных подхода к созданию виртуальных имиджей этих наиболее значимых и влиятельных фигур для отечественной музыки XIX-XX и даже XXI века. Несмотря на заявленную академическую направленность и высокий профессиональный статус авторов, принципиальным отличием между этими ресурсами становится выбор и сочетание контента, который во-многом оказывается зависим от потенциальной аудитории, специфики трактовки музыки как историко-культурного феномена и личных приоритетов музыковедов, формирующих корпус этих нарративов о композиторах.

Ключевые слова: Михаил Глинка, Петр Чайковский, онлайн-энциклопедия, русская музыка, медиaprостранство

ONLINE RESOURCES ABOUT RUSSIAN COMPOSERS: GLINKA VS TCHAIKOVSKY

Abstract. The article deals with the mechanisms and tendencies of the construction of media images of Russian composers in the online space. The website devoted to Mikhail Glinka and the online encyclopedia of Pyotr Tchaikovsky are used as sources of analysis. Both resources represent two different approaches to the creation of virtual images of these most significant and influential figures for the national music of the 19th-20th and even the 21st century. Despite the declared academic orientation and the high professional status of the authors, the fundamental difference between these resources is the choice and combination of content, which is largely dependent on the potential audience, the specifics of the interpretation of music as a historical and cultural phenomenon and personal priorities of musicologists, forming the body of these narratives about the composers.

Keywords: Mikhail Glinka, Pyotr Tchaikovsky, online encyclopedia, Russian music, media space

Академическая музыкальная культура всё чаще и активнее использует современное медиапространство и возможности Интернет-ресурсов. Эта тенденция в первую очередь связана с научно-популярным трендом и просветительскими интенциями, которые из офлайн-сферы перешли в онлайн, например, циклы лекции, подкастов, образовательные порталы и сайты (например, Arzamas, Belcanto.ru, или же программы канала «Культура.РФ», которые можно посмотреть на его портале в интернете, и др.). Но и для профессиональной аудитории Интернет-ресурсы постепенно создают важные ниши: это и нотные ресурсы (нотный архив Бориса Тараканова, classic-online.ru, Библиотека Петруччи – IMSLP), и оцифровка архивных материалов с выкладыванием на сайте архивов (к примеру, Российский государственный архив литературы и искусства – РГАЛИ), или же онлайн-журналы и открытый доступ к полнотекстовым научным изданиям (особенно на портале КиберЛенинка). Среди последних следует выделить старейший академический музыкальный журнал «Музыкальная академия», которая выложила на своем сайте весь архив журнала со дня основания – с 1933 года. Кроме того, эпоха COVID-19 стимулировала виртуальную жизнь творческих вузов страны, каждый из которых ведет активную деятельность на своем сайте и в социальных сетях. Еще более интенсивно продвижение онлайн для музыкальных театров, филармоний и музыкальных музеев, которые таким образом стремятся привлечь свою аудиторию – реальную и потенциальную. Без сомнения, здесь в выигрышном положении оказываются столичные организации: Мариинский и Большой театры, Московская и Санкт-Петербургская филармонии. Среди музеев фаворитом по медиа активности можно назвать Российский национальный музей музыки (Музей музыки), который предлагает на своем сайте и онлайн выставки и экскурсии, и оцифрованные архивные нотные материа-

лы, и самые разные формы сетевой активности, вплоть до трехминутное «ток-шоу» директора музея, лично рассказывающего о каком-либо интересном экспонате. Нельзя не упомянуть и о двух ведущих научно-исследовательских институтах – Российском институте истории искусств (РИИИ, Санкт-Петербург) и Государственном институте искусствознания (ГИИ, Москва), чьи сайты чрезвычайно насыщены мероприятиями, видео-показами лекций и концертов, выложенными монографиями и научными сборниками, архивными материалами и даже научно-популярным роликами о том или ином музыкальном феномене (к примеру, о Гимне «Боже, Царя храни» на сайте РИИИ).

Таким образом, можно констатировать, что в целом сейчас академическое музыкальное онлайн-пространство живет активно и разнообразно. Тем не менее, ядро академической музыки составляет композиторский феномен, недаром именно юбилеи композиторов максимально широко отмечаются и тиражируются (например, 150-летие С.Р В. Рахманинова в 2023 году). Следовательно, persona композитора во-многом определяет ту или иную музыкальную картину мира и, что не менее важно, ее национальное своеобразие. С определённой осторожностью можно предположить, что композиторские имена и отношение к ним являются и показателем своеобразного «музыкального патриотизма». Соответственно, сайты и онлайн-энциклопедии, посвящённые отечественным музыкантам, должны занимать особое место в российском интернет-пространстве.

Среди пантеона композиторских имен в истории русской музыки выделяются два: это основоположник русской композиторской школы М. И. Глинка и самый популярный автор Серебряного века и нынешний музыкальный символ России – П. И. Чайковский. никоим образом, не умаляя иных музыкантов, тем не менее, оба этих автора представляют собой незыблемый каркас истории русской музыки. *Каков же имидж этих композиторов в современном российском интернет-пространстве?*

Как ни парадоксально, но до 2019 года сайт, полностью посвященный М. И. Глинке, отсутствовал в русскоязычном Интернете. Его появление связано с грантом Российского фонда фундаментальных исследований «М. И. Глинка: pro et contra. Личность и художественное наследие Глинки в контексте рецепции и интерпретации», шедший 2020-2022 годы под руководством известного специалиста в области и русской музыкальной культуры, научного сотрудника ГИИ С. И. Лащенко⁸. Сайт представляет собой результат трехгодичной научной работы исследовательской группы, что озвучено на главной странице проекта [7].

Само название сайта «**М. Глинка в русской и мировой культуре**» заявлено чрезвычайно широко с намеком на мировой статус феномена Глинки. Но уже в заглавной статье есть принципиальное уточнение о том, что мировая художественной культура используется только в качестве фона. И эта фоновость подтверждается и собственно всеми материалами сайта. Так, раздел «Глинка и мировая культура» содержит только 15 материалов, из которых три связаны с памятными знаками (доска, барельеф и памятник) о Глинке в Берлине, одна – о Берлинском обществе Глинки, три –

⁸ Проект продолжен и поддержан грантом Российского научного фонда на 2023-2024 гг.

мнения современников – зарубежных музыкантов и критиков о Глинке и его музыке (статьи Г. Берлиоза, Б. Дамке и Ф. Фетиса, причем, в пересказе А. Серова). Остальные нарративы (письма) могут быть весьма условно причислены к этому зарубежному фону, потому как в них максимум упоминаются европейские города, где был Глинка или откуда он писал своим респондентам. Исключение составляет почти часовая видеолекция профессор истории музыки Кембриджского университета М. Фроловой-Уокер об исторических перипетиях оперы «Жизнь за царя» со дня премьеры и до советского времени, прочитанная в 2018 году в Грехем-колледже и выложенная в интернете для англоязычной аудитории⁹.

Эта фоновость сразу видна при сопоставлении с массивом материалов в разделе «Глинка и Россия», который насчитывает 88 наименований. Под русской культурой авторы сайта, вероятно, подразумевают преимущественно эпистолярное наследие самого Глинки и его современников (их переписка), критические работы той эпохи, воспоминания и мемуары (например, И. Айвазовского, И. Панаева, В. Одоевского, Я. Неверова, О. Сенковского и др). Причем многие из них взяты из известного издания «Глинка в воспоминаниях современников», изданного еще в 1955 году. Кроме этого в разделе находятся также пять научных статей С. Лащенко и книга о М.И. Глинке Б. В. Асафьева. Если материалов глинкинской эпохи и всего XIX и начала XX века не вызывают вопросов, то выбор иных публикаций ставит в тупик критериями отбора: выбором эпох (практически нет советского времени) и авторов. Практически отсутствуют рецепции Глинки советского времени, а обращение к Асафьеву, фактически вернувшему композитора для советского слушателя, минимально. Удивляет и игнорирование серии ЖЗЛ (кроме самой первой – павленковской), где вышли несколько вариантов глинкианы за почти 100 лет¹⁰, и как минимум последней биографии 2019 года Е. В. Лобанковой [6].

Третий раздел «Глинка в современной культуре» чрезвычайно малочисленный: он вдвое меньше «мирового образа» Глинки. Там всего девять публикаций разной жанровой принадлежности, среди которых научные статьи музыковеда Н. Бекетовой, филолога С. Яковенко и молодого исследователя О. Бабенко, журнальные публикации на информационных порталах Life.ru, АиФ, Царьград и Российская газета, двумя рецензиями – на книгу на С. Тышко и С. Мамаева «Странствия Глинки» и на концертную постановку оперы «Жизнь за царя» в конце июля 2012 года в Монпелье (Франция) под управлением А. Ведерникова (автор текста – Л. Гордеева). В этом разделе находится и ссылка на видеофайл постановки-реконструкции «Жизни за царя», которая состоялась в 1995 году в Мариинском театре. Неясность критериев в выборе авторов в этом разделе усугубляется предельной разножанровостью и самих текстов: от популярной до научной, от исследовательски-аналитической – до рецензии и видеопостановки. Насколько такой чрезвычайно пестрый и несоотносимый жанровый ареал материалов соотносится с задачами, заявленными авторами сайта? Вопрос остаётся открытым. Неясны и дефиниции в разделении на русскую и со-

⁹ См. её веб-сайт на платформе Кембриджского университета: <https://www.marinafrolova-walker.com/>

¹⁰ Подробнее об этом см. [4]

временную культуру, предложенные как доминантные для пользователей сайта.

Раздел медиаматериалы, без сомнения, самый зрелищный и наглядный на сайте. Здесь использованы как советская художественная киногличкиана 1946-1952 года, так и документальные фильмы – о романсах Глинки 1984 года и современной трактовке его сочинений и персоны в двухсерийном биографической ленте «Глинка. Сомнения и страсти (2004) и в одном из сюжетов авторского цикла А. Варгафтика «Партитуры не горят» (2008). Приведен даже мультфильм 2015 года из цикла «Сказки старого пианино». Кроме того, даны записи целиком постановок опер «Иван Сусанин» (1979), «Жизнь за царя» (1993), «Руслан и Людмила» (1995); аудио и видео исполнение романсов Ф. Шаляпиным, А. Неждановой, Г. Писаренко, Г. Вишневецкой, Д. Хворостовским, Вальса-фантазии оркестром Московской филармонии под управлением Ю. Симонова, а также подборка «Лучшие произведения Глинки» в двух частях, взятые с SunAndreas channel.

Вероятно, сайт еще не заполнен до конца, потому как раздел «Библиография» пуст. Кроме деления на эти разделы, сайт предлагает дифференциацию по тематическим блокам и жанрам материалов. В последних также много неясного: например, почему в архивные материалы отнесены мультфильм 2015 года, видеофильм Варгафтика, запись Симонова, нотное издание начала XX века в две руки оперы «Руслан и Людмила» (издательства «А. Гутхейль»), анонимный популярный рассказ о романсе «Жаворонок» с сайта <https://soundtimes.ru/> с анонимной же аудиозаписью этого романса и инструментальной версией первой страницы нот. Кстати, жанр «ноты» отсутствует на сайте, как и ссылка на полное собрание сочинений М. И. Глинки, изданное еще в 1955-1968 годы, а сейчас оцифрованное и выложенное в рамках проекта «Весь Глинка» на сайте Международного благотворительного фонда П. И. Чайковского [1].

В результате анализа сайта, можно утверждать, что предложенная версия имиджа М. И. Глинки чрезвычайно неоднородна и неотфильтрована. Имея явную субъективную выборку, она пытается одновременно ориентироваться на самую разную потенциальную аудиторию: от школьников младших классов и тех, кто ничего не знает про Глинку – до профессионалов-исследователей этой эпохи. Возможно, продолжение этого проекта приведёт сайт к более внятному имиджу композитора в медиапространстве.

Ситуация с **виртуальным образом Чайковского** иная, нежели с Глинкой, несмотря на единый временной промежуток, который охватывает 2019-2023 годы. Во-многом это связано как с избранным жанром – академической онлайн энциклопедией, так и с изначальной опорой на материалы Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину и исследовательскую группу, основа которой состоит из научных сотрудников ГИИ. В качестве основателей проекта указаны П. Е. Вайдман и Л. З. Корабельникова, а среди авторов статей Г. Крауклис, М. Бонфельд, М. Раку, И. Вершинина, О. Бобрик и др.[8].

Принципиальной особенностью этой энциклопедии является использование только авторских научных материалов, причем даже с указанием редактора статей, архивных источников и литературы. Так как энциклопедия в основе представляет собой электронную версию неизданных печат-

ных научных статей, которые были в работе более четверти века с коррективкой и дополнениями последних десятилетий, то ей присущ фундаментализм и масштабность: над ней работали около 100 исследователей из разных стран, создавшие более 1300 статей. Многие из авторов являются крупнейшими специалистами по теории и истории музыки, их научный авторитет чрезвычайно высок среди профессиональных музыкантов.

Как и положено энциклопедии, здесь есть собственно раздел «Чайковский от А до Я», где в алфавитном порядке представлены все залитые на данный момент статьи – их пока 94: о музыкальных произведениях, персоналиях и городах.

Заявку на фундаментальность демонстрирует рубрикатор, куда входят не только музыкальные и литературные сочинения композитора, биография и персоналии, но также, например, музыкальный стиль с его составными элементами – мелодией, гармонией и т.п., общественная жизнь, географические наименования, связанные с Чайковским. Этот энциклопедический ресурс еще находится в процессе заполнения, поэтому почти половина рубрик пуста, что свидетельствует, вероятно, и о трудностях, их наполнением. И если география городов, в которых был Чайковский, выглядит солидно и привлекательно, и читатель может вместе с главным героем прокатиться от Авиньона до Филадельфии, познакомившись в каждой из статей и с историей, и с достопримечательностями каждого города. Всегда указано и тот фрагмент биографии Чайковского, который был связан с этим населённым пунктом, и какие впечатления он оставил у композитора или же нет. Детально проработана и рубрика «Персоналии», в которой выделены деятели театра, композиторы, окружение Чайковского, издатели, критики, литераторы и даже исследователи его творчества.

Лишь частично заполнена рубрика «Музыкальные сочинения», которая содержит статьи о симфонической и хоровой музыке, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинениях. Рубрики о сценических, ученических, незавершённых, транскрипциях и иных произведениях пока не заполнены вовсе. Тем не менее, каждая залитая статья объемна, чрезвычайно информативна и четко структурирована. В ней сообщается история создания, источники текста (если необходимо), исполнение, подробная аналитическая характеристика, судьба сочинения. В конце обязательно дается список архивных источников с использованной литературой.

Не заполнены разделы «Новости» и практически весь раздел «Спутники энциклопедии» за исключением двух ссылок на Интернет-ресурсы: англоязычный сайт Tchaikovsky Research и электронную базу рукописного наследия «Чайковский: открытый мир», которая хранится на портале «Культура.РФ». В тоже время отсутствует ссылка, например, на проект «Весь Чайковский», представленный на сайте Международного благотворительного фонда П. И. Чайковского: это оцифрованные 63 тома Полного собрания сочинений композитора, издаваемое на протяжении полувека (1940–1990) [2].

Сложности с наполнением энциклопедии объяснимы, если учесть, что при ее создании моделью выступала Лермонтовская энциклопедия, на это указывают сами авторы проекта. Вероятно, создать статьи-обзоры особенностей музыкального стиля Чайковского, пожалуй, самая амбициозная за-

дача, соотносимая с словарем рифм Лермонтова и частотным словарем языка поэта [5].

Судя по заявленной структуре, в энциклопедии Чайковского не предусмотрены иллюстрации, аудио и видео материалы. И если в Лермонтовской энциклопедии есть вклейки, так как первоначально это была печатная энциклопедия 1981 года, то, возможно, и в энциклопедии Чайковского будут корректировки в сторону привлечения каких-то медиа материалов или ссылки на иные Интернет-ресурсы с ними. Ведь даже несмотря на явную академическую направленность сайта, сама специфика музыки отличается от поэзии своей принципиальной аудиальностью, а в формате оперы и балета еще и визуальностью. Кроме того, онлайн-энциклопедия – это уже не просто перенесенная в интернет печатная версия, как было с лермонтовской. Тип онлайн-энциклопедии, к которой принадлежит энциклопедия Чайковского, изначально является медиаресурсом и имеет широкие возможности для демонстрации самого разного контекста, связанного с жизнью и творчеством композитора. Но на сегодняшний день реализация этой энциклопедии не использует все возможности медиатекстов.

Итак, анализ двух Интернет-ресурсов, посвященных М. Глинке и П. Чайковскому, продемонстрировал два разных подхода к конструированию образа академического композитора в интернет-пространстве, которые кратко можно сформулировать так: *«композитор для всех» (Глинка)* и *«композитор для профессионалов-музыкантов» (Чайковский)*. Насколько эти тенденции сохранятся или окажутся трансформированы можно будет судить только после окончательного наполнения сайтов и завершения обоих проектов.

Список источников:

1. «Весь Глинка»: URL: <https://www.tchaikovsky.pro/digital-glinka> (дата обращения 07.03.2023).
2. «Весь Чайковский»: URL: <https://www.tchaikovsky.pro/digital-tchaikovsky> (дата обращения 07.03.2023).
3. Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А. А. Орловой]. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. 432 с.
4. Купец Л. А. С чего начинается русская музыка? Casus Глинки в биографической серии «Жизнь замечательных людей» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022 № 1. С. 143–155. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.143-155.
5. Лермонтовская энциклопедия: URL: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/> (дата обращения 09.03.2023).
6. Лобанкова Е. В. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. 591 с.
7. М. Глинка в русской и мировой художественной культуре [сайт]: URL: <http://glinka.rhga.ru/> (дата обращения 07.03.2023).
8. Энциклопедия П. И. Чайковского: URL: <http://tchaikovsky.sias.ru/> (дата обращения 09.03.2023).

**Е.В. Бабенко, Е.З. Нискогуз
(Россия, Краснодар)**

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКАЗКИ «ЗОЛУШКА» В АНИМАЦИОННОМ
КИНО (НА ПРИМЕРЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА
«ЗОЛУШКА» РЕЖ. И. АКСЕНЧУКА, КОМП. И. ЦВЕТКОВА):
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкальной составляющей мультипликационного фильма «Золушка» режиссера И. Аксенчука, композитора И. Цветкова. Отмечается значение сюжета в мировой культуре. Упоминаются известные экранные версии воплощения сказки. Подробно рассматриваются музыкальные характеристики персонажей избранного мультипликационного фильма. Раскрывается роль и специфика лейтмотивов на уровне визуального и музыкального рядов.

Ключевые слова: «Золушка», Шарль Перро, режиссер И. Аксенчук, композитор И. Цветков

**E.V. Babenko, E.Z. Niskoguz
(Russia, Krasnodar)**

**INTERPRETATION OF THE FAIRY TALE "CINDERELLA"
IN ANIMATED FILMS (ON THE EXAMPLE OF THE ANIMATED FILM
"CINDERELLA" DIRECTED BY I. AKSENCHUK, COMP.
BY I. TSVETKOV): MUSICOLOGICAL ASPECT**

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical component of the animated film "Cinderella" directed by I. Aksenchuk, composer I. Tsvetkov. The significance of the plot in world culture is noted. Famous screen versions of the fairy tale incarnation are mentioned. The musical characteristics of the characters of the selected animated film are considered in detail. The role and specifics of leitmotifs at the level of visual and musical series are revealed.

Key words: Cinderella, Charles Perrault, director I. Aksenchuk, composer I. Tsvetkov

Старая добрая сказка о девушке, которая потеряла хрустальную туфельку, знакома каждому с детства. Эта история – одна из самых популярных в мировой культуре и на сегодняшний день известно более тысячи версий ее модификаций. Сюжеты, которые имеют устойчивую фабулу (суть повествования), и существуют у разных народов с отличительными особенностями быта той или иной страны, литературоведы называют «бродячими». Бедная девушка, которую нашёл принц и сделал её счастливой, актуален и в современной жизни. Изменяются только бытовые атрибуты, но основная мысль о том, что несправедливые мучения и тяготы жизни главной героини воздаются добром, остаются неизменными.

Рассматривая историю возникновения образа Золушки в восточных и западноевропейских странах, Л. Пханаван отмечает, что первые упоминания этого сюжета относятся к IX веку нашей эры, именно тогда китайский

литератор Дуань Чэньши (803–863) внес ее в сборник «Всякий разносол из Ю-яна». В отличие от Восточных версий, на территории Европы первые упоминания сказки появляются значительно позже, в публикациях XVII века: итальянца, писателя-сказочника Дж. Базиле («Кошка-Золушка», 1697 г.), а также француза Ш. Перро (1697 г.). В XIX веке немецкие исследователи и собиратели народных сказок – братья Гримм предлагают свою обработку фольклорного материала [7, с. 196]. В 1866 году И. Тургенев сделал перевод на русский язык версию Ш. Перро под названием «Замарашка», но такое наименование не прижилось, и сказка более известна под названием «Золушка».

Предметом для литературоведческих споров также стала обувь главной героини. В сказках разных стран материал туфель отличается. В восточной традиции – это башмачки, сотканые из золотых нитей, с подошвами из чистого золота. У братьев Гримм туфельки сначала расшиты серебром и шёлком, но в последний вечер они превращаются в туфли из чистого золота, по версии Ш. Перро – они хрустальные.

История Золушки прошла проверку временем, она вдохновляет балетмейстеров, композиторов, режиссеров, исполнителей и других деятелей искусства разных исторических эпох на открытие новых смыслов в этой сказке. К ярким сценическим воплощениям сюжета принадлежит опера «Золушка» Дж. Россини (1816 г.) В золотой фонд русского балета вошло одноименное сочинение С. Прокофьева (1944 г.).

К проблеме драматургической трансформации, модификации и феномену Золушки обращались многие музыковеды, историки, филологи и искусствоведы, в том числе: Е. Голубева и Е. Морозова [1], К. Измestьев [3], Р. Назиров [5], Е. Никифорова [6], Н. Скороход [8], С. Тарасова [9].

Особую популярность история о волшебном преображении Золушки приобрела после трансляции на телеэкранах. Одни из первых примеров были рисованными в короткометражном формате и длились не больше 7-14 минут, к этому сюжету обращались мультипликаторы и режиссеры Л. Рейнигери (1922 г.), Д. Флейшер (1934 г.), студия Warner Bros (1938 г.) и другие. Повышенный интерес публики вызвала премьера советского черно-белого художественного фильма-сказки «Золушка» в мае 1947 года (режиссер Н. Кошеверова, М. Шапиро, автор сценария Е. Шварц, композитор А. Спадавеккиа). К числу интерпретаций, получивших широкую известность, также принадлежит рисованная сказка-мюзикл «Золушка» (1950 г.) студии Дисней (режиссер К. Джероними, Г. Ласк, У. Джексон, авторы сценария К. Андерсон, П. Пирси др., композиторы О. Уоллас, Пол Дж. Смит).

Среди многочисленных версий заслуживает внимания советский мультипликационный фильм «Золушка» 1979 года, режиссера И. Аксенчука и композитора И. Цветкова, созданный на студии «Союзмультфильм» (длительность – 18 мин. 6 сек). В основе сюжета лежит интерпретация сказки Ш. Перро, по мотивам которой А. Сажин написал оригинальный сценарий. Образы главных героев, созданные художницей Г. Шакицкой, были срисованы с ее друзей и знакомых. Иллюстратору хотелось придумать что-то новое и необычное с точки зрения техники и материалов рисунка, и оно нашлось. Фон мультфильма Г. Шакицкая сделала из бархатной бумаги. Благодаря небольшому ворсу нарисованные предметы должны были полу-

читься более объемными и передавать необычную фактуру кадра. Мультипликаторы А. Панов, В. Лихачев, И. Куроян, М. Восканьяц, О. Сафронов, В. Шевченко создали волшебную рисованную сказку, которая до настоящего времени вызывает интерес разновозрастной зрительской аудитории. Особенностью мультфильма является то, что в нем совсем нет диалогов, очень мало разговорных эпизодов, большей частью за героев «говорит» музыка.

М. Жобер, размышляя о киномузыке, выразил следующую мысль: «Кино – жанр, который взял что-то от балета, оперы и мог стать формой музыкально-драматического искусства завтрашнего дня» [2, с. 288]. Размышляя над этим высказыванием, Т. Шак в своем труде «Музыка в структуре медиатекста» утверждает, что: «...лейтмотив – это самое важное, что взял кинематограф от музыкально-сценических жанров, поскольку музыкальный тематизм в медиатексте достаточно часто реализуется через лейттематизм» [10, с.72]. Проследившая особенности музыкального тематизма в мультипликационном фильме «Золушка», отметим, что в нем можно выделить две основные лейттемы – главной героини, и темы, которую можно обозначить темой любви Золушки и Принца.

Тема Золушки заимствована, из созданной композитором И. Цветковым ранее, одноименной песни, начинающейся словами «Хоть поверьте, хоть проверьте». Войдя в историю советской эстрады в исполнении Л. Сенчиной, песня получила широкую известность и приобрела на долгие годы любовь слушателей. В мультфильме она не звучит целиком. В качестве музыкальной характеристики Золушки композитор использует только материал припева, исполняемый попеременно солисткой (вокализ на слоги) и оркестром. Легкость, изящество темы рождается благодаря широкому регистровому охвату мелодии, ритмическому рисунку с преобладанием коротких длительностей, подвижному темпу. Присущие мелодической линии секвенции, многочисленные опевания, акцентируют лирическую природу темы, делают ее запоминающейся и напевной:

The image shows a screenshot of a PDF viewer displaying musical notation. The title of the piece is "В темле гавота" (In the style of a Gavotte) by И. ЦВЕТКОВА. The notation includes piano and vocal parts with various musical symbols like dynamics (p, mf), articulation (accents), and fingerings (7, 8). The interface shows a toolbar at the top and a taskbar at the bottom with system icons and the date 22.02.2023.

Впервые интонации темы появляются в увертюре, открывающейся «рассказом» о жизни героини сказки на стихи Г. Сапгира:

Мы сказку начнем, как велит нам обычай,
В одном королевстве жил добрый лесничий
Он жил одиноко в зеленой глуши,
И в дочке своей он не чаял души.

Отметим особенность литературного текста, в этом варианте сказки отец Золушки – лесничий, который жил одиноко в «зелёной глуши», информации о матери юной девушки автор сценария не даёт¹¹. Визуальный ряд в момент звучания лейттемы демонстрирует детство Золушки, она беззаботно радуется окружающему миру. Нежность и хрупкость главной героини посредством видеоряда передают порхающая бабочка и распускающаяся душистая роза (0.22-0.37). Важным выразительным средством в создании музыкальной характеристики Золушки является тембр – флейта и клавишин гармонично дополняют изящный образ сказочной героини. В увертюре тема Золушки звучит дважды, оба раза представляя не точное ее повторение, а варьированное воспроизведение основных интонаций. При этом второе проведение (0.54 – 1.09) привносит и новые тембровые краски: мелодия в скрипичном звучании еще больше подчеркивает кроткий и добрый нрав главной героини.

В своем наиболее полном виде тема Золушки проходит в сцене, где главная героиня трудится не покладая рук на кухне, в темном помещении, с большими кастрюлями, на фоне которых Золушка выглядит маленькой и хрупкой (1.18–1.48). Ее быстрые и легкие движения сопровождаются инструментальным звучанием темы, которую напевает и сама героиня, что одновременно характеризует ее как неунывающую натуру, сохранившую светлый нрав, несмотря на тяготы и лишения жизни. Прерываемая инструментальными «репликами» Мачехи, мелодия первоначально звучит в исполнении флейты (1.18 – 1.30), а затем исполняется скрипками (1.36.-1.48). Равномерное остинато струнных, сопровождающее мелодию, придает теме оттенок тревожности, беспокойства, музыка углубляет художественный образ, показывая, как непросто живет Золушке в череде бесконечных хлопот.

Тема героини на протяжении мультфильма проводится многократно и представлена как в виде лейтмотива, так и более развернутого построения. Когда Золушка радуется вместе с Мачехой и ее дочерьми новости о предстоящем бале, звучит только начальный мотив темы (2.17.-2.18). В исполнении флейты соло без оркестровой поддержки лейтмотив олицетворяет робкую надежду девушки побывать во дворце.

Трогательно лейттема звучит в сцене кропотливой ночной работы Золушки над бальными платьями Мачехи и её дочерей (3.16-3.38). Мелодия поочередно поручена струнным, звучащим на фоне «поддерживающих» аккордов клавесина, и флейте. Благодаря смене размера на трехдольный в данном проведении тема приобретает черты менуэта, что вполне соответствует сюжетному ряду, ведь Золушка трудится над бальными платьями, мечтая побывать во дворце. Варьированию подвергается также мелодиче-

¹¹ В версии Ш. Перро отец главной героини – овдовевший король.

ская линия, утонченность и грациозность которой придают украшающие трели и группетто в партии струнных (3.21, 3.24, 3.27).

Выразительность музыкального сопровождения усиливается благодаря визуальному ряду: кадр, в котором, брошенные злой Мачехой обрывки листочков с изображением бального платья ее падчерицы падают на голову Золушки, сменяется изображением дерева, сбрасывающего белые листья под полной луной. Так тонко на уровне видеоряда передается эмоциональное состояние героини.

Полностью на теме героини построена сцена, где Золушка выполняет задания Мачехи, отправившейся на бал с дочерьми (6.17-7.05). Здесь музыка в очередной раз является характеристикой героини, ее трудолюбивого нрава и, вместе с тем, изящества и красоты. Начинаясь с соло флейты, представляющего по-сути лейттебр и лейтмотив-мелодию, тема проводится трижды с тембровыми изменениями. «Диалог» флейты и вторящего ему обволакивающего, «волшебного» вибратона сменяется теплым, более «густым» звучанием струнных. В этот момент видеоряд демонстрирует эпизод, в котором героиня натирает полы, а ее легкие, скользящие движения имитируют бальный танец.

Печально и проникновенно тема Золушки звучит после ее поспешного бегства из дворца. Вид плачущей девушки, снова оказавшейся в стареньком платье и башмаках, сопровождает интонационно варьированная тема, которая начинается не привычным мелодическим ходом V-III-V, а движением III-I-V, придающим музыке оттенок безнадежности. Изменено и завершение темы: многократное кадансирование, в совокупности с медленным темпом и прозрачной фактурой, усиливают ощущение невозможности счастья (13.43-14.09).

Вторая лейттема – любви Золушки и Принца полностью впервые звучит в момент встречи героев. Следует подчеркнуть, что это единственная в мультфильме песня. Эпизод знакомства Золушки и Принца представляет лирическую кульминацию сказочного повествования, находящуюся в точке золотого сечения и созданную средствами первичного музыкального жанра. Видеоряд в синтезе с музыкой тонко и выразительно передают эмоциональное состояние героев. Любовное чувство, охватившее Золушку и Принца символизирует парящий в воздухе нежный цветок. Прекрасное чувство «поднимает» влюбленных над землей, их лирический дуэт, вместо ожидаемого танца сопровождается полетом. Сила любви, желание героев отныне не разлучаться никогда уносят их к далеким звездам.

Искренность чувств героев, их светлые романтические образы на экране успешно воплощены исполнителями – И. Ивановым (Принц) и Т. Шабельниковой (Золушка). Озвучившая главную героиню, актриса Т. Шабельникова в одном из интервью сказала: «Он (И. Аксенчук) произнёс одну очень хорошую фразу, которую я запомнила на всю свою жизнь. Он сказал: “Когда я слышу ваш голос, мне хочется, чтобы мои персонажи летали”. И вот уже в конце, когда звучит знаменитая ария Золушки и Принца, мы летаем» [4]. Лирический тембр И. Иванова, волшебный, неземной вокал Т. Шабельниковой с первой фразы погружают зрителя в атмосферу счастья и красоты (10.57-12.39). Написанный в куплетной форме, дуэт Золушки и Принца открывается инструментальным вступлением-диалогом флейты

(Золушки) и акустической гитары и вибафона (Принца). Избежать однообразности при повторении куплетов режиссеру и композитору удается благодаря существующим различиям звучания: первый куплет герои почти полностью проговаривают в форме диалога – произнося поочередно музыкальные фразы. Унисон Золушки и Принца символично начинается с местоимения «мы» (в первом куплете) и продолжается на протяжении остальных двух куплетов (с поочередным пропеванием слов припева). Романтически-восторженный характер музыки дуэта складывается благодаря особенностям вокальной мелодии. В основе ее первоначальной интонации лежит характерный для лирических тем интервал восходящей малой сексты (от V к III ступени), который, в некотором роде «завуалирован», так как находится «внутри» звуковой последовательности V-I-II-III-V. Двигаясь по звукам восходящего тонического кварстсекстаккорда, стремительно достигая диапазона октавы, мелодия звучит одновременно лирично и активно, словно устремляясь ввысь, как и поющие ее герои.

Удивительные по красоте видеоряд и музыка в определенный момент рождают ощущение «выхода» за сказочное пространство, создают эффект повествования, в котором речь идет о чувстве не сказочных, а вполне реальных персонажей.

Кроме названного эпизода тема любви впервые появляется, когда, трудившаяся ночь напролет над бальными платьями, Золушка наконец засыпает. В данном эпизоде звучат лишь начальные фразы инструментального вступления дуэта, предвосхищая дальнейшие события в судьбе Золушки и счастливый исход действия (3.52-4.03). На краткое мгновение лейтмотив возвращается после пробуждения героини, словно (4.16-4.21) напоминание о прекрасном сне. При этом мягкий, «волшебный» тембр вибафона звучит одновременно с резким настойчивым колокольчиком, которым Мачеха вызывает бедную Золушку.

В очередной раз тема любви появляется в финале сказочной истории (16.01-16.55), где звучит одновременно с темой Золушки. При этом воспроизводятся вступление и третий куплет дуэта, утверждающий мысль, о том, что героям «невозможно разлучиться никогда». Счастливое окончание сказки находит подтверждение в просветленной теме Золушки, которая впервые завершается в мажоре.

Лейттематизмом наделены и отрицательные персонажи сказки, в частности Мачеха. Помимо того, что она больше всех говорит в мультфильме (перечисляет длинный список заданий для Золушки), Мачеха имеет яркую музыкальную характеристику. Ее малопривлекательный образ создается благодаря «ворчливым» интонациям фагота. Недовольный тон речи воплощается нисходящим мелодическим ходом на малую сексту, настойчивым и подчеркнутым ритмической остановкой, с последующим сердитым «говором» шестнадцатых и восьмых длительностей. Диссонантность звучания образуется в результате ладовых тяготений: секста представляет мелодический ход от V к VII повышенной ступени гармонического минора, которая не разрешается в тонику, а переходит в VI натуральную ступень. Следующая за нисходящим ходом «скороговорка» также развивается в диапазоне неустойчивой терции (между V и VII повышенной ступенями), а, при-

сущие теме, повторы звуков придают «речи» Мачехи оттенок назидательности (11.12-11.15).

Не менее выразительно характеризуют Мачеху ее «сердитые» инструментальные реплики в сцене, где Золушка вместе со всеми радуется предстоящему балу. Вслед за нисходящим движением по уменьшенному трезвучию в партии фагота снова возникает секстовая интонация, которая (за счет мелодического рисунка типа прогрессирующего отдаления), постепенно «разрастается» до октавы (2.18.-2.27), воплощая растущее раздражение и недовольство Мачехи. Смысловую нагрузку, связанную с образом данного персонажа, имеет также звук колокольчика, резким и настойчивым звуком которого Мачеха неоднократно вызывает Золушку (1.11-11.16).

Яркие штрихи к портрету Мачехи и ее дочерей добавляет сцена выбора балльных нарядов. Сопровождаемая только музыкой, она построена на «полилоге» фагота, клавесина, кларнета и выразительных «репликах» трубы с сурдиной, подчеркивающих неуклюжесть и несимпатичность героинь (2.27-2.41). Недобрый нрав дочерей Мачехи также красноречиво выражен через «визгливые» нисходящие глиссандо скрипок в начале сказочного повествования (1.31, 1.34). Музыкальные характеристики отрицательных персонажей гармонично сочетаются с визуальным изображением: Мачеха грузная и неповоротливая особа, одна из дочерей, как и мать, наделена излишним весом, а другая, наоборот слишком худа. В этой связи можно говорить об использовании режиссером приема гиперболизации, наглядно демонстрирующего и помогающего в мультипликационных фильмах юным зрителям отличать добро от зла.

В функции темы-лейттеобра в сказке выступают мажорные, призывные фанфары (трубы), возвещающие дворцовые новости (1.50-2.09, 14.24-14.39), а также пиццикато струнных. Последнее связано с образом главной героини, поскольку впервые звучит в момент появления Золушки на балу, подчеркивая всеобщее восхищение прибывшей гостьей. Именно с помощью звукового ряда (пиццикато струнных на фоне всеобщей тишины) в данном эпизоде удастся максимально выразительно воплотить сцену встречи главных героев (10.33-10.45.) Вновь пиццикато появляется в эпизоде передачи вельможами из рук в руки туфельки героини, являясь одновременно напоминанием и олицетворением ее прекрасного образа (14.09-14.23).

Показательно, что, любящий дочь, отец Золушки не наделен самостоятельной музыкальной характеристикой, а представлен посредством лейттемы главной героини (2.42-2.57).

Волшебный образ Феи равноценно красочно представлен на уровне визуального ряда и музыки. Ее сказочный внешний облик – сверкающий искорками наряд, легкость и быстрота перемещения в пространстве – гармонично сочетаются с музыкальной составляющей. Важным выразительным средством в характеристике Феи являются тембры челесты и колокольчиков, с их нежным, чарующим звучанием. При этом в музыке, сопровождающей волшебные действия Феи, можно обнаружить интонационное сходство как с темой главной героини (точнее начала куплета песни, не зву-

чащей в мультфильме, начинающейся словами «Хоть поверьте, хоть проверьте»), так и темой любви¹².

Следует подчеркнуть особую роль красочных тембров челесты, вибратона, клавесина, нежных и звонких колокольчиков в музыкальном оформлении картины. Связанные с жанром сказочного повествования, «подсвечивая» общее звучание, они создают особую атмосферу, связанную с ощущением волшебства, чудес.

«Золушку» И. Аксенчука заслуженно считают одним из самых утонченных советских мультфильмов [4]. Выразительные и рельефные образы героев, тонкий лиризм, который пронизывает всю картину, во многом созданы средствами музыки, которая является едва ли не главным действующим лицом сказочной истории с «вечным» сюжетом.

Список литературы:

1. Голубева, Е. В., Морозова Е. В. Модификация сказки «Золушка» в различных странах // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2020. №72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modifikatsiya-skazki-zolushka-v-razlichnyh-stranah> (дата обращения: 22.02.2023).
2. Жобер М. Музыка // Киноведческие записки. – 1992. - №15. С. 220-227.
3. Измествьева, К. В. Трансформация сюжета Золушки в пьесе Л. Филатова «Золушка до и после» // Сибирский филологический журнал. 2016. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-syuzheta-zolushki-v-piese-l-filatova-zolushka-do-i-posle> (дата обращения: 22.02.2023).
4. Интервью Т. Шабельниковой // URL: <https://nastroenie.tv/episode/126139>(дата обращения: 22.02.2023).
5. Назиров, Р. Г. Происхождение Золушки и её потомство // Назировский архив. 2015. №4 (10). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proishozhdenie-zolushki-i-eyo-potomstvo> (дата обращения: 22.02.2023).
6. Никифорова Е. А. Драматургические трансформации балета С. С. Прокофьева "Золушка" // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №3 (38). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskie-transformatsii-baleta-s-s-prokofieva-zolushka> (дата обращения: 22.02.2023).
7. Пханаван Л. Образ золушки в восточных и западноевропейских сказках // Изв. Саратов. ун-та Нов.сер. Сер. Филология. Журналистика. 2020. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zolushki-v-vostochnyh-i-zapadnoevropeyskih-skazkakh> (дата обращения: 22.02.2023).
8. Скороход, Н. Феномен Золушки анализ постдрамы // Вопросы театра. 2014. №1-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-zolushki-analiz-postdramy> (дата обращения: 22.02.2023).

¹² Общим для всех тем является, по-разному реализующееся, мелодическое движение по звукам тонического квартсекстаккорда, а также минорный лад.

9. Тарасова, С. В. Современная Золушка по версии Алексея Ратманского // Манускрипт. 2018. №10 (96). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-zolushka-po-versii-alekseya-ratmanskogo> (дата обращения: 22.02.2023).

10. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. – 2-е издание, дополненное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с.

Е.В. Зубкова
(Китай, провинция Чжецзян, Цзиньхуа)

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МУЗЫКЕ КИТАЙСКОГО КИНО: НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЖАО ЦЗИПИНА

Аннотация. В статье актуализируется проблема использования разнообразных национальных традиций как источника развития китайской киномузыки. Доказывается, что введение национальных элементов помогает популяризировать китайскую музыку кино и привлекает к ней внимание зрителей в разных странах. На основе творчества Чжао Цзипина показано, что народная музыка и местные традиции занимают первостепенное положение в его творчестве, не исключая обращения к элементам техники и мелодическому стилю западной музыки, что определяет оригинальность стиля композитора.

Ключевые слова: музыка кино, национальные особенности, стилизация, китайская опера, Чжао Цзипин

E. V. Zubkova
(China, Zhejiang Province, Jinhua)

NATIONAL TRENDS IN MUSIC CHINESE CINEMA: BASED ON THE MATERIAL OF ZHOU JIPING 'S CREATIVITY

Abstract. The article actualizes the problem of using diverse national traditions as a source of development of Chinese film music. It is proved that the introduction of national elements helps to popularize Chinese cinema music and attracts the attention of viewers in different countries to it. Based on Zhao Jiping's work, it is shown that folk music and local traditions occupy a primary position in his work, not excluding the appeal to the elements of technique and the melodic style of Western music, which determines the originality of the composer's style.

Keywords: cinema music, national peculiarities, stylization, Chinese opera, Zhao Jiping

Мы живем в эпоху интенсивного культурного развития и взаимодействия, китайская киноиндустрия в наши дни уверенно выходит на более

широкую сцену. Развитие китайской киномузыки в этой связи имеет свою особую тенденцию, связанную не только с освоением зарубежного опыта, но и со стремлением сохранить уникальный национальный стиль, в том числе и в контексте музыкального колорита. На эту тенденцию обращают внимание многие исследователи китайской киномузыки, в числе которых Ли Бо [1], Лю Хуэй [2], Чэн Хуэй [3], Чжан Ли [4] и пр.

Музыка к фильму играет исключительно важную роль. С одной стороны, сюжет и визуальные образы картины определяют выбор музыкального сопровождения, с другой – музыкальный материал может вытекать непосредственно из самого сюжета фильма. Учитывая различные варианты выбора композитором музыкального материала и работы с ним, можно выявить общин тенденции развития китайской киномузыки в плане ее национализации.

Блестящим примером такой тенденции развития китайской киномузыки стало творчество композитора Чжао Цзипина.

В настоящее время уровень качества китайского кинопроизводства постоянно повышается, в то же время появляется все больше фильмов с ярко выраженными национальными особенностями, способствующих продвижению и распространению китайской национальной традиционной культуры. С развитием киноиндустрии музыка кино привлекает все больше внимания публики. «Китайская киномузыка содержит много культурных элементов, и национальность является одним из важных факторов ее успеха. Добавление традиционных культурных элементов в киномузыку сделает ее культурное наследие более глубоким, придавая киномузыке большую жизненную силу», отмечает Ли Бо [1, с.114]. То есть, разнообразие национальных традиций в большой мере послужило источником вдохновения для развития китайской киномузыки, а широкое применение национальных элементов помогает популяризировать китайскую киномузыку в мире и привлечь к ней внимание людей в разных странах.

Серьезные кино- и телевизионные драмы, как правило, создаются на основе глубокого культурного наследия, и многие китайские фильмы отражают традиционную национальную культуру. С развитием китайского общества в экономической, культурной и других областях наступила новая эра, и также родились произведения искусства, соответствующие этой эпохе. Создатели кино, по сути, создают уникальную китайскую историю на большом экране, – работа, которая вносит важный вклад в развитие китайской культуры и искусства. Многие персонализированные художественные образы и музыкальные произведения кино повлияли и вдохновили китайский народ, открыв путь для национализации кино. Ряд композиторов используют этнические особенности китайской музыки, сочетая их с атмосферой того времени, указывая направление национального развития киномузыки.

Большое внимание композиторы уделяют национальным мелодиям, стилизуя их либо используя оригинальные народные мелодии. Как пишет один из исследователей: «Мелодия – это душа музыки, без нее музыка теряет смысл. Поэтому мелодия играет важную роль в формировании образа музыкальных произведений, а также является основой для формирования музыкального стиля. У разных народов разные музыкальные мелодические

характеристики. Национальная музыкальная традиция Китая постепенно сформировала целостную систему в течение долгой истории китайской нации, и после многолетней практики постепенно сложилось более устойчивое эстетическое направление. При создании музыки, композиторы должны воспроизводить этническую традицию. Национализация мелодии в киномузыке требует, чтобы создатели начинали со следующих трех аспектов: большего понимания к мелодии народных песен; овладение техникой обработки, реконструкции мелодии; использование мультитильности, т.е. получение мелодического материала из различных народных источников, для создания музыки, соответствующей художественному стилю кино- и телевизионных произведений.

В многонациональной Китайской семье многие этнические группы имеют свои собственные оригинальные национальные инструменты, представляющие их собственную культуру, и методы игры на них. Использование национальных музыкальных инструментов для воспроизведения колорита национальной музыки весьма характерно. В одном и том же музыкальном жанре разные методы игры на национальном инструменте будут воспроизводить разный колорит. То же самое касается исполнения вокальных произведений. Для придания национального колорита часто используется техника народного пения.

Обширное наследие традиционной культуры является основой развития китайской киномузыки. Лучшие образцы китайского кино постоянно доказывают, что фильм может демонстрировать не только искусство, но и воплотить национальный образ. Фильм может являться важным носителем культурного духа. Китайская киномузыка в своем развитии испытала влияние традиционной культуры, впитала в себя ее суть и одновременно пережила множество изменений, и, наконец, продемонстрировала уникальный стиль с китайским колоритом.

Благодаря созданию музыки к фильмам с богатыми национальным колоритом, подчеркиваются образ киногероев, что вызывает эмоциональный резонанс аудитории. Работы известных китайских режиссеров Чэнь Кайге и Чжана Имоу в союзе с композитором Чжао Цзипином «Желтая земля» и «Красный гаолян» являются выдающимися примерами использования национальной музыки в фильмах.

Многонациональная китайская культура предоставляет широкий спектр для развития национальной китайской киномузыки. Пятьдесят шесть этнических групп страны образовали большую семью, которая создала свою собственную самобытную национальную культуру. Различия в национальной традиционной культуре создали уникальность каждой этнической музыки. В некоторых киноработах успешно используется музыка с традиционными культурными особенностями этнических меньшинств. Примером является фильм Чэн Кайгэ «Желтая земля». В музыке к этому фильму композитор Чэн Кайгэ использует жанр Син тьенйюу (Xin Tian You) – жанр народных песен провинции Шаньси. Особо популярными стали две песни из этого фильма: «Песнь дочери» и «Песня о ночном недержании», обе в жанре Син тьенйюу. Кроме того, композитор использует музыку для национального духового инструмента Сона, и для напоясных (подвесных

маленьких) барабанов в эпизоде с криками мужчин с призывом о дожде. Все это из старинной национальной музыки провинции Шанси.

Таким образом, Чжао Цзипин обратился к фольклору Северной Шэньси, объединив звучание национальных народных инструментов с европейским оркестром, сформировав особый, пафосный музыкальный стиль, который передал концепцию фильма.

Чжао Цзипин часто сотрудничал с представителями кинематографистов «пятого поколения». В 1980-х и 1990-х годах среди фильмов, для которых Чжао Цзипин создал саундтреки, наиболее яркими являются «Великий военный парад» (1986), «Старый колодец» (1986), «Красное сорго» (1988), «Семя хризантемы» (1990), «Большой красный фонарь, висящий высоко» (1991), «Осенняя хризантема» (1992), «Па Ван Бэйцзи» (1993), «Двойная лампа пушки» (1994), «Изменение лица» (1996), «Цинь Сун» (1996) и другие работы.

С наступлением нового века темпы создания музыки для кино и телевидения Чжао Цзипином не замедлились, композиторский стиль проявляет тенденцию к большей открытости и разнообразию. К фильмам «Красивые большие ноги» (2002), «Мэй Ланьфан» (2008), «Конфуций» (2009), «Вспоминая 1942» (2012) и «Равнина Белого оленя» (2012) им была написана выдающаяся музыка. Например, в 2012 году Чжао Цзипин создал музыку для двух фильмов, на основе глубокого понимания содержания, применяя различные художественные стили. Фильм Фэн Сяогана «Вспоминая 1942» основан на реальных событиях – ужасная засуха, которая разразилась в провинции Хэнань на Центральных равнинах в 1942 году, показывает реальную ситуацию выживания людей в разгар национального кризиса и стихийных бедствий и отражает судьбу китайской нации в особых исторических обстоятельствах. В соответствии с образным содержанием фильма, объективно передающего исторические события, Чжао Цзипин берет за основу сдержанный музыкальный стиль, вкладывая в него глубокий смысл. Фильм Ван Цюаньаня «Равнина Белого оленя» изображает полувековые исторические изменения сельской местности равнины Вэйхэ в XX веке. Чтобы отразить региональные особенности фильма, Чжао Цзипин намеренно использует региональные народные песни и другие элементы местной народной музыки.

С общей точки зрения, национальное сознание, содержащееся в музыке Чжао Цзипина, в основном отражено в использовании элементов этнической народной музыки и элементов оперной музыки.

Таким образом Чжао Цзипин довольно часто использует элементы национальной музыки в киномузыке. В начале 1970-х годов, после окончания Сианьской консерватории, Чжао Цзипин был направлен в Академию драмы Шэньси, где проработал более двадцати лет. В этот период он глубоко погрузился в фольклор и изучал различные народные инструменты, впитывая особенности народной музыки. В музыке для фильма «Желтая земля» Чжао Цзипин показал приверженность народной музыке. Приведём несколько примеров. В начале фильма мелодия в национальном стиле, исполняемая одинокой трубой соло и северо-западный ветер на изображении, закат на плато отражают и дополняют друг друга, вместе создавая холодную и пустынную сцену. В сцене «барабан Шэньси» пронзительный звук суона и

народного барабана в сочетании с героическим танцевальным шагом мужчин демонстрируют свободную и безудержную силу. Фильмы «Красное сорго» режиссера Чжана Имоу «Подрывная песня паланкина» Чжао Цзипина, «Песня Диониса» и «Сестра, ты смело иди вперед» стали известны песнями из них. Чжао Цзипин черпал вдохновение из народной мелодии для Суона под названием «Птицы и Феникс». Мелодия песни «Сестра, ты смело иди вперед» была популярна по всему северу и югу страны. В этом произведении используется характерный синкопированный слоговый ритм, стиль героических народных песен северной Шэньси.

Народное сознание Чжао Цзипина находит отражение в опоре на традиционную китайскую оперную музыку. Во многих музыкальных произведениях Чжао Цзипина, написанных для кино, он проявил знакомство и переосмысление традиционной оперной музыки, такой как опера Цинь и Пекинская опера. В двух фильмах Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» и «Мэй Ланьфан» Чжао Цзипин использует материал Пекинской оперы. Возьмём музыкальное произведение «Открывающий занавес» в «Прощай, моя наложница»: струнные и ударные образуют контрапункт. Звучание Цзинху используется для изображения хрупкого, чувствительного и идеалистического характера героя Чен Дии. В целом музыкальный материал базируется на стиле Пекинской оперы.

Перкуссия, изображающая «быстрый ветер» используется для отображения непредсказуемой исторической среды, в которой находится Ченг Дийи. Столкновение и конфликт партий Цзингу и перкуссии отражают трагическую судьбу героя, угнетенного историей и невозможностью обрести свободу. В фильме Чжана Имоу «Большой красный фонарь, висящий высоко» элементы музыки Пекинской оперы также тесно связаны со значением темы и формированием образа персонажа фильма.

Использование стилизованных элементов музыки Пекинской оперы делает структуру музыки фильма более строгой и четкой. Что еще более важно, музыка пекинской оперы и многие стилизованные жизненные ритуалы, такие как зажигание фонарей и избиение ног, перекликаются друг с другом, создавая стереотипный образ времени и контекст эпохи, тем самым более глубоко отражая трагическую судьбу женщин в оковах феодальной этики и морали.

Как композитор, получивший профессиональную подготовку в области западной музыки, Чжао Цзипин в создании музыки к фильмам также использует множество элементов и приемов западной классической и современной музыки. Он часто организует свои произведения в соответствии с тональной логикой западной классической музыки в значительном числе работ, таких как саундтрек к фильму «Мэй Ланьфан», где звучит европейский оркестр. Используя элементы современного музыкального языка, Чжао Цзипин активно исследует аспекты полифонической, атональной и поп-музыки. Музыка Чжао Цзипина базируется не только на стиле музыки северной Шэньси, но также использует материал других стилей народного искусства и народных песен, создавая переплетения множества стилизованных элементов. Он также организует музыкальный материал в соответствии с тональной логикой, звуком и структурой произведений западной музыки,

таким образом выстраивая музыкальную фактуру из множества абсолютно различных стилизованных элементов.

Можно сказать, что народная музыка и местные традиции занимают первостепенное положение, не исключая обращения к элементам техники и мелодическому стилю западной музыки. В этом заключается оригинальный стиль Чжао Цзипина.

Список литературы:

1. Ли Бо. Анализ национального характера и тенденций его развития в китайской киномузыке /China Academic Journal Electronic Publishing House , 2020, №2. – С.113-114.
2. Лю Хуэй. Анализ современной ситуации в исследованиях гонконгского кинематографа// Современное кино. – 2005 . - №4. – С. 82-88.
3. Чэн Хуэй. О характеристиках и тенденциях развития современной музыки к кино и телевидению // Кинообзор. – 2006. - №15. С. 42-43
4. Чжан Ли. Простой анализ музыки к кинофильмам// Кинематографическая литература. – 2009. - №4. – С.141-142.

**О.Н. Безниско,
Д. А. Крбашян
(Россия, Краснодар)**

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».

**O.N. Beznisko,
D. A. Krbashyan
Supervisor – O. N. Beznisko
(Russia, Krasnodar)**

MUSIC FROM WES ANDERSON FILM

Abstract: the article is devoted to the work of Wes Anderson, one of the most recognizable directors of American cinema. Possession of his own style, the

hallmark of which is the thoughtfulness and symmetry of each frame, allows you to immediately recognize the work of the director. Anderson assigns a special role in his paintings to musical accompaniment, he carefully selects ready-made music, and also takes an active part in creating new works for his works. The author of the article touches upon various aspects of his biography, features of the director's style, attitude to the choice of musical material and commonwealth with the composer Alexandre Desplat. An analysis of the film "Kingdom of the Full Moon" was also carried out with a detailed description of the music.

Keywords: film music, Wes Anderson, Alexandre Desplat, Moonrise Kingdo

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 двенадцать 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. Удивитель-

ный 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 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 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 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 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, коробочки, 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, 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 также, как инструменты в «Путеводителе по оркестру» соединяются в тугги после всех вариаций [1].

Можно считать, что режиссер своей работой отдает дань великому композитору, являясь 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 тонко использует в своих композициях легкость «Простой симфонии» и с необычным чувством стиля включает в партитуру большую группу ударных инструментов. Музыка самого Деспла можно легко узнать по минималистическому стилю. Он 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 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 точно характеризуют персонажа, так, например, в момент расставания с миссис 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 считала 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, точно характеризующие начавшийся ураган.

Кульминацией картины становится сцена с ударом молнии. И снова, 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 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 (дата обращения 1.05.2022)
2. 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.

Л. В. Малацай
Россия, Орел, Белгород

**КАЛЕЙДОСКОП ОБРАЗОВ В ПЕСНЯХ ИЗ КИНОФИЛЬМА
И.О. ДУНАЕВСКОГО «ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА»**

Аннотация. Цель публикации заключается в анализе песенного материала кинофильма «Веселые ребята». В процессе предварительно проведенного эксперимента было выяснено, что многие советские кинопесни остаются популярными в настоящее время среди современной студенческой молодежи вузов и колледжей. Анализируя песни И.О. Дунаевского, созданные к указанному фильму выявляются признаки разных музыкальных жанров, способствовавших более тонкой детализации музыкальных образов. Композитору в содружестве с режиссером, поэтом, солистами-вокалистами и джазовым оркестром под управлением Л.О. Утесова удалось создать неповторимую фееричную галерею образных характеристик героев, используя богатый арсенал характерных признаков различных музыкальных жанров: отзвуки интимного романса, веселой частушки, томного вальса, зажигательного танго, буги-вуги и помпезного марша. Констатируемые результаты могут быть интересны современным исследователям, занимающимся вопросами отечественной песенной культуры и киноиндустрии советского периода.

Ключевые слова: кинопесня, И.О. Дунаевский, эксперимент, жанровая модель, советская массовая песня.

L.V. Malatsay
(Russia, Orel, Belgorod)

**A KALEIDOSCOPE OF IMAGES IN SONGS FROM THE FILM I.O.
DUNAEVSKY "JOLLY GUYS"**

Abstract. The purpose of the publication is to analyze the song material of the movie "Merry Fellows". In the course of a preliminary experiment, it was

found that many Soviet film songs remain popular at the present time among modern students of universities and colleges. Analyzing the songs of I.O. Dunayevsky, created for the specified film, the signs of different musical genres are revealed, which contributed to finer detailing of musical images. The composer, in collaboration with the director, poet, vocal soloists and jazz orchestra conducted by L.O. Utyosov managed to create a unique enchanting gallery of figurative characteristics of the characters, using a rich arsenal of characteristic features of various musical genres: echoes of an intimate romance, a cheerful ditty, a languid waltz, an incendiary tango, boogie-woogie and a pompous march. The stated results may be of interest to modern researchers dealing with the issues of Russian song culture and the film industry of the Soviet period.

Key words: film song, I.O. Dunayevsky, experiment, genre model, Soviet mass song.

В настоящее время в педагогической и концертной практике учебных коллективов все чаще приходится обращаться к песенным шедеврам советского прошлого. И это вовсе не случайно. Подавляющее большинство песен представляют собой образец художественного стиля мышления их авторов-песенников – композиторов и поэтов. Эти песни отличаются особой ценностью, так как отражают быт, идеи и устремления людей того времени. В них выработались определенные устойчивые традиции, суть которых в демократизме, содержательности, опоре на мелодичность. В них доминировало выражение чувства оптимизма создателей нового, невиданного доселе, мира.

Особую популярность композиторам приносили песни из кинофильмов, так как после выхода картины на экраны они становились постоянными гостями радиопередач. Песни транслировали в эфир, распевали на улицах, на концертах художественной самодеятельности и в узком кругу единомышленников. Современные студенты малознакомы с советской фильмографией, при этом многие знают или слышали песни из кинофильмов.

В течение предыдущего года нами проводился эксперимент со студентами музыкальных колледжей и вузов, в ходе которого предлагалось напеть по памяти мелодию указанных в перечне 30-ти популярных в советский период песен и назвать фильм, в котором прозвучала песня. Эксперимент проводился с группами студентов вузов и колледжей (количественно от 5-ти до 12-ти человек), обучающихся на вокальных, дирижерских и педагогических профилях. В результате группового участия исполнить мелодии песен (что удивительно – практически с верными начальными текстами) удавалось практически каждой группе музыкантов. При определении фильмов было много путаницы. После первых неудачных попыток проводящему эксперимент было рекомендовано предлагать варианты названий фильмов, в которых звучала та или иная песня. Результаты эксперимента немного улучшились, но точно назвать фильмы, соответствующие песне не удалось ни в одной из групп.

Таким образом, можно констатировать, что кинопесни, получившие популярность в эпоху их возникновения благодаря фильмам, жили далее своей самостоятельной жизнью. Их популярность не закончилась с течением времени. Емкие по содержанию, трогающие до глубины души мастер-

ством композиторского и поэтического решения, превосходного исполненные знаменитыми певцами в сопровождении не менее знаменитых оркестров и концертмейстеров они по-прежнему популярны и востребованы в музыкальной среде.

Слово «калейдоскоп», перекочевавшее в название данной публикации из статьи Ю.С. Дружкина «Культура в зеркале – зеркало в культуре» [1], воспроизводит понимание песен, как отражение характеристик трех основных героев – участников любовного треугольника – Кости, Анюты и Елены. Но это не традиционные для жанров музыкально-драматического искусства сольные партии, дающие представление о героях, а как бы опосредованное отражение восприятия образа другим субъектом.

Кинокомедия «Веселые ребята» вышла на экраны в 1934 году, обеспечив успех и всенародное признание молодому композитору И.О. Дунаевскому. Возможно, ситуация успеха музыкальной кинокомедии сложилась в результате возникновения в процессе работы над фильмом замечательного творческого союза в составе дирижера джазового оркестра и исполнителя-вокалиста Л.О. Утесов, который посоветовал кинорежиссеру Г.В. Александрову начинающего композитора И.О. Дунаевского и поэта-песенника В.И. Лебедева-Кумача. Значение песен в кинофильме «Веселые ребята» современная американская писательница, историк-славист, киновед РимгайлаСалис оценивает не слишком высоко: «Музыка Дунаевского еще не двигает повествование, а лишь скрепляет клочковатый сюжет» [4, с. 94]. Есть свидетельства о том, что сочтя фильм «безыдейным», исполнение песен из него запрещалось в учебных заведениях и на концертной эстраде[3]. Однако не проходящая популярность песен свидетельствует об их значительной художественной ценности. Критики пишут о том, что период 30-х годов был связан с ярким подъемом советской массовой песни. Справедливости ради следует отметить, что многие кинопесни не находили признания у зрителей и быстро забывались.

В фильме «Веселые ребята» прозвучало 5 песен: «Марш веселых ребят», песня Кости «Как хорошо на свете жить», песня Анюты «Хочется счастья добиться», «Черная стрелка», «Тюх, тюх, тюх...». Песни контрастируют друг с другом по используемым композитором в них жанровым моделям. Сочетание музыкального содержания порой контрастирует с иной окраской постановочных эффектов. Такая череда контрастов вызывает определенный интерес и зрительскую симпатию. Песни в нотных сборниках имеют разные названия. Рассмотрим каждую из них.

Марш веселых ребят «Легко на сердце от песни веселой» написан в традициях массовых песен-маршей. В начале своей трудовой деятельности И.О. Дунаевский работал в армейской самодеятельности, возможно, именно там, в практической деятельности он накопил слуховой багаж жанровых особенностей песен-маршей. Песня состоит из 5 куплетов, каждый из которых включает в себя по 2 четверостишья. Обрамлением куплетов выступает вступление и финальный инструментальный отыгрыш. Основная тональность – мужественный *Fdur*. Яркое динамичное вступление с выдержанными акцентированными аккордами, которые перемежаются с движением мелкими шестнадцатыми длительностями по звукам развернутой тоники, создает восторженно-приподнятый эмоциональный настрой.

Широта мелодической линии простирающейся от d^1 до f^2 , взлеты по звукам трезвучий на октаву передают решительный энергичный настрой. В традициях марша подчеркивать бойкость шага пунктирным ритмом, в рассматриваемой песне это ритмическая группа, включающая в себя восьмую с точкой и шестнадцатую длительности. Наличие секвенционно повторяемых мотивов усиливает мелодико-тематическое единство. Вспомогательные хроматизмы придают музыкальному материалу изысканность. В соответствии с канонами формообразования в песне-марше использованы квадратные симметричные построения.

Два главных героя – Костя и Аня имеют весьма характерные песни. Песня Кости «Как хорошо на свете жить» (также публиковавшаяся под названиями «Сердце, тебе не хочется покоя», «Как много девушек хороших») написана в традициях страстного танго. Все признаки танца узнаваемы на слух уже во вступлении. Вокальная партия представляет собой волнообразное движение лирического характера. Робость передана за счет начала темы на неполную первую долю такта. Интонации простые, напоминающиеся, окончание мелодической волны в основном происходит на низком звуке, что указывает на некоторую подавленность характера. Вместе с тем, сами мелодические волны пробуждают светлые эмоции. Ритмическое варьирование интонаций связано с поэтическим текстом. Две первые короткие музыкальные фразы с последующим суммированием в единую третью, включающую в себя 2 стихотворные строфы, придают куплету стройность и законченность композиционного решения. Одноименный *Edur* в припеве придает лирическому чувству светлый оттенок. Песня написана в куплетной форме с припевом, причем музыкальный материал куплета повторяется дважды с разным текстом, за которым следует припев, повторенный дважды с одним и тем же текстом. На этом песня заканчивается.

Песня Ани «Я все горю» содержит характерные черты лирического медленного вальса. Исследователи вальсов отечественных композиторов указывают на тесную связь вокального и танцевального компонентов, что особенно отчетливо проявилось в циклических фортепианных произведениях. В Песне Ани формула вальса приобретает большую гибкость и емкость. Обнаружена отчетливо пульсирующая метроритмическая основа остинато, сопряжение которой с мелодическими темами открыло новые выразительные возможности широкой плавной мелодической линии. Статичность аккордового вступления передает раздумья юной героини, хотя в фильме вступление заменено вокальной репликой. Сентиментально-романтические черты проявляются в романсовой интонации восходящей малой сексты с последующим нисходящим движением. Ведущее значение сильной доли трехдольного метра подчеркивается половинной длительностью, за которой на третью долю такта следуют либо две восьмые, либо четвертная длительность. Именно вальс, как жанр, оказался способен охватить достаточно широкий спектр сопряженных с ним ощущений и понятий, углубляющих содержательный план эмоционального настроения песни.

В традициях потешной частушки написана песня «Тюх, тюх, тюх...». Горячность любовных отношений в тексте песни сравнивается с утюгом. Избираемый композитором прием, основанный на родстве авторского сочинения с фольклорным песенным жанром, приблизил песню к восприя-

тию ее простым обывателем. Режиссура этого номера основана на сочетании игры джазового оркестра с незамысловатыми движениями русского танца пробудившегося факельщика. Как и подобает частушке, в песне использован афористичный текст, мелодию отличает сочетание речитативности и напевности, импровизационность изложения кратких повторяющихся музыкальных фраз.

Песня «Черная стрелка» («Пиши, не забывай») полна юношеского задора, жизнелюбия и веселья. Эти признаки роднят песню с танцем буги-вуги. Энергия движения передана за счет коротких вокальных фраз с часто встречающимся пунктирным ритмом в первом из 2-х тактов. Четырехкратный повтор ключевого слова или фразы в заключительной части куплета создает ощущение торопливости, приподнятой суеты, активного движения.

Подводя некоторые итоги, отметим, что в песнях к кинофильму «Веселые ребята» И.О. Дунаевскому удалось создать неповторимую фееричную галерею образных характеристик героев, используя богатый арсенал характерных признаков различных музыкальных жанров: отзвуки интимного романса, веселой частушки, томного вальса, зажигательного танго, буги-вуги и помпезного марша. В мелодической структуре можно наблюдать некоторое интонационное родство, например, в использовании хроматических ходов. Значение песен кинофильма «Веселые ребята» для становления советского стиля песенной культуры и преобразования традиций заключается в том, что композитор, мысля современными музыкальными и эстетическими категориями, сумел сочетать интонационную выразительность письма с подлинной художественностью музыкального оформления содержательного контекста.

Закончить публикацию хочется словами самого Исаака Осиповича: «Доходчивость песни играет решительную роль в ее судьбе. Доходчивость решает вопрос массовости, а массовость решает вопрос народности. Основной путь – путь подлинного художника – ведет к доходчивости через сложнейшее искусство простоты. В этом случае возникают подлинно талантливые песни и музыкальные произведения»[3, с. 4]. Именно это искусство простоты способствовало успеху и популярности как песен из фильма «Веселые ребята», так и многих других кинопесен И.О. Дунаевского.

Список литературы

1. Дружкин Ю.С. Культура в зеркале – зеркало в культуре // Наука телевидения, 2012. № 9. – С. 179–187.
2. Дунаевский И.О. Песни для голоса в сопровождении фортепиано (баяна, гитары): очерк о жизни и творчестве / сост. Г.А. Голуб. М.: Музыка, 1983. – 80 с.
3. Дунаевский И.О. О народности и псевдонародности песни // Искусство и жизнь. 1939. № 5. – С. 4–7.
4. Салис Р. Нам уже не до смеха. Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 360 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Г.А. Бошук
(Россия, Краснодар)

ОПЫТ РЕЦЕНЗИИ (ПО ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА)

Аннотация. Статья посвящена аналитическому обзору выступлений пианистов на 1 этапе третьего тура Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижеров им.С.В. Рахманинова в Москве (2022). На первом этапе пианисты выступили в роли концертмейстеров, что довольно необычно для такого рода конкурсов. Благодаря тому, что перед пианистом-солистом и пианистом-концертмейстером стоят разные задачи, выступления с вокалистами открыли новые грани дарования молодых музыкантов.

Ключевые слова: романс, концертмейстер, композитор, С.В. Рахманинов, конкурс, вокалист, интерпретация.

Galina Boshuk
Krasnodar

REVIEW EXPERIENCE (ACCORDING TO THE RESULTS OF THE INTERNATIONAL RACHMANINOV COMPETITION)

Abstract. The article is devoted to an analytical review of the performances of pianists on the 1st initiative of the third third of the competition of pianists, composers and conductors named after S.V. Rachmaninoff in Moscow (2022). At the first event, the pianists acted as accompanists, which is quite unusual for this kind of competition. Due to the fact that the pianist-soloist and the pianist-accompanist face different tasks, performances with vocalists have opened up new facets of the talent of young musicians.

Key words: romance, concertmaster, composer, S.V. Rachmaninov, competition, vocalist, interpretation.

2023 год проходит под знаком С.В. Рахманинова. Весь мир празднует 150-летний юбилей композитора: это конкурсы разного уровня, фестивали, конференции и другие мероприятия. Так, Международный юношеский конкурс им. С.В. Рахманинова впервые пройдет с 21 по 26 марта в Великом Новгороде. Как отметила министр культуры РФ О. Любимова, новый конкурс «является спутником» Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижеров им.С.В. Рахманинова, который впервые прошел в Москве летом 2022 года. Для участия в конкурсе съехались музыканты из России, Италии, Франции, Германии, Словении, Великобритании, Беларуси, Китая, Сингапура, Бразилии и США. Ростовская государственная консерватория им.С.В. Рахманинова проводит III Международный конкурс пианистов «Наследие Рахманинова» в апреле 2023 года, многие вузы и колле-

джи проводят внутренние фестивали, посвященные творчеству Рахманинова. К одному из конкурсов мы еще обратимся в данной статье.

Частью сольного конкурса пианистов стал этап состязания в концертмейстерском мастерстве. В данном аспекте рассмотрим Международный конкурс пианистов, композиторов и дирижеров им. С.В. Рахманинова в Москве (2022). Как известно, конкурс пианистов состоял из трех туров, при этом финальный тур был поделен на два этапа. На первом этапе пианисты выступили в роли концертмейстеров. Надо сказать, что концертмейстер – это особая, отдельная профессия или даже призвание. Пианист должен быть технически оснащен, владеть разнообразным туше, обладать чувством стиля и многими другими качествами, но работа концертмейстера обязательно предполагает также умение слышать другого (в данном случае – при исполнении романсов Рахманинова), умение «дышать» с вокалистом, слышать слово в его глубинном значении, передавать подтекст поэтического текста, чувствовать дыхание, длинную фразу, быть поддержкой вокалиста и, вместе с этим, вести его вперед... Появление такого формата, как соревнование концертмейстеров, на конкурсе сольных выступлений еще требует дополнительного осмысления. Идея показа пианиста в двух ипостасях кажется противоречивой – профессиональные задачи солиста и концертмейстера в некотором смысле противоположны. Но выход пианистов на концертную эстраду в качестве концертмейстеров вызвал большой интерес, была предоставлена возможность услышать различные трактовки романсов Рахманинова на столь коротком отрезке времени – за один конкурсный день.

В качестве солистов-вокалистов на данном конкурсном этапе выступили выпускники Молодежной оперной программы Большого театра России. Все конкурсанты-пианисты показали владение концертмейстерским мастерством, хотя и в разной степени. Д. Вдовин, художественный руководитель Молодежной оперной программы Большого театра России, в интервью отметил, что конкурс резко выделяется тем, что содержит блок, в котором пианисты должны продемонстрировать навыки аккомпаниаторов для вокалистов: «с одной стороны – это прекрасно, но, с другой стороны, обнажает многие проблемы нашего музыкального образования» [1]. По его словам, пианистов не готовят к такого рода музицированию, в оперном театре ощущается нужда в образованных выпускниках консерваторий, которые будут обладать навыками аккомпаниатора, знаниями оперных клавиров, романсов и особенностей человеческого голоса. Необходимо понимать, что законы фразировки у инструменталистов и вокалистов несколько отличаются – не зря существуют такие понятия, как «вокальная» и «инструментальная» фразировка, поэтому игра с вокалистами вызывает особые сложности.

Председатель жюри пианистов Д. Мацуев упомянул, что романсы Рахманинова «преподносятся не как голос с аккомпанементом, а абсолютно равноценный дуэт пианиста и вокалиста». Рояль здесь выступает как равнозначный партнер.

Пианисты исполняли романсы Рахманинова при открытой крышке рояля, что довольно непривычно для исполнения вокальной музыки, но равноправие партий идет из музыки Рахманинова – это видно по фактуре,

наличию подголосков. Рахманинов сочинял романсы для знаменитых вокалистов своего времени, и им было удобно их исполнять. Вокалисты отметили, что им было комфортно при открытой крышке, они слышали все обертоны рояля. Хотя для вокалистов это было большим испытанием – с 11 до 20 часов вечера выходить на сцену, неоднократно повторять одни и те же романсы в разной интерпретации – им придавало силы музыкальное взаимопонимание и совместное дыхание с пианистами, уважение друг друга.

Остановимся на различных интерпретациях романсов Рахманинова в третьем туре.

Выступление К. Хачикяна открывал романс «В молчаньи ночи тайной» (сопрано Е. Морозова), затем «Все отнял у меня» (тенор Д. Посулихин), «Они отвечали» (сопрано А. Тонких), «Ночь печальна» (тенор Д. Посулихин). Звучание пианиста покорило тонким проникновением, мягким произношением, донесением смысла и подтекста. Фактура произносится мягко и легатно, все подчинено поддержке вокалиста, с тонкими градациями динамики. Мы уже знаем, что К. Хачикян стал лауреатом 3 премии, но необходимо отметить его именно как концертмейстера. На конкурсе был обмен опытом прочтения этой музыки, проверка умения за одну репетицию почувствовать друг друга. Конечно, у пианистов разное прочтение, разный звук, это слишком сложный пласт музыки для однозначного прочтения.

На наш взгляд, исполнение романса «Отрывок из Мюссе» (тенор А. Яковлев) А. Тарасевичем-Николаевым было несколько формальным, с «не проживаемым» отношением к фактуре. В романсе «Здесь хорошо» (сопрано Л. Давтян) слышны остановки в партии рояля. В «Крысолове» (тенор Д. Посулихин), при всей кажущейся правильности исполнения партии фортепиано, не было единого дыхания с певцом, ощущалось несколько формальное отношение, а в «Маргаритках» не было объема звучания, конечно, если предъявлять критерии по гамбургскому счету.

И. Бессонов (первая премия) – единственный из участников, кто выбрал для своего выступления ор.38 Рахманинова целиком. Безусловно, Иван переходит из «юношеского разряда» в пантеон профессиональных музыкантов, выстраивает драматургию произведений как большой мастер. Сложился замечательный дуэт пианиста с вокалистами, опус слушался как выстроенный вокальный цикл, почти без пауз между романсами, с тонкими переходами от одного настроения к другому. «Крысолов» в исполнении Бессонова звучит по-иному, с большим сарказмом, агогические отклонения более смелые, пластика почти осязаема. В романсах «Сон», «Ау» (сопрано Е. Морозова) рояль звучит многопланово и многопластово, и, что важно, исполнение подчинено раскрытию замысла композитора. Несмотря на то, что сменилось 3 вокалиста, И. Бессонов с каждым находил внутреннюю связь. «Весенние воды», которые прозвучали в финале выступления пианиста, были не просто технически совершенны, но и передавали порывистость, бурное течение весны.

В исполнении И. Папомяна (сопрано Л. Давтян) романса «Не пой, красавица, при мне» было много «запятых» во вступлении, исполнитель пытался «приспособиться» к вокальной партии, выжидал, вместо того, чтобы вести, проигрыши были в более подвижном темпе, как часто играют

по привычке, останавливал движение в разделах формы (перед репризой особенно).

Несколько слов о сложившейся трактовке романса «Не пой, красавица, при мне». Сложность для пианиста во вступлении – сыграть на одном дыхании спуск с ноты «ми» второй октавы (pp), подвести rit. (ppp) и дать импульс для вступления вокалиста. При этом необходимо следить за равномерным повторением тонического органного пункта «ля» сначала в малой октаве, затем – в большой. Исполнительскую сложность представляет здесь и слышание переходов от одной гармонии к другой, которые не должны отражаться на плавном гибком интонировании верхнего голоса. Важно услышать «спускающиеся» фразы в партии рояля.

В постлюдии развитие партии аккомпанемента несколько иное: динамика от pp после отзвучавшего голоса прорывается до mf, пытаюсь «досказать», подчеркнуть выразительность среднего голоса, Рахманинов проводит этот голос обозначением черточек «tenuto», эти четыре такта можно исполнить без левой педали, но следующие такты до последнего аккорда рекомендуем исполнить, применяя левую педаль, «высвечивая» интонацию «до» – «до диез». Завершается романс арпеджированным аккордом, который в начале романса дал импульс вокальной партии.

На определение основного движения романса большое влияние оказывают сложившиеся традиции его исполнения, которые нельзя не учитывать. Обратим внимание на авторский текст. Первоначальный темп Allegretto трактуется совершенно по-разному, кто-то исполняет с устремлением вперед (тенор А. Фекете в сопровождении оркестра), предвосхищая страстный характер произведения, другие исполнители трактуют более протяжно (Г. Вишневская – М. Ростропович), рисуя картину неуловимого Востока. Романс изобилует агогическими указаниями, которым стараются следовать исполнители – пианисты и вокалисты – rit., ten., meno mosso. Удивительно, но именно эпизоды Meno mosso исполнители трактуют как более подвижные, целеустремленные, и оба раза (2 такта и 3 такта) подводят к Tempo I в партии вокалиста. Возможно, исполнители это делают, чтобы не развалилась форма романса, имеющего большую вступительную часть и постлюдию. Но нам не дает покоя то обстоятельство, что meno mosso указано автором, значит, надо так исполнить данные эпизоды, чтобы это было убедительно, т.е. проигрыши должны не врываться в контекст романса, а быть более мечтательными, с тоской по «призраку милому», слышать в них поэзию Пушкина, «черты далекой бедной девы».

Впечатлило выступление Е. Геворгян: «Не пой, красавица, при мне» – как сложно сыграть вступление на одном дыхании, – но пианистка ведет солистку, проигрыши, о которых мы написали выше, звучат Meno mosso, импровизационно, в духе грузинской песни. Игра этой пианистки эмоциональна, своеобразна, хотя есть некоторая манерность в игре, музыка по содержанию более жесткая. При исполнении романса «Сирень» (сопрано Л. Давтян) были слышны разные краски в правой и левой руках, были точно выверены прозрачность колорита в правой и глубокий «грудной» тембр звучания в левой руке.

Выступление пианистки из Китая Мао Сюаньни впечатления не произвело. Романс «Не пой красавица» исполнен ровно, старательно, без эмоций,

с ведущим средним голосом. «Сирень» – в более подвижном темпе, с минимумом красок, хотя пела та же вокалистка, которая выступала с Е. Геворгян.

В заключение статьи подчеркнем, что это субъективный взгляд на данный этап конкурса, мы не брали во внимание остальные туры конкурса им. С.В. Рахманинова. Как указывают критики, этот этап оказался самым «ровным» на соревновании: все конкурсанты продемонстрировали владение основами концертмейстерского мастерства. В амплуа аккомпаниаторов им показались убедительнее выступления И. Папоьяна и И. Бессонова, а Е. Геворгян и А. Тарасевич-Николаев исполняли слишком «сольно», мало откликаясь на дыхание и содержательные устремления вокалистов.

Список источников:

1. <https://www.rachmaninoffcompetition.com/videos/> [Электронный ресурс].

А.Э. Бекиров
Симферополь

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «БЕЗ СОЛНЦА» М. МУСОРГСКОГО: ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. Обращение в данной статье к вопросам исполнения вокального цикла М. Мусоргского «Без солнца», признанного шедевром камерно-вокального жанра, обусловлено недостаточной их разработкой в литературе. Актуальность работы обусловлена необходимостью дать певцу исполнительские рекомендации для работы над этим произведением.

В статье изучаются шесть песен цикла с позиций жанровой специфики, вокального стиля композитора. Характеризуются тематика, новизна образного содержания песен, соотношение слова и музыки. Выявляются особенности музыкального языка, выразительная роль декламационных, речитативных и песенных типов мелодики. Рассматривая вопросы исполнительской интерпретации этого произведения, автор большое внимание уделяет специфике интонирования, обусловленного образным развитием, учитывая особенности мелодии, ритма. Комплексное изучение песен цикла «Без солнца» Мусоргского позволило выявить художественные и технические задачи, стоящие перед исполнителем: это смысловые акценты, психологизм в раскрытии образа; особенности артикуляции, агогики, темпа, динамики. В статье даны конкретные рекомендации по исполнению этого произведения.

Ключевые слова: Мусоргский, песня, романс, вокальный цикл, интонация, монолог, исполнительская интерпретация.

**VOCAL CYCLE "WITHOUT THE SUN" M.MUSSORGSKY:
ISSUES OF PERFORMING INTERPRETATION**

Abstract. The questions of performance of M. Mussorgsky's vocal cycle "Without the Sun" which is a recognized masterpiece of chamber-vocal genre, are addressed in this article due to the lack of their study in literature. The relevance of the work is stipulated by the necessity to give the singer some performing recommendations for the work with this composition.

This paper studies the six songs of the cycle from the point of view of their genre specificity and the vocal style of the composer. The themes, the novelty of the imagery, and the relationship between the words and the music are characterized. The peculiarities of the musical language and expressive role of declamatory, recitative and song types of melodic are revealed. Considering issues of the performing interpretation of this work, the author focuses much attention on the specific features of intonation determined by the development of imagery with due regard for the particularities of melody and rhythm. The complex study of the songs from the cycle "Without the Sun" by Mussorgsky revealed the artistic and technical challenges for the performer: these are semantic accents, psychologism in the disclosure of the image, the particular features of the articulation, agogy, tempo and dynamics. In the article are given concrete recommendations for the performance of this work.

Key words: Mussorgsky, song, romance, vocal cycle, intonation, monologue, performing interpretation

Творческое наследие выдающегося русского композитора XIX века Модеста Петровича Мусоргского стало неотъемлемой частью культуры нашего времени. Его произведения привлекают слушателей и исполнителей яркой национальной самобытностью, реалистичностью образов, осмыслением проблем исторического прошлого России, глубиной психологического проникновения во внутренний мир человека.

Постоянный интерес к творчеству М. Мусоргского – новатору, опередившему своё время, – проявляют и музыковеды, исследуя сложные проблемы стиля композитора. Литература о Мусоргском очень обширна, вместе с тем, ещё остаются недостаточно освещёнными вопросы, связанные с исполнением вокальных произведений композитора. Этим объясняется обращение автора к вокальному циклу «Без солнца», признанному шедевром камерно-вокального жанра, и определяется актуальность настоящей статьи, имеющей практическую направленность.

Цель работы – изучение вокального цикла «Без солнца» М. Мусоргского в аспекте исполнительской интерпретации. Методологическую основу работы составили системный, стилевой, интонационный методы анализа. Теоретической базой послужили научные положения, сформулированные в исследованиях и статьях, посвящённых проблемам вокального творчества Мусоргского. Это работы В. Васиной-Гроссман [3], Е. Дурандиной [5], Е. Ручьевской [6], И. Вершининой [4], затрагивающие вопросы жанровой спе-

цифики, соотношения слова и музыки, мелодики, интонационных истоков вокального стиля композитора.

В вокальных произведениях 70-х годов Мусоргский развивает «вечную» для искусства тему жизни и смерти, решённую в углублённо-философском плане. Трагические события, связанные с потерей близких людей, вызвали к жизни цикл «Без солнца», написанный на стихи А. Голенищева-Кутузова (1874). В этой музыке, по словам Б. Асафьева, слышатся «размышления, признания, упреки, сознание одиночества, злые предчувствия» [2, с.71]. Поиски единства слова и музыки, поиски верной интонации были главной задачей вокального творчества композитора. «Для Мусоргского как художника существовало неразделимое единство: мысль – слово – интонация. Стремясь передать в музыке интонацию, он тем самым стремился к более глубокому проникновению в выраженную словом мысль», – отмечает В. Васина-Гроссман [3, с.177].

Исполнение песен цикла «Без солнца» М. Мусоргского требует от певца выполнения сложных художественных и технических задач, умения передать слушателю богатство содержания.

Шесть песен цикла объединяются отношением героя к действительности. Тема одиночества, отчаяния, тоски проходит через весь цикл. В сознании героя смешаны мысли о прошлом («Меня ты в толпе не узнала»), о мрачном настоящем («В четырех стенах»), о безрадостном будущем («Над рекой»). Б. Асафьев писал о цикле в целом: «Мусоргский добился здесь ощущения мрака, безмолвия и покинутости» [2, с.71].

Приступая к работе над циклом «Без солнца» исполнителю важно понять его драматургический план. Первая и вторая песни составляют экспозицию и завязку драмы. Драма уже свершилась и дальше всё поглощено мраком настоящего. Своеобразной тихой кульминацией служит песня «Окончен праздный, шумный день», в которой тени прошлого вызывают светлые воспоминания. Четвертая песня «Скучай» – интермеццо в цикле, она не связана с линией воспоминаний героя. В репликах человека, внешне равнодушного, слышится ирония и разочарование. Он не находит удовлетворения в окружающей жизни. «Элегия» – пятая песня цикла – является его центральной кульминацией. Здесь сконцентрированы трагические образы (мрачные видения, «унылый смерти звон»). В заключительной песне «Над рекой» герой размышляет о смерти как избавлении, тёмные глубины манят его. Здесь показано психологическое состояние человека, доведённого до отчаяния. Это развязка драмы.

Открывает цикл первая песня «В четырёх стенах». Миниатюру отличает лаконизм – одночастная форма воспроизводит структуру стихотворного восьмистишия. Пассивную созерцательность стихотворения Голенищева-Кутузова композитор преодолевает своеобразными импульсами внутри каждой фразы. Воспоминание о прошлом, о былом счастье наполняется необычайным внутренним напряжением. Тончайшими штрихами певец должен подчеркнуть смены настроений, движения человеческой души.

Исполнителю необходимо уяснить, что у мелодических подъёмов и спадов нет завершения. Короткие реплики отделяются паузами, остановки движения усилены ферматами. Второе предложение («тень непроглядная...») следует интонировать с большей слитностью, так как внутри него

всего лишь одна цезура. Фраза «Быстрый полёт за мгновеньем мгновения» требует большего внутреннего движения. Новый образ усилен аккордами в высоком регистре, их смена ассоциируется с едва уловимыми сменяющимися мгновениями. Слова «сомнения», «терпения» также должны получить своё особое звуковое воплощение.

Динамические нюансы необходимо выполнять с абсолютной точностью, чтобы не нарушить цельность образа. Учитывая, что в песне господствует тихая звучность – *piano*, – от исполнителя требуется в рамках этой динамики найти выразительные оттенки для тонкой нюансировки, с небольшими колебаниями усиления звука (в подъёмах мелодии) и его затухания (в конце фраз, предложений).

Следует строго соблюдать певцом темпо-ритмическую схему песни (темп – *Andante tranquillo*). Нужно точно выдержать паузы, ферматы, которые прерывают мелодическое движение (тт. 1, 2, 4, 6, 10). Некоторые слова, отделённые паузами (тт. 2, 5, 16, 17), необходимо интонировать с маленькими остановками; так, как будто эти слова произносятся с трудом. Требуют акцентировки слоги слов, выделенные более долгими длительностями (четверть с точкой в словах «милая», «непроглядная», «безответная» и др.).

Заключение возвращает к созерцательному состоянию начала песни (*meno mosso e tranquillo*, «вот она ночь моя, ночь одиночества»). Этому должно способствовать замедление движения, угасание силы звука.

Во второй песне «Меня ты в толпе не узнала» выявляются черты романсовости. Это проявляется в строфическом принципе композиции, в трёхдольности стихового метра. В интонационном плане типичен для романса ход на сексту вверх (в заключительных оборотах).

Для вокальной партии характерна декламационная манера изложения. Следует обратить внимание на силлабический склад в мелодии (нота – слог), без распевов, который обуславливает определённые приёмы артикуляции. В вокальной партии постоянно присутствуют речевые обороты, широкие интервалы (кварта, квинта, секста). Они должны прозвучать очень рельефно, чётко. Интонационная напряжённость связана с понижением ступеней мажорного лада (III, VI, VII), с чередованием натуральных и альтерированных ступеней, что создаёт определённую трудность для певца.

Следует обратить внимание на первое слово песни – «меня» – с нисходящей малой секундой, которое композитор отделил от следующих слов паузой, и персонифицировать его смысл. Необходимо приблизить подачу некоторых реплик к оперной речитативной манере («и страшно мне стало», «всей прошлой любви», «горечь забвенья»), а также учесть, что мелодия второй фразы («но чудно и страшно мне стало») уходит в низкий грудной регистр.

Динамическая шкала в этой песне охватывает звучание от *piano* до *forte*. Первое предложение повествовательного характера обозначено нюансом *piano*. Во втором предложении при подходе к кульминации громкость звука постепенно усиливается до *mezzoforte*. Выразительная восходящая кварта (b-es) в кульминации должна прозвучать ярко, экспрессивно на *forte*.

Ритмический рисунок вокальной партии отличается большим разнообразием. Затакты восьмой и шестнадцатой, пунктиры, триоли восьмых, паузы – всё нужно исполнить очень точно. Глубокую цезуру с ферматой в

середине песни необходимо выдержать полностью, она усилит контраст между двумя типами интонирования – повествовательным и эмоционально-взволнованным.

«Окончен праздный, шумный день» – это монолог, полный внутреннего драматизма. Композиция строится на основе образного сопоставления. Мусоргский раскрывает психологическое и эмоциональное состояние героя, человека, одинокого и разочарованного жизнью. Для воплощения этого образа используются выразительные интонации зова с увеличенной секундой, звучащие на фоне хроматических гармоний (во фразах «вдыхая яд», «страстных сновидений», «порывов» и др.).

Среди ночных теней возникает светлый образ возлюбленной. В эпизоде *Andante cantabile Es-dur* («Лишь тень одна из всех теней»), мелодия становится напевной, плавной в кружащемся триольном движении. Она должна интонироваться в верхнем регистре нежно и спокойно, *piano*. В кульминационной фразе «И смело отдал ей одной всю душу я» необходимо достичь эмоционального накала в звучании *forte*, наполнить её экспрессией и внутренним движением, выразительно декламируя каждое слово.

Певцу следует продумать степень контраста типов высказывания: начало в характере повествования далее сменяется сложным внутренним монологом. «Сновидения», дважды возникающие в сознании героя, прерывают течение ариозного речитатива. Этот образный контраст лежит в основе исполнительской интерпретации. Романс становится драматической сценой, перерастая рамки камерного произведения, он приближается к оперному монологу.

«Скучай» – четвертая песня цикла (интермеццо), написана в строфической форме. Это ироническое скерцо, в котором композитор показал образ пустой лгуни, душевно опустошённой, как и многие, прозябающей в благополучии светской жизни. Ирония звучит почти в каждой интонации песни. Характерна монотонность повторяющихся попевок в мелодии.

Чтобы передать иронический тон, певец должен немного утрировать образно-эмоциональную сферу. Реплика *Andantino comodo assai e poco lamentoso* предписывает исполнять песню чуть живее чем *Andante*, спокойно и немного жалобно. Первая фраза: «Скучай. Ты создана для скуки» интонируется в речитативной манере, неторопливо, *piano*. Слово «скучай» отделено паузой, оно является смысловым стержнем песни. Открывая каждую из трёх строк (своеобразный лейтмотив), это слово каждый раз требует одинакового произнесения.

В мелодии господствует декламационность. Исполнителю следует наполнить экспрессией фразы «Без жгучих чувств отрады нет», «нет возврата без разлуки», с изломанным скачками рисунком. Во фразе «как без боренья нет побед» (тт. 8-9) нужно иронично подчеркнуть героические нотки, так как в мелодии появляются характерные восходящие кварты, динамика усиливается до *forte*.

Ариозная, распевная вторая строфа должна интонироваться как бы с насмешкой («в тиши сердечной пустоты приветам лживым отвечая»), поскольку характер мелодии противоречит содержанию текста. Необходимо подчеркнуть выразительные ходы на тритон, квинту, «романсовую» инто-

нацию малой сексты (тт.15-19). Шутливый тон нужно сохранить и в окончании песни («потом умрешь, и бог с тобой»).

Песню отличает спокойный темп и простой ритмический рисунок. Вместе с тем, певец должен наполнить развитие внутренним движением, чётко выявить цезуры, вслушаться в ферматы, точно выполнять авторские указания (*meno mosso, ritenuto, senza espressione*).

«Элегия» – кульминация цикла – написана на развёрнутой поэтический текст, в котором воплощены образы одиночества и смерти. Созерцательный лиризм стихов поэта получает драматическую трактовку в музыке Мусоргского. Мысли героя, слившиеся в «чёрный мрак», не оставляют надежды на будущее. Образы тоски и одиночества раскрыты композитором с особой силой, показаны по-экспрессионистски мрачно, в сгущённых красках. Сквозное музыкальное развитие в «Элегии» охватывает трёхпятчастную форму.

Пристального внимания певца требует начальный монолог, очень сложный в интонационном плане («В тумане дремлет ночь...»). Он обострён хроматическими ходами, отсутствием ладовых опор, энгармоническим переосмыслением тонов и тяготений (тт. 2-4; начальный оборот: ре-диез, до-дубль-диез, ре-бекар, ми в тональности без ключевых знаков).

Два эпизода (*allegro agitato* и *allegro non troppo*) являются смысловыми центрами произведения. В них раскрыты чувства сожаления и разочарования («изменчивые думы несутся надо мной»; «то слившись в чёрный мрак полны немой угрозы»). Эпизоды объединяются темой драматического звучания. Певцу необходима чёткая декламация каждого слога в быстром темпе на *forte*.

В самый трагический момент на первый план выступает изобразительная символика: словно «унылый смерти звон», тяжело звучит «колокольный» бас на фоне аккордов в верхнем регистре. Этот образ подчёркнут внезапным тональным сдвигом. Отголосок причудливо-капризных интонаций эпизода слышен в коде (тт. 55-60). Но здесь они должны прозвучать более напевно.

Внутренняя напряженность и изменчивость эмоциональных состояний проявляется в контрастных сменах темпов (*Andantino, Allegro agitato, Andantino, Allegro non troppo, Andantino*). Строго выдерживая темповые обозначения, певец сможет передать всю гамму душевных переживаний героя, от светлых грёз, крайнего волнения до мрачного отчаяния.

Песня «Над рекой» завершает цикл, её отличает самоуглублённость, отрешённость. В основе композиции – два контрастных образа. Созерцание красоты ночной природы и мысли, эмоции героя, который погружён в воспоминания и размышления, – это два плана, которые требуют использования различных исполнительских средств. Первая строфа ассоциируется с ноктюрном («Месяц задумчивый, звёзды далекие»). Мелодия интонируется спокойно и напевно (*Andante, cantabile, con meditazione*), на приглушенной динамике *pianissimo*.

Во второй и третьей строфе, в монологе героя появляются напряжённые ходы по звукам увеличенного трезвучия, романтические романсовые обороты, хроматические проходящие звуки. Необходимо интонировать их с особой экспрессией.

«Молча смотрю я на воды глубокие» – в музыке преодолевается созерцательное настроение стихотворения интонационно заострённой мелодией за счёт вариантности ступеней (a-e, Ais-Eis, a-e, Ais-Eis). Внутренним движением нужно наполнить фразу «голос неведомый, душу волнующий», которая сопровождается ремаркой *sordo misterioso* (таинственно); точно интонировать ходы в мелодии по звукам уменьшённого трезвучия (dis-fis-a, eis-gis-h на слова «в глубь ли зовёт»). Исполнение фразы «Нежит, пугает, наводит сомнение» требует выразительной декламации, постепенного усиления громкости звука и небольшого ускорения. Певцу следует обратить внимание на ферматы, создающие остановки в высказывании героя, разграничивающие нюансы в настроении.

Вокальный цикл М. Мусоргского «Без солнца» – замечательный образец русской вокальной лирики XIX века. Мусоргский раскрыл в цикле тему одиночества человеческой личности и достиг большой глубины в передаче сложных психологических переживаний героя. В музыке этого произведения ярко проявились черты вокального стиля композитора. Декламационность и песенность, речитативность и ариозность нашли разнообразные проявления в песнях цикла «Без солнца».

Работа над этим произведением М. Мусоргского очень полезна в художественном и техническом отношении. Она поможет вокалисту точно и умело совмещать слово со звуком, «говорить-петь», насыщать мелодию массой оттенков и чувств, овладеть различными приёмами интонирования.

Цикл «Без солнца» с глубоким и многоплановым содержанием, богатством интонационного строя открывает широкие возможности для его современной творческой интерпретации.

Список литературы:

1. Анализ вокальных произведений: учебное пособие /отв. ред. О. П. Козловский. – Л.: Музыка, 1988. – 350 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 341 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Вокальное творчество Мусоргского // Русский классический романс XIX века. – М.: Изд. Академии наук, 1956. – С.174–213.
4. Вершинина И. Я. Речевая выразительность мелодии Мусоргского //Сов. музыка. – 1959. – №7. – С.71–79.
5. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. – М.: Музыка, 1985. – 199 с.
6. Ручьевская Е. А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского //Музыкальная академия. – 1993. – №1. – С.200–206.

**О.Н. Мирошниченко
(Россия, Краснодар)**

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЙ СОНАТЫ №1 ДЛЯ БАЯНА А.И. КУСЯКОВА

Аннотация. Статья посвящена анализу сонаты №1 для баяна ростовского композитора А. Кусякова. Рассмотрены исполнительские интерпретации сонаты, созданные представителями донецкой баянной школы – А. Нижником и К. Жуковым. Доказано, что А. Нижник делает акцент на отображении необарочной эстетики, что проявляется в точности соблюдения темпа, ритма, сбалансированности звучания фактуры, рельефного произнесения каждого голоса в полифоническом многоголосии. Подобная трактовка представляется исторически достоверной, отличающейся единством замысла и исполнительских средств его воплощения. Версия К. Жукова ориентирована на романтическую стилевую модель. В его исполнении господствует эмоциональная стихия, подчеркивается драматическое и виртуозное начало, используются агогические оттенки, динамические нагнетания.

Ключевые слова: Соната №1 для баяна, А. Кусяков, интерпретация, А. Нижник, К. Жуков, музыкальная форма, драматургия

**O. Miroshnichenko
(Russia, Krasnodar)**

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE PERFORMING VERSIONS OF SONATA NO. 1 FOR BAYAN A.I. KUSYAKOV

Abstract. The article is devoted to the analysis of the sonata for accordion No.1 by Rostov composer A. Kussyakov. Considered performing interpretations of the sonata created by representatives of the Donetsk accordion school – A. Nizhnik and K. Zhukov. It is proved, that A. Nizhnik focuses on the display of non-welded aesthetics, which is manifested in the accuracy of the tempo, rhythm, balance of the sound texture, relief pronunciation of each voice in polyphonic polyphony. Such an interpretation seems to be historically reliable, distinguished by the unity of the idea and the performing means of its implementation. K. Zhukov's version is focused on a romantic style model. In his performance, the emotional element dominates, the dramatic and virtuoso beginning is emphasized, agogic shades and dynamic inflections are used.

Key words: Sonata No. 1 for accordion, A. Kussyakov, interpretation, A. Nizhnik, K. Zhukov, musical form, dramaturgy. Анализ исполнительских версий музыкального произведения является важной составляющей профессиональной деятельности концертирующего музыканта. Возможность сравнения трактовок пробуждает творческое мышление интерпретатора и открывает широкие возможности для формирования собственного исполнительского прочтения. На стадии обучения исполнитель может ограничиться простым механическим копированием, однако в последствии значение

предварительного ознакомления с исполнительскими версиями возрастает до уровня диалога творческих концепций.

Исполнительская интерпретация – основа существования музыкального произведения. Она предполагает разностороннее прочтение авторского текста, разъяснение его идеи, раскрытие образно-эмоционального содержания, бесконечную множественность вариантов исполнения. Целесообразность каждого из них проверяется соответствием изначального авторского замысла и личной творческой позиции интерпретатора, формирующей основу его исполнительской концепции.

Цель данной статьи – проанализировать исполнительские версии Сонаты №1 для баяна А. Кусякова (1945-2007) в интерпретациях, созданных представителями донецкой баянной школы А. Нижником и К. Жуковым.

Баян является музыкальным инструментом «народной» специализации. Начавшийся во второй половине XX века процесс его академизации продолжается вплоть до сегодняшнего дня. На этом пути произошли значительные успехи, связанные с появлением исполнителей-виртуозов, обращением к данному инструменту крупнейших композиторов России, созданием оригинального баянного репертуара, выведением баяна на концертные подмостки как сольного инструмента.

Одним из этапных событий в истории становления баяна как сольно-концертного инструмента и формирования нового, современного баянного репертуара стало появление Сонаты №1 (1975) А. Кусякова. Это первое крупное сочинение композитора, написанное для инструмента «народной специализации» (баяна), которое, по словам самого автора, стало поворотным в его жизни (четверть его творческого наследия – музыка для баяна и балалайки). Создание, премьера и последовавшие за ней концертные исполнения этого произведения – все это было оценено критиками как значительное культурное событие в русской музыке 70-х годов XX столетия. Его значение состояло в обращении к достаточно новому жанру сонаты для баяна представителя русской композиторской школы, как А. Кусякова. А. Данилов так говорил о композиторе: «Кусяков – философ, он видел прежде всего форму, концепцию и предоставлял редактору определенную свободу в каких-то эпизодах, которые нужно было «приспособить» к инструменту, чтобы они органично вписывались в общий контекст» [2, с.47].

Заинтересованность композитора данным инструментом была не случайной. Он имел тесные дружеские взаимоотношения и творческие контакты с В. Семеновым¹³, который в последствии стал исполнительским редактором большинства его сочинений, написанных для баяна.

В этом сочинении со всей полнотой раскрывается композиторский талант зрелого мастера. М. Имханицкий дает следующую характеристику: «В Сонате на подлинно современном интонационном уровне развиваются мелодические обороты донского музыкального фольклора. Они отчетливо проявляются в неспешности вариантного развертывания темы первой части, с обилием трихордовых и тетрахордовых попевок, и в величественности

¹³ Вячеслав Анатольевич Семенов - педагог, композитор и исполнитель, Народный артист РФ, профессор РАМ имени Гнесиных

мелодического развития речитатива третьей, и в изысканно-отрешенной теме побочной партии второй части...» [3, с.350].

Соната №1 для баяна А. Кусякова в контексте музыки для баяна 70–80-х годов во многом является новаторским произведением в части гармонии, фактуры, мелодии, формы, что придает произведению масштабность, драматический размах, насыщает музыку симфоническим развитием. Отметим также существенное изменение жанрово-стилевой системы и музыкального языка, вызванное влиянием на баянное исполнительство современной музыкальной культуры.

От других произведений для баяна, написанных в этом концертном жанре, Соната №1 существенно отличается по образному строению. В ней преобладают драматические образы, музыка насыщена экспрессией, присущи черты большой симфонической поэмы. Ю. Шишкин образно отметил драматургию цикла как «произведение эпическое, рассказывающее о конкретном времени в истории Руси» [7, с.53].

В произведении широко используются новые художественно-технические приемы и средства, свойственные камерно-инструментальной и симфонической музыке второй половины XX века и почерпнутые из ее каталога. Среди них – значительная диссонантная напряженность (интонационная и гармоническая), колористичность гармонии, вызванная усложнением и обогащением аккордовой вертикали, широкое использование политональных и полифункциональных приемов, разнообразие ритмической и метрической организации, полифонизация и полипластовость фактуры.

Соната №1 А. Кусякова состоит из четырех частей, в которых происходит последовательное воплощение музыкальной идеи произведения. Композитор обращается к циклической форме, характерной для концертного жанра, наделяя ее чертами барочных жанров. Каждая часть выдержана в духе определенной жанровой модели эпохи барокко – вариации, остинато, хорала и речитатива, в чем проявляются черты эстетики неоклассицизма. Однако, композитор предлагает собственный вариант воплощения барочных жанров, используя их «знаковые» детали и активно привлекая современные средства музыкального языка.

Распределение жанровых признаков между частями концертного цикла имеет четкую логику:

- первая часть («Вариации») выполняет роль вступления по отношению ко всему циклу, при этом имеет важное формообразующее значение.
- вторая часть («Остинато») является смысловым и драматургическим центром всего цикла;
- третья часть («Хорал и речитатив») – это лирический центр сонаты;
- четвертая часть («Финал») – стремительный и моторный.

Каждый из этих жанров сформировался и получил широкое распространение в музыкальной практике западноевропейского барокко.

Открывают цикл «Вариации» – жанр, широко использовавшийся в барочных циклических формах (например, в сюитах, дивертисментах, концертах, симфониях). Он был основан на изложении темы и ее последующих изменениях, где преобладало свободное фактурное изложение, гомофонно-гармонический склад нередко насыщался фугированным движением.

Так, неторопливая, но, в то же время, эмоционально насыщенная первая часть сонаты отличается достаточно свободным фактурным строением, вызывающим ассоциации с барочной инструментальной импровизацией. Здесь, необходимо говорить о вариантности как методе тематического развития, в котором проведение каждой новой темы становится самостоятельным и законченным. Для этого композитор использует фактурные, динамические, артикуляционные приемы, применяет элементы сонорики. Важно отметить интонации, близкие к народно-песенным, с характерными кварто-квинтовыми интервалами, гетерофонией, политональными напевами. В характере реплик и мелодических оборотов заложены интонационные зерна, из которых вырастает тематизм остальных частей сонаты. Развитие музыкальной ткани отличается последовательностью и неторопливостью.

«Остинато» написано в традиционной эпохе барокко сонатной форме. А. Молчанов выделяет два типа этого жанра: «первый связан с действенно-активной трактовкой остинато, образами циклического и поступательного движения, второй - направлен на развитие одного длящегося состояния погружения и растворения в нем» [4, с.14]. Именно такие контрастные образные сферы использует композитор во второй части сонаты. Частое изменение регистров, широты диапазона, метроритмических фигураций, использование динамических контрастов и специфических приемов (тремоло) могут отвлекать слушателя от главного - формы и содержания произведения, однако напротив, образуется эффект предельной концентрации музыкальной мысли. Гомофонный тип фактуры помогает выделить и еще больше подчеркивает значение тем главной и побочной партии. Как отмечает А. Тызыкян [6, с.183] в своей статье о данной сонате «многие фактурные решения здесь, помимо функциональной значимости, выполняют большую драматургическую роль, помогая слушателю глубоко прочувствовать накал борьбы, схватки».

Жанры хорала и речитатива, к которым композитор обращается в третьей части сонаты, утвердились в барочной опере-seria и в это же время получили распространение в крупных вокальных произведениях духовной музыки (мессы, оратории, кантаты и др.). Для этой части характерны хоральная интонационная основа, связанная с фактурной, оперно-вокальной природой тематизма, и, преимущественно, лирическое содержание мелодии речитатива.

Композитором был сделан акцент на лирическую образность. «Хорал и речитатив» является глубоко личностным высказыванием. Вступление основано на тематических элементах и интонациях, уже встречающихся в первой (часть первой темы «Вариации» теперь проводится в низком регистре и половинными длительностями) и второй (остатинатые фигурации) части сонаты. В теме хорала слышны аллюзии русского песенного распева. Сочетание аккордовой фактуры в правой руке с поступенным ходом баса создает ощущение монолитности, целостности многоголосия. Контрастный эпизод части – речитатив, построен на мелодии побочной партии «Остинато». Однако здесь она звучит тихо, размеренно в одноголосном исполнении (регистр «фагот») на фоне педали баса «ми». Пометка автора *Quasi cadenza* определяет дальнейший принцип развития темы как импровизационный.

Каждое последующее проведение становится утвердительным, даже навязчивым: меняются тембровые краски, к «фаготу» добавляются «баян» и «пикколо», происходят фактурные преобразования, размеренность и певучесть восьмых сменяется волнительным движением шестнадцатых, дополняемыми резкими, стремительными пассажами, дуоли постепенно превращаются в триоли, добавляется октавное удвоение педали на выборном мануале – готовится кульминация раздела. После связующего эпизода на резком динамическом контрасте возвращается тема хорала, только в отличии от первоначального его проведения с удвоением нижнего голоса на две октавы вверх, здесь характер меняется. Вместо forte – piano, кричащий регистр «тутти» сменяется теплым «фаготом», пятиголосие преобразуется в трезвучие, в котором верхний голос становится самостоятельным, а остальные выполняют функцию гармонии.

Заканчивает цикл виртуозный и фееричный «Финал». Его форму можно определить как сложную двухчастную с эпилогом. В праздничном вступлении хорошо слышны народные интонации, которые, в сочетании с остинатным аккомпанементом, акцентируемом на «и», широко применяются в фольклорных песенных коллективах юга России. Затем на фоне главной партии второй части в левой руке звучит танцевальная задорная мелодия, изложенная двойными нотами. Чтобы подчеркнуть характер народного веселья композитор использует большое количество ярких динамических элементов (sf, акценты, резкие крещендо), метрических чередований и блестящих пассажей. Также встречаются темы из побочной партии Остинато и Хорала.

Во втором разделе появляется певучая одноголосная мелодия в левой руке, которая развивается по всем канонам полифонического письма, обретая сначала подголосок, который в последствии становится полноценным вторым голосом. При этом динамизм финала сохраняется в правой руке. Ритмическая остинатность, моторность, мелодическая нейтральность, эмоционально-образная однородность музыкального материала указывают на черты, характерные жанру токкаты. Заканчивается цикл эпическим повествованием на основе темы второго раздела Финала, однако уже в крупном, масштабном фактурном изложении.

В целом соната является оригинальным произведением для баяна, достаточно интересным для интерпретаторов, поскольку в его трактовке можно показать многогранность композиторского замысла – масштабность и драматический накал цикла, особенности жанровой трактовки, опирающиеся на барочные образцы, связи тематизма с народно-песенным истоками и т. д.

В данной статье изложены результаты сравнительного анализа двух исполнительских версий Сонаты №1 для баяна А. Кусякова, исполненные представителями донецкой исполнительской школы К. Жуковым¹⁴ и

¹⁴ Константин Анатольевич Жуков (род. 08. 1975 г. в г. Москва) – баянист, педагог, лауреат международных конкурсов «Приз Кастельфидардо» (Италия), «Трофей мира» (Испания), «Кубок Кривбасса» (Украина), доцент кафедры аккордеона Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. Ведет активную гастрольную деятельность, принимая участие в концертах и фестивалях баянной музыки в Германии,

А. Нижником¹⁵. Безусловно, исполнительское мышление у двух музыкантов разное, однако их выступления всегда вызывают огромный интерес со стороны профессиональных музыкантов, поскольку игру каждого из них отличает стремление продемонстрировать все технические и художественные возможности баяна как сольного инструмента, которые всегда направлены на осмысление и творческое воплощение авторского замысла.

А. Алексеев отмечал: «Слушая разных пианистов, убеждаешься в том, что у некоторых из них элементарные контрасты *f* и *p* создают впечатление изменений только динамики звучания, а у других, в тех же самых фразах, - пространственных перемещений, приближения или удаления источника звука» [1, с.12]. Проанализировав обе исполнительские трактовки, мы пришли к выводу, что баянисты в своих интерпретациях ориентируются на различные стилевые модели.

А. Нижник стремится передать характерные особенности сонаты как современного произведения, выдержанного в стилистике *неоклассицизма* (а точнее – *необарокко*). Музыкант находит в тексте произведения и подчеркивает в своем исполнении целый ряд моментов, вызывающих прямые ассоциации с барочными жанрами и барочным музицированием.

Исполнительский замысел К. Жукова, на наш взгляд, заключается в трактовке произведения в *романтическом* ключе, как большой симфонической поэмы. Данная жанровая разновидность сформировалась именно в эпоху музыкального романтизма (симфонические поэмы Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова и др.).

Учитывая творческие и профессиональные контакты А. Кусякова и А. Нижника, полагаем, что исполнительский замысел максимально приближен к авторскому пониманию произведения. Вместе с тем, замысел К. Жукова также имеет полное право на существование, поскольку отражает индивидуальное видение авторской концепции. Как уже отмечалось, стилевая установка исполнения А. Нижника ориентирована на неоклассическую модель. Одним из свойств музыкальной ткани инструментальной музыки эпохи барокко является преобладание полифонического склада, достаточно широко представленного и в частях данного сочинения. Полифония – свойство музыкальной ткани, основанной на одновременном сочетании, взаимодействии и развитии нескольких мелодизированных голосов. Такой склад мы встречаем в каждой из частей сонаты. Правильности создания полифонического многоголосия при исполнении произведения способствует разновременность фразировки в разных голосах.

А. Нижник точно показывает эффект разновременности начала и окончания музыкальных фраз, что является непременным условием исполнения полифонической музыки. Он использует динамическую нюансиров-

Италии, Польше, Швейцарии и других европейских странах. Редактор-составитель ряда репертуарных сборников, автор статей и рецензий.

¹⁵ Артем Александрович Нижник (род. 18.06.1980, г. Артемовск, Донецкая область), кандидат искусствоведения (2013), баянист, композитор, педагог. Лауреат международных конкурсов «Shabit-Inspiration» (2004г., Казахстан), «Кубок Кривбасса» (1998,2001г., Украина), «АссоHoliday» (2006,2008г., Украина), «Фогтландские дни музыки» (2003г., Германия). Выступает с концертными программами, записывает компакт-диски, является членом жюри всероссийских и международных конкурсов баянистов.

ку, выделяет голоса путем предельного облегчения фактуры и четкой артикуляции, позволяющей прослушать каждый голос в его выпуклости и рельефности, показывает ритмическую взаимодополняемость мелодических линий. Еще одной характерной особенностью исполнения является динамическая уравновешенность между разделами в пределах каждой части и создание взаимодополняющего контраста между частями, что было характерно для циклических и контрастно-составных форм эпохи барокко. Выбирая подобные средства для воплощения композиционной и семантической идеи, А. Нижник подчеркивает неоклассическую составляющую стилевой палитры сонаты №1 для баяна А. Кусякова.

К. Жуков, опираясь на романтический стиль исполнения, выразительно подчеркивает все наиболее драматические моменты сонаты, создает яркие образно-эмоциональные контрасты, выстраивает содержание по принципу сквозного развития, с блеском преподносит все виртуозные разделы сонаты (в первую очередь, главную партию Остинато и Финал).

В типично романтическом духе К. Жуковым подчеркиваются композиционные грани формы. Для этого используются агогические замедления в конце композиционных разделов (в исполнении А. Нижника преобладала барочная текучесть, взаимосвязанность разделов, плавность переходов между ними).

В интерпретации К. Жукова господствуют эпизоды с гомофонной фактурой. Даже в полифоническом многоголосии исполнитель стремится выделить ведущий мелодический голос и противопоставить его звучание остальной массе голосов.

На основании сравнительного анализа двух исполнительских трактовок Сонаты №1 можно сделать вывод о том, что исполнители творчески подошли к толкованию музыкального произведения, найдя в его содержании интересные для себя идеи. В результате интерпретаторские версии получились различными.

А. Нижник сделал акцент на отображении необарочной эстетики. Эпоха барокко была временем формирования жанра сонаты и тех жанров, которые «закреплены» за каждой из частей. Поэтому подобная трактовка представляется весьма логичной, исторически достоверной, отличающейся единством замысла и исполнительских средств его воплощения. Музыкант соблюдает точность исполнения темпа, ритма, в его трактовке ощущается сбалансированность звучания фактуры, рельефное произнесение каждого голоса в полифоническом многоголосии и т.д.

Версия К. Жукова ориентирована на романтическую стилевую модель. В его исполнении господствует эмоциональная стихия, подчеркивается драматическое и виртуозное начало, используются агогические ускорения и замедления, динамические нагнетания и т.д.

В своих прочтениях музыки сонаты К. Жуков и А. Нижник раскрывают глубину, проникновенность, мудрость и воплощают эти качества с чувством меры, без расчета на какую-либо внешнюю эффектность. У каждого из исполнителей не существует технических проблем, напротив, их отличает безукоризненное владение темброво-динамическим арсеналом баяна, что позволяет сконцентрироваться на творческих задачах.

Список литературы:

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1984. – 92 с.
2. Данилов, А.С. «Мы еще не доросли до высоты его музыки...» // Анатолий Кусяков: времена жизни: сборник статей и материалов / РГК (академия) им. С.В. Рахманинова. – Ростов, 2008. – С. 43-53.
3. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства: учебн. пособие. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006, 250 с.
4. Молчанов, А.С. Оstinato как жанр // Вестник музыкальной науки / НГК им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2014. – С. 12-16
5. Семешко, А.А. Баянно-аккордеонное искусство Украины на рубеже XX-XXI веков: справочник. – Тернополь: Учебная книга – Богдан, 2009. – 244 с.
6. Тызыкян, А. Специфика фактурных решений в сонате №1 для баяна А.И. Кусякова // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. Вып. 4: сб. статей. – Ростов н/д.: РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. – 236 с.
7. Шишкин, Ю.В. «Путь длиною в жизнь» // Анатолий Кусяков: времена жизни: сборник статей и материалов. – РГК (академия) им. С.В. Рахманинова. – Ростов, 2008. – С. 53-67

Т.В. Карташова
(Россия, Саратов)

ТАБЛА В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЮЖНОЙ АЗИИ

Аннотация. Статья посвящена уникальному феномену южноазиатского субконтинента – парному мембранофону табла, не имеющему аналогов в других культурах мира. В настоящее время табла используется в качестве сопровождающего инструмента в инструментальной, вокальной или танцевальной музыке, а также в роли сольного. Также рассматривается устройство инструмента, анализируются шесть основных локальных гхаран (школ) с акцентированием внимания на специфических приёмах и техники игры на инструменте. Перечисляются имена известных мастеров-табля, которые вошли в историю индийской музыкальной культуры.

Ключевые слова: феномен, перкуSSIONные инструменты, южноазиатский субконтинент, одномембранный двойной барабан, табла, табля

T.V. Kartashova
(Russia, Saratov)

TABLA IN THE MULTICULTURAL SPACE OF SOUTH ASIA

Abstract. The article is devoted to a unique phenomenon of the South Asian subcontinent – the paired tabla membranophone, which has no analogues in other cultures of the world. Currently, the tabla is used as an accompanying instrument in instrumental, vocal or dance music, as well as in the role of a solo. The device of the instrument is also considered, six main local gharanas (schools)

are analyzed with an emphasis on specific techniques and techniques of playing the instrument. The names of famous *tabliya* masters who have entered the history of Indian musical culture are listed

Keywords: phenomenon, percussion instruments, South Asian subcontinent, single-membrane double drum, *tabla*, *tabliya*

Индийская музыкальная культура отличается от культур других регионов мира бережно охраняемой и передаваемой традицией (*парампара*), которая продолжает своё естественное развитие по сей день. Удивительно отношение индийцев к музыкальным инструментам: оно глубоко уважительное, почтительное. К примеру, если вдруг кто-то, проходя мимо него, случайно заденет его ногой или просто краем одежды, это будет расцениваться как оскорбление инструмента, обладающего духовной природой и находящегося под покровительством одного или даже нескольких божеств. Человек, совершивший такое нравственное «преступление», обязательно отдаст инструменту *пранам* – дань уважения, любви и преданности, выразив, таким образом, своё раскаяние и прося прощения. Несомненно, данный факт связан с характерным для менталитета Индии феноменом, проникающим во все сферы искусства и быта: влиянием религиозных настроений и атрибутики, стремлением к достижению некоего одухотворённого состояния, часто посредством музицирования, акта богослужения и других духовных практик и ритуалов. Но самым главным музыкальным феноменом и божеством из мира инструментария является *табла*, который считается одним из наиболее утончённых в звуковом отношении барабанов южноазиатского региона, не имеющий аналогов в иных музыкальных культурах мира.

Табла – уникальный пример, единственный представитель парного одномембранного барабана, плотно укрепившийся в практике музицирования разных стран Южной Азии (Афганистан, Непал, Бангладеш, Шри-Ланка), и получивший в настоящее время беспрецедентную популярность по всему миру. Он выделяется особым разнообразием и совершенством эстетических и технических качеств. *Табла* – неотъемлемая часть аккомпанирующего ансамбля музыки региона¹⁶. Основополагающая роль его состоит в том, что инструмент презентует и разрабатывает *тала* – линию метроритмического развёртывания музыкальной ткани. Не будет преувеличением сказать, что в XXI веке инструмент поистине стал символом музыкальной культуры Южной Азии.

Этот парный барабан в сознании индусов прочно связан с культом бога Шивы¹⁷ и его сына, бога Ганеша¹⁸. Часто можно встретить сакральные

¹⁶ За исключением классического вокального жанра *дхрупада*: в нём используется барабан *пакхавадж*.

¹⁷ Шива – букв. «приносящий счастье»: в индуистской мифологии один из верховных богов, бог-творец и бог-разрушитель.

¹⁸ Ганеша – слагается из двух санскритских слов: «гана» – «множество, группа, толпа» и «иша» – «господин», «учитель», «бог». На языке тамилгов Ганеша звучит как «Пилле» («ребёнок» или «юный слон») или «Пиллаяр» («великодушный ребёнок»). Это один из важных и почитаемых божеств индуизма, сын бога Шивы и богини Парвати, имеющий человеческое тело с головой слона. Считается в Индии покровителем наук, ремёсел, искусств.

изображения или небольшие скульптурки, на которых Ганеша или Шива запечатлены вместе с табла или играющими на нём.

Предшественниками инструмента могут являться, с одной стороны, собственно индийские двухмембранные перкуссионные (цилиндрической или бочкообразной формы), насчитывающие сотни всевозможных разновидностей и участвующие в ансамблях традиционной региональной музыки различных штатов Северной и Южной Индии. С другой, этимология названия¹⁹ и конструкция инструмента позволяют свидетельствовать о его арабо-персидских корнях и индомусульманском генезисе: «В результате длительного синтезирования местных и привнесённых извне среднеазиатских, арабо-иранских, турецких традиций в инструментальной культуре субконтинента происходит своего рода мутационный процесс, выражающийся главным образом в переориентации основных идей и моделей звукового творчества и появлении новых типов инструментария» [1, с. 145]. Данное обстоятельство может расцениваться не столько как смена «интереса», проявляемого культурой к определённому типу инструмента, но скорее как кардинальное обновление глубинных основ музыкального мышления, требовавшее в свою очередь изменения форм своего выражения. И как следствие этого масштабного процесса в течение XIII–XVII вв. произошло размежевание инструментального исполнительства от вокального, в котором инструменты выполняли лишь второстепенную фоновую функцию. Таким образом, зародившись в глубинах индийской культуры и переформатировавшись под влиянием этноконтекста, связанного с индомусульманским культурным синтезом, табла получил широкую популярность во всех видах музыкального искусства придворной традиции (*дарбари*). С тех пор этот барабан занял важнейшее место не только в инструментальной музыке Индии, но и других регионов Южной Азии.

По поводу происхождения инструмента до сих пор не существует единого мнения среди исследователей. Согласно одной версии, его появление в музыке Хиндустани связано с именем легендарного музыканта Амира Хусро, который внёс огромный вклад в индомусульманский культурный синтез²⁰ и в развитие североиндийской классической музыки. Амир Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи; легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро также спорно: он был то ли перс, то ли турок, то ли индеец. Однако его собственное утверждение, что «Индия – это моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над «и» [4, с. 48]. Его отец, «Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Духовным отцом Хусро считался Хазрат Низамуддин Аулия – святой суфий из

¹⁹ Слово «табл» в арабском мире означает «ударные».

²⁰ Зачастую его называют «праотцом» индомусульманского искусства.

Дели. Амиру Хусро приписывается изобретение *ситара*²¹, введение *табла*, создание некоторых вокальных жанров, *раг*²² и *тала*» [3, с. 34].

Однако нынешние *таблия*²³ придерживаются другого мнения, утверждая, что инструмент имеет родство с цельнокорпусными двухмембранными барабанами в форме бочонка (южноиндийский *мриданг* и его аналог в традиции Хиндустани – *пакхавадж*), имеющими автохтонное происхождение, вследствие чего он осознаётся как единый инструмент с двумя мембранами.

На основании третьей исторически подтверждённой теории, зафиксированной в разных документальных сведениях, сложилась легенда. При императоре Акбара, славившегося при своём дворе лучшими исполнителями, художниками, танцовщицами, у него на службе состояли музыканты и соперничали между собой в искусстве игры на *пакхавадже*. Проигравший состязание Судхар Хан в порыве гнева ударил свой инструмент о землю, расколов его на две части. Так и возникло два барабана – *табла* и *дагга*²⁴.

Согласно иной версии, возмущённый своим зависимым от солиста положением аккомпаниатор в отчаянии разбил свой барабан, из которого потом получился новый парный инструмент.

В плане конструкции *табла* представляет собой два барабана: «Левый называется *баян* или *дагга*, а правый – *дайна* (*даян*) или *табла*» [7, с. 86]. *Баян* сделан из металла: это может быть алюминий, медь или другие ценные сплавы, и он полый внутри; правый же барабан – *дайна* (от «дахина» – «правая сторона») выполнен из цельного куска дерева и потому обычно тяжелее *баяна*, несмотря на меньший размер.

Мембраны каждого из барабанов делятся на три «сектора»: чёрный круг по центру называют *съяхи*, средняя часть поверхности – *майдан* (также *сур*) и наконец, крайняя зона именуется *кинар*. Сама паста *съяхи* представляет «чёрную смесь из железных и марганцевых опилок, рисовой или пшеничной муки и склеивающего вещества» [6, с. 39], именно она делает инструмент темброво, звуковысотно, динамически, технически гибким и выразительным – это те качества, отличающие в целом классические барабаны региона. Рецепт её изготовления хранится в глубокой тайне. *Съяхи* (в старинных санскритских текстах называется *вилепана*) делает звук инструмента более музыкальным, изолирует дополнительные шумы. В Южной Индии «эту пасту называют сору» [5, с. 58]. При ударе по каждой отдельно взятой области мембраны исполнитель получает разнообразные звуки, явно отличающиеся друг от друга. Любопытный факт: в трактате «Натьяшастра» дана информация «про речной песок определённого качества, входящем в состав пасты для покрытия мембраны» [2, с. 159]. Много ещё загадок таит в себе Индия...

Табла является мелодическим ударным инструментом и настраивается при помощи специального металлического молоточка. Им ударяют по кожаному ободу вокруг мембраны *даяна*, а также по восьми деревянным

²¹ Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, «имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн» [3, с. 542].

²² В данном случае имеется в виду «модель-каркас музыкальной композиции» [3, с. 538].

²³ Исполнитель на табла.

²⁴ Названия правого и левого барабана у табла.

деталюм цилиндрической формы (*гитхи*), которые вставлены между кожаных ремней; их смещение вверх и вниз (подбивание специальным молоточком) регулирует натяжение ремней и служит для точной настройки барабана. *Баян* не имеет подобной системы, корректирующей настройку, и не обладает какой-либо выраженной звуковысотностью, хотя в целом звучит ниже и «глубже» правого барабана.

Обычно инструмент настраивают на «основной (первый) тон раги *Sa*, на пятый *Pa* или на четвёртый *Ma*» [8, с. 443]. *Баян* звучит на октаву ниже *дайна*. В целом звуковой диапазон *дайна* охватывает приблизительно около октавы. На *табла* играют сидя на полу и скрестив перед собой ноги. Во время игры инструмент ставят на специальную подставку круглой формы (толстые матерчатые «бублики», как называют их музыканты). Зачастую исполнители разворачивают барабаны с наклоном (*табла* от себя, *дайна* к себе), что обеспечивает более удобную позицию соприкосновения рук и мембран. Для меньшего скольжения рук при игре музыканты используют тальк. Традиционной одеждой, в которой выступают индийские исполнители на *табла*, является мусульманский *сальвар камиз* – шаровары и длинная блуза-туника. При игре на *табла* (*дайне*) используются как кончики и средняя часть фалангов пальцев правой руки, так и плоскость ладони; на *баяне* играют левой рукой – ладонью, кистью, кончиками пальцев. Важное отличие касается ударов левой руки: они могут исполняться либо *кхула* (в переводе «открытый») – с резонансом, либо *бандха* («закрытый») – без резонанса²⁵.

Существует своеобразная слоговая нотация *табла*, представляющая собой особую мнемоническую технику *бол* (слог), т.е. «проговаривание» основных метроритмических формул: для обозначения различных типов ударов, варьирующихся как в зависимости от их расположения на мембране, так и от участка ладони, которым производится удар. Для всех исполнителей на *табла* каждый слог имеет одно и то же значение и определяет конкретный удар. Это мнемотехника, помогающая запоминать ритмические модели-модусы. Каждый мнемонический слог обозначает не столько «длительность», сколько манеру звукоизвлечения и место удара на инструменте. Фактически, это устная (артикуляционная) партитура. Музыкант запоминает каждый модус как ритмически организованную скороговорку, которую он переносит на игру. Последовательность *болов* может представлять собой конкретную композицию или импровизированную фразу.

Каждый удар по *табла* имеет своё специфическое название, зачастую звукоподражательное: это своеобразный «ритмический язык», изобретённый индийскими музыкантами для узнавания любого *тала*. Ритмический рисунок всякого *тала* и даже каждый звук, издаваемый на *табла*, может быть передан определённой слоговой формулой, известной под названием *тхека* (в переводе «опора», «оплот», «поддержка»). Другими словами, любой *тала* в североиндийской музыке имеет свою *тхека* – своеобразную кодовую фразу, ритмоформулу, служащую для его узнавания и запоминания при обучении. Прослушав как *гуру* устно декламирует *тхека*, ученик может

²⁵ Из личных бесед с индийскими музыкантами в период пребывания в Нью-Дели в 2004–2006 и 2009 гг., а также из личной переписки с различными мастерами-табля в 2022 году.

простучать на инструменте этот ритмический цикл с требуемыми акцентами. Исполнитель на *табла* предварительно даёт экспозицию ритмоформулы (*тхека*), лишь после этого переходя к различным ритмическим вариациям. *Тхека* любого *тала* хорошо известны каждому – и музыкантам, и слушателям, поэтому на концертах индийская аудитория восторженно реагирует восклицаниями или движениями рук. Предполагается, что музыканты связывают происхождение этих слогов с традицией ведического пения, с её сакрально-слоговыми образованиями. Благодаря широкому тембровому диапазону звучания и использованию мнемонической техники, *табла* иногда называют «говорящим барабаном»²⁶: это объясняется звукоподражательной природой инструмента, а также связано с термином «бол», что в переводе с хинди означает «говорить».

Табла – это не только уникальный, но и один из изысканных в звуковом отношении мембранофонов в Индии. По мнению исследователей, «особая конструкция инструмента в совокупности со сложной системой настройки позволяют варьировать его звучание в широких тембровых и экспрессивных пределах, что даёт возможность *табла* соревноваться качеством звучания со струнными, духовыми инструментами и даже голосом» [1, с. 193].

Считается, что одной из главнейших индийских традиций является система устной передачи знаний от учителя к ученику, имеющая специальное название: *гуру-шишья-парампара*²⁷. Это касается не только религиозных учений, представленных множеством ответвлений на полуострове Индостан, но и областей музыкального искусства.

Гхарана – собирательное понятие: происходит из слова «*гхар*», что означает «дом» или «место жительства». Музыканты, жившие в разных местах, развивали особые исполнительские стили, которые впоследствии признали как уникальные и определили их как отдельные локальные школы, или *гхараны*. Есть одно важное условие для такого официального признания, состоящее в том, что должно пройти испытание временем: чтобы считаться *гхараной*²⁸, нужно просуществовать, по крайней мере, не меньше трёх поколений.

В настоящее время существует шесть основных *гхаран* игры на *табла*, которые названы в честь различных мест на территории Северной Индии: школа Дели, Лакхнау, Фаррухабада, Аджрары (Аджралы), Бенареса и Пенджаба²⁹. У каждой *гхараны* существует собственная техника и приёмы игры,

²⁶ По аналогии с африканскими «talking drum».

²⁷ «*Гуру*» – «учитель», «*шишья*» – «ученик», «*парампара*» – санскритский условный эквивалент термина «традиция».

²⁸ Из личной переписки со знаменитым Виджаем Гхатой в августе 2022 года.

²⁹ Иногда классификация основных стилей *гхаран* выглядит следующим образом: 1) «стиль Дели», который включает в себя *гхараны* Дели и Аджрары; 2) «стиль *Пураб*», включающий лакхнаускую и фаррухабадскую *гхараны* и 3) «стиль *Пакхавадж*», в который входят бенаресская и пенджабская *гхараны*. По географическим причинам иногда Бенарес включают в группу *Пураба*, но стилистически это никак не обосновано, поскольку данная *гхарана* имеет больше общего с *гхараной* Пенджаба, чем с лакхнауской и фаррухабадской.

которые отличаются положением (постановкой) рук, техникой удара и даже позой, в которой сидят во время игры. Используемые инструменты также могут быть разного размера и типа. Такие особенности в конечном итоге создают существенные различия в отношении звука, стиля и техники. Следуя традиции, в отношении *гхараны* употребляется термин «*бадж*», который означает главным образом исполнительские особенности той или иной школы. Также «*бадж*» подразумевает не только определённый стиль игры, но и репертуар, связанный с ним. Фактически, значение репертуара столь же велико, как исполнительский стиль и техника *баджа*.

Существуют некоторые *гхараны* (школы) табла, которые не получили широкую известность, но приведённые выше шесть школ стали общепризнанными и наиболее важными, поскольку создали свои собственные концертные репертуары и индивидуальные стили игры. Самые признанные *таблия* современности являются представителями одной из этих шести исполнительских традиций.

Важно отметить, что поскольку большая часть *гхаран* взаимосвязана между собой, они обнаруживают и сходные черты. В любом случае, различия между ними основываются на таких узкопрофессиональных моментах, которые не могут быть заметными, уловимыми для слушательской аудитории (отличительные признаки могут составлять всего один или два фактора). Следует также подчеркнуть тот факт, что с началом промышленной революции степень различия между *гхаранами* стала меньше. Легкодоступные коммуникации, свобода связи и хорошо развитая СМИ сломали барьеры изоляции практически в каждой из сфер жизни и культуры Индии. Вследствие этого, «чистота» *гхаран* также стала спорной в последние годы, иными словами, как сетуют мэтры-*таблия*, «теперь уже не существует той большой разницы между ними»³⁰.

В настоящее время в связи с усилением роли средств массовой информации, звукозаписывающей промышленности и современных компьютерных технологий эти локальные традиции существуют уже не изолированно, ограничиваясь конкретными семейными кланами. Стилистические различия стали менее заметными и порой трудно узнаваемыми, так как многие *таблисты* исполняют репертуары разных *гхаран* и подражают стилю игры других исполнителей. Как отмечает гуру Видендра Малвия, «приблизительно 90 лет назад музыканты ограничивались стилем той *гхараны*, к которой принадлежал их учитель. По мере того, как менялась вокальная и инструментальная музыка с участием табла, а также с появлением радио и других средств коммуникаций, молодые музыканты расширили свой репертуар, слушая и перенимая вещи, полюбившиеся им из музыкального наследия других исполнительских школ, включавшие новые идеи. Несмотря на это, для них «всё ещё необходимо иметь возможность отождествлять себя с отдельной традицией, так как для начинающих артистов, не связанных с *гхараной*, по-прежнему трудно продолжать профессиональную карьеру»³¹.

³⁰ Из интервью с известным *таблия*, гуру, пандитом Вирендрой Малвия (4.02.1944–7.08.2022) в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра в 2009 году во время пребывания на научной стажировке в г. Нью-Дели.

³¹ Из беседы с пандитом Вирендрой Малвия в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра в феврале 2009 года (г. Нью-Дели).

Табла в настоящее время может использоваться в трёх различных ипостасях: соло, аккомпанемент, а также в составе группы, ансамбля или даже оркестра. Роль сопровождающего инструмента табла выполняет в инструментальной, вокальной или танцевальной музыке. Каждый из этих трёх типов аккомпанирования значительно отличается от остальных, поэтому правильное понимание контекста исполняемой музыки является важным условием для музыкантов, играющих на табла. Многие известные мастера выступают сегодня на эстраде в составе дуэтов: например, с флейтой *бансури* или струнными. Широко распространён в данной исполнительской практике приём *савал-джаваб* («вопрос-ответ») – своего рода каденции-имитации, построенные на технике переключек у солиста и табла, причём последний уже трактуется как инструмент солирующего характера. В подобного рода «состязаниях» исполнитель на табла демонстрирует своё виртуозное техническое мастерство и умение слышать партнёра. Также в настоящее время приобрели популярность концертные программы, где в инструментальную или вокальную интерпретацию *раги* могут специально включаться развёрнутые сольные эпизоды на табла.

Со второй половины прошлого века барабан приобретает свою вторую жизнь в качестве сольного инструмента, самодостаточного и наделённого максимально ярким спектром выразительных возможностей, всё больше утверждаясь на современной концертной сцене. Особенно это актуально в XXI веке, когда программы могут состоять из выступления одного табля, что становится одной из излюбленных форм концертного исполнительства на всём южноазиатском субконтиненте. Трактовка табла не только в традиционной роли аккомпанирующего, но и как солирующего инструмента, приводит к формированию нового универсального концертного стиля. Подобные процессы особенно ярко репрезентируются в исполнительском творчестве современных мастеров, среди которых немало звёзд первой величины, таких как пандит Кишен Махарадж (1923–2008), уstad Шафаат Ахмед Хан (1944–2005), пандит Ананда Гопал Бандопадхяй (р. 1944), пандит Сватан Чаудхари (р. 1945), уstad Закир Хуссейн (р. 1951), пандит Кумар Бозе (р. 1953), пандит Анииндо Чаттерджи (1954), пандит Субханкар Банерджи (1966–2021), Фазал Куреши³² (р. 1961) и др. Их деятельность многогранна: они выступают не только как солисты-табля с самостоятельными композициями (*тукра*³³), в составе ансамбля с индийскими классическими певцами, инструменталистами и танцовщиками *катхака*³⁴, но и участвуют в модных ныне джазовых, арт-рок и других международных проектах, демонстрируя высочайшую исполнительскую технику и вписываясь в практически любой стилевой формат. Один из ярких примеров – легендарный фьюжн-коллектив «Remember Shakti», созданный Закиром Хуссейном и Джоном Макклафлиным в конце 90-х годов прошлого века, в который во-

³² Родной брат устада Закира Хуссейна.

³³ Фиксированный тип короткой композиции.

³⁴ Имеются в виду вокальные, инструментальные и танцевальные жанры индомусульманского генезиса. Катхак – североиндийский классический танец, «отличительной особенностью которого являются вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными многоярусными колокольчиками гхунгру» [3, с. 531].

шли известные индийские музыканты-инструменталисты и певец Шанкар Махадеван.

Что касается исполнителей-солистов нашего времени, то самым ярким из них является устэд Закир Хуссейн, представитель Пенджабской *гхараны*, сын известного маэстро-*табла* Алла Ракхи (1919–2000). Выступив с огромным количеством концертов по всему миру, своей потрясающей харизматичностью, безупречным владением инструментом и совершенством технической виртуозности он завоевал признание как самый авторитетный индийский перкуссионист. Часто в Индии и за рубежом его называют «мастер – летающие руки». Именно Закир Хуссейн придал *табла* высокую статусность: из роли аккомпанирующего он вывел инструмент на новый уровень и прославил не только у себя на родине, но и за рубежом³⁵. Можно с уверенностью констатировать, что вклад в мировое исполнительское искусство этого непревзойдённого мастера игры на *табла* огромен и неоспорим.

Но не только у себя на родине *табла* получил столь громкую известность и повсеместную славу, она распространилась и в другие уголки земного шара нашей звучащей Вселенной. За последние несколько лет в архив глобальной сети интернет «выкладывалось» достаточное количество видеошкол, лекций, видеоуроков, записей совместного музицирования *табла* с другими инструментами. В связи с этим западными музыкантами были предприняты попытки постижения основ искусства игры на *табла*. Помимо прочего, не убывает приток иностранцев в Индию как профессиональных музыкантов, так и любителей игры на перкуссионных для обучения в классах *табла*. Для многих из них этот этап становится решающим в жизни моментом, поскольку позволяет перенять опыт и традицию исполнения непосредственно от мастера.

Значительно расширилась за последние десятилетия сфера использования *табла*. Сделать вывод об этом помогло обращение к наиболее популярным направлениям современной музыки. Звучание *табла* сейчас можно услышать не только в современных этностилях, фьюжене и других джазовых направлениях, но также и в поп-музыке (в том числе российской). В большом количестве звуковые сэмплы этого инструмента (в том числе «живые») используются в электронной музыке, особенно в *psychedelic*, *Goa-trance*, в *drum-and-bass*, *lounge music* и многих других стилях.

До настоящего времени в музыке Хиндустани *табла* остаётся единственным примером парного барабана. Это инструмент классического уровня, которому подвластно сосуществование в двух плоскостях: в «высокой» традиции и региональном музицировании, сопровождая пение, танцы, различного рода светские и религиозные церемонии. *Табла* настолько универсален в своём применении, что стал не только звуковой эмблемой всего южноазиатского субконтинента, но и получил широкое признание во всём мире. Достаточно всего один раз услышать этот инструмент, чтобы навсегда оказаться в плену магнетического, обволакивающего, неповторимого звучания. Это как голос самой индийской природы: жаркий и томный, страстный и певучий, манящий, как сладкий аромат тропического сада.

³⁵ Автору данного материала посчастливилось не раз присутствовать на концертах великого маэстро в фешенебельном концертном зале Камани Аудиториум в период научной стажировки в 2004–2006 и 2009 гг. в г. Нью-Дели.

Список литературы:

1. Гороховик Е. Музыкальная культура Индии. – Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005. – 229 с.
2. Дева Б.Ч. Индийская музыка / Пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. – М.: Музыка, 1980. – 207 с.
3. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – Москва: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
4. Bose S. Indian classical music. Essence and emotions. – New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. – 160 p.
5. Deva B. An Introduction to Indian Music. – New Delhi: Publication Division. Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, 1980. – 137 p.
6. Deva B. Musical Instruments. – New Delhi: National Book, Trust India, 1977. – 108 p.
7. Ranade A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
8. Sharma M. Music India. – New Delhi: A.P.H. Publishing Corporation, 2019. – 589 p.

**Н.М. Смирнова
(Россия, Саратов)**

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МАЛЫХ ФОРМ РАХМАНИНОВА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ PRO ET CONTRA

Аннотация. В статье используется метод pro et contra, позволяющий провести сравнительный анализ тождества и различия пьес малой формы западноевропейского романтика Роберта Шумана с близкими, но не тождественными пьесами отечественного композитора рубежа XIX и XX столетий Сергея Рахманинова. Приводятся различающиеся музыкальные примеры из фортепианного творчества. Показываются принципиальные положения по отношению к миниатюризму, объединению пьес в циклы и сборники, а также к вопросам программности. В заключении статьи делается вывод, что пьесы малой формы отражают совсем «не малые» по значению образы, их тематика разнообразна, глубока и серьёзна. Исполнители должны руководствоваться методом pro et contra, чтобы выявить и передать разные грани сходства и различия фортепианных пьес Шумана и Рахманинова.

Ключевые слова: фортепианные миниатюры, цикл, сборник, программность, интерпретация, Шуман, Рахманинов.

**N.M. Smirnova
(Russia, Saratov)**

INTERPRETATION OF SMALL FORMS OF RACHMANINOFF: ARTISTIC PARALLELS PRO ET CONTRA

Abstract. The article uses the pro et contra method, which makes it possible to carry out a comparative analysis of the identity and difference between the

pieces of the small form of the Western European romantic Robert Schumann with similar, but not identical pieces by the Russian composer of the turn of the 19th and 20th centuries, Sergei Rachmaninov. Various musical examples from piano works are given. The fundamental provisions are shown in relation to miniaturism, the combination of plays into cycles and collections, as well as to issues of programming. At the end of the article, it is concluded that small-form plays reflect images that are not at all “small” in meaning, their themes are diverse, deep and serious. Performers should be guided by the pro et contra method in order to identify and convey different facets of similarities and differences between the piano pieces of Schumann and Rachmaninoff.

Keywords: piano miniatures, cycle, collection, programming, interpretation, Schumann, Rachmaninoff

Фортепианное наследие Рахманинова обширно, включает весьма значительные и объёмные сочинения. Однако сам композитор не слишком «жаловал» пьесы малой формы, о чём мы можем узнать из письма Н. С. Морозову: «...Хуже всего идет дело с мелкими фортепианными вещами. Не люблю я этого занятия, и тяжело оно у меня идёт. Ни красы, ни радости» [1, с. 395]. В то же время, пьесы малой формы Рахманинова составляют обширную часть репертуара практически любого пианиста.

Парадокс решается, если применить для анализа малых форм Рахманинова сравнительный анализ или метод pro et contra, который поможет провести необходимые художественные параллели и выявить несомненное новаторство Рахманинова в закреплении лидирующей роли «относительно» небольшой пьесы в его творческом наследии.

Композитор считал, что миниатюра может стать серьёзным достижением, однако она требует больше усилий, чем крупное вокально-хоровое или оркестровое сочинение. «Когда пишешь для оркестра, само разнообразие инструментальных красок как-то подводит к различным мыслям и эффектам. Когда же я пишу маленькую фортепианную пьесу, я целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступлений... В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно — вот самая трудная задача, стоящая перед художником» [1, с. 5].

Это мнение Рахманинова напрямую корреспондирует двум рассуждениям Шумана. Первое: «Более крупные, значительные формы требуют и более высокого полёта фантазии... сильных и смелых мыслей, контрастов, бурных прибоев страсти» [7, с. 169]. И далее: «Как многое в миниатюре не удаётся даже самым удачливым талантам, и как средним недоступно то, чем воздействует всё краткое, — та молния духа, которая должна образоваться, стугнуться и воспламениться во мгновении ока, тогда я начинаю понимать греческое изречение, гласящее: “Всё прекрасное — трудно, короткое — труднее всего”» [6, с. 187].

Зададим основной вопрос pro et contra: можно ли обнаружить видимые параллели и контрасты фортепианного творчества Рахманинова и Шумана в области малых форм? Для конкретизации выделим несколько компонентов: миниатюры, цикл, сборник, отношение к программности.

Любовь к миниатюрам отличала романтиков XIX века и рубежа XIX – XX столетий. Фортепианное творчество Шумана и Рахманинова органично вписывается в контекст западноевропейского и отечественного искусства, многократно усиливая присущие романтизму новации и открытия. В знаменитой теории Ф. Шлегеля³⁶ дано классическое определение: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [5, с. 300]. Фрагментарность или романтический лаконизм основаны на классических концептах, воплощённых в принципах необходимого и достаточного. Многоплановость и ёмкость содержания совмещается с концентрацией детализированного штриха, а «плотность» текстового пространства усиливается «информационной нагрузкой» микроэлементов.

У Шумана и Рахманинова есть достаточное количество миниатюр, которые позволяют нам привести конкретные музыкальные примеры, отражающие непохожесть, выделить разные грани. Известно, что одна из приоритетных задач романтического искусства формулируется следующим образом: ощутить и передать жизненные и поэтические впечатления как целостный поток, в котором всё слито воедино. Если использовать терминологию Рихарда Вагнера – это идея глубинной связи искусств. В органичном слиянии музыки с литературой, театром, живописью для фортепианного творчества открылись новые возможности.

Лучшие пьесы Шумана написаны в малых формах. Особенности его художественного мышления позволяли композитору применять общие композиционные закономерности при объединении миниатюр в рамках фортепианных циклов, в которых калейдоскопичность впечатлений уравновешивается сквозной линией развития. При этом одночастные произведения komponуются во внутрициклическую форму, синтезирующую принципы свободных вариаций и многочастных рондо. Таковы «Фантастические пьесы» op. 12, «Детские сцены» op. 15, «Лесные сцены» op. 82, они объединены поэтической идеей. Другие циклы содержат обобщённое и более сложное образно-композиционное решение: «Бабочки» op. 2, «Карнавал» op. 9, «Крейслериана» op. 16.

Рахманинов представляет позднее романтическое искусство. Его пьесы малой формы сложно назвать миниатюрами, так как они достаточно развёрнуты, повествуют о «непростых» образах и событиях, где значительное место занимает героика, эпос, драма и трагедия. Их средства выразительности усилены концертно-виртуозным началом, характерным для Рахманинова, который занимает лидирующее место пианиста-виртуоза XX века.

Аналогично Шуману, Рахманинов объединял пьесы малой формы в циклы, но трактовал их иначе, не считая, что любую последовательность миниатюр можно назвать циклом. Так, в возрасте 19 лет он создал пять фортепианных пьес, которые опубликовал в качестве «опуса 3» под общим заголовком «Morceaux de Fantaisie» – «Пьесы-фантазии» (1892). Включённые в него пьесы малой формы – «Элегия», «Прелюдия», «Мелодия», «Полишинель» и «Серенада» являются самодостаточными произведениями, выделяются разными обособленными настроениями и уникальной схемой

³⁶ Фридрих Шлегель (1772–1829) – немецкий философ и поэт.

применения выразительных средств. Так, в «Элегии» отмечаем трагизм и принцип конфликтного сопряжения, в «Мелодии» широту и распевность, а также монотематизм, вырастание из одного интонационного ядра. Образно-выпуклую конкретизацию театральной пьесы представляет «Полишинель». Эти пьесы составляют не цикл, но сборник, так же как «Салонные пьесы» ор. 10. Позже тенденция к цикличности проявилась в Шести музыкальных моментах ор. 16, в прелюдиях и этюдах-картинах.

Последний пример содержит особую интригу. На сольном концерте 5 декабря 1911 года в Петербурге были исполнены три пьесы ор. 33: *cis-moll*, *f-moll*, *Es-dur*; это было их первое исполнение и первоначально композитор планировал назвать их «Прелюдиями-картинами». Однако уже 13 декабря, выступая в Москве, Рахманинов представил их как Этюды-картины ор. 33.

Картиность отражает оригинальный подход композитора к программности: в Фантазии (Сюите № 1) для двух фортепиано ор. 5 (1893) с «картичностью» связаны заглавия и стихотворные эпитафии трёх из четырёх частей цикла. Идиллический музыкальный пейзаж представляет «Баркарола», тончайшей фортепианной звукописью наполнена следующая часть «И ночь, и любовь», «Слёзы» наполнены печалью и имитацией практически невидимого колокольного звона, одновременно реальный праздничный колокольный перезвон воспроизводит «Светлый праздник». В то же время заметим, что стихотворные фрагменты М. Лермонтова, Ф. Тютчева и Дж. Байрона не являются развёрнутой литературной программой, они исполняют роль поэтических импульсов, направляющих фантазию в определённое русло.

Композитор признавал, что ему свойственна конкретность художественного мышления, картинная или литературная программность. «Когда я сочиняю, мне очень помогает, если у меня в мыслях только что прочитанная книга, или прекрасная картина, или стихи. Иногда в голове засядет определённый рассказ, который я стараюсь обратить в звуки, не открывая источника своего вдохновения» [1, с. 127]. Как справедливо подмечает Н. Брянцева, практически «ко всем рахманиновским “прелюдиям” и “этюдам” подходит одно общее название — “пьесы-картины”» [1, с. 128].

Музыкальные моменты соч. 16 соседствуют с циклическим произведением – Сюитой № 2 для двух фортепиано (1901) соч. 17, её четыре номера также имеют названия – «Интродукция», «Вальс», «Романс», «Тарантелла». Однако шесть пьес, называемых музыкальными моментами, не имеют программных заголовков. Однако, если мы выделим темповые ремарки: № 1 *Andantino*; № 2 *Allegro*; № 3 *Andante cantabile*; № 4 *Presto*; № 5 *Adagio sostenuto*; № 6 *Maestoso*, то очевидны две разнохарактерные линии. Не анализируя каждую пьесу отдельно, заметим, что в темповом отношении Прелюдии № 1, № 3, № 5 – спокойные, лирически проникновенные. Прелюдии № 2, № 4, № 6 – подвижного моторного характера, отмеченные действенным началом. Две сквозные линии, перекликаясь между собой, создают объединительный фактор для восприятия шести пьес не как разрозненной и обособленной серии, а своего рода цикл, в котором нарастание трагедийного и драматического начал завершается ликующим апофеозом.

Если мы сопоставим темповый принцип с «Крейслерианой» Шумана, выстроенной по принципу сюиты сквозного строения с чередованием чёт-

ных и нечётных номеров, то параллели будут очевидны. Однако различие проявляется столь же определённо и не позволяет проводить между ними однозначные параллели. У Шумана композиция «Крейслерианы» связана с литературными источниками, обусловлена определёнными жизненными обстоятельствами. Музыкальные герои Шумана вдохновлены Жан-Полем, Новалисом, Э. Т. А. Гофманом, они обитали в параллельных мирах полуреальности, полусказки, полуфантастики.

Композитор использовал родственные приёмы усложнённых образов, ассоциаций, поэтических параллелей, программных толкований. Представим, что воображение наполнено жизненными впечатлениями, которые вызывают желание перенести их на музыкальный язык, являются сильнейшим стимулом самого процесса творчества. В то же время, жизненные впечатления, интенсифицируя фактор сочинительства, могут представляться «чужими», неожиданно продиктованными, внушёнными против воли и участия самого творца. Истоки художественной интуиции непостижимы и трансцендентны.

В практике могут возникать непрогнозируемые параллели: первый номер «Крейслерианы» Шумана и Этюд-картина *c-moll* op. 39 № 1 Рахманинова. Проведём сравнение *pro et contra*.

Концентрические круги пронизывают мелодико-ритмическую ткань «Крейслерианы». Особенно впечатляюще показан круговорот бесконечного вращательного движения в начальной пьесе, экспонирующей форму как главную деталь. В левой руке запаздывающие синкопы, существенно меняющие метроритм. В дальнейшем мелодико-ритмическом развитии присутствует многовариантный показ завораживающей магической формулы кругового движения и судорожные ритмы с подчёркнутым выделением синкопированных долей и обрывистым пунктиром.

В Этюде-картине изображается разбушевавшаяся стихия: изломанные «разъярённые» фигурации партии правой руки стремительно взлетают и опадают, имитируя вздымающиеся волны. В партии левой руки зловеще проявляют себя пустые квинты, секунды, кварты и тритоны. В первой кульминационной зоне с трудом поднимающиеся из нижнего регистра вверх аккорды сквозь взрывчатые вращательные фигуры правой со стонущей малой секундой наверху «озвучивают» призывы о спасении гибнущих людей.

Однако «Крейслериана» экспонирует одно настроение, которое не меняется даже в средней части. В Этюде-картине эпизоды меняются, повинясь чёткой режиссуре и волевой драматургии. Наполненные теплотой песенные интонации сменяются злобно-насмешливыми выкриками, искажённые плясовые ритмы переходят в агрессивный марш, изобразительные фрагменты «рисуют» то страшную воронку, то вздымающийся протестующий каскад.

Схематично рассмотрев принципы объединения миниатюр или пьес малой формы в циклы, выделим некоторые музыкальные примеры, чтобы подчеркнуть разницу композиционных решений Шумана и Рахманинова.

У Шумана выделим незавершённость, гармонические шероховатости, некоторые странности построений. Представим миниатюру «Вечером» из «Фантастических пьес» op. 12. Пленительный колорит «закатных» красок автор воспроизводит, прежде всего, благодаря метроритмическому своеоб-

разию, где мелодический мотив изящными штрихами вписывается в движение разложенных гармоний. Длительное выдерживание одной краски создаёт ощущение разлитого в воздухе покоя и созерцательной красоты. Одновременное применение аккордовых и неаккордовых гармонических тонов создаёт «мерцающий» колорит, отражающий художественную особенность пьесы. Одновременно Шуман стремится обозначить характерность образа благодаря выразительности мелодического контура. В качестве дополнительного примера пьеса «Отчего?» ор. 12. Мелодия содержит лишь один конкретизированный психологический штрих: вопрос-недоумение, который напрямую «задаётся» программным заголовком.

Забегаю немного вперёд, отметим, что «Фантастические пьесы» ор. 12 стали подступами к жанру программной сюиты³⁷. Видимые авторские подзаголовки («Вечером», «Порыв», «Отчего?», «Причудливые образы», «Ночью», «Сновидения», «Басня», «Конец песни») создают возможность группировки пьес по стилю программы: картины, явления природы; психологические, повествовательные состояния и так далее.

Дополнительно заметим, что в позднем фортепианном стиле Шумана есть аналогичные названия – 3 пьесы-фантазии – 3 *Fantasiestücke* ор. 111, однако без авторской формулировки конкретной программы. Все пьесы соединены термином *attacca*, предписывающим практически мгновенный переход, и общей тональностью *c-moll* с присутствием интонационных, ритмических, тематических, фактурных связей. Здесь тоже наблюдаем приём контрастного сопоставления: *Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag* («Очень быстро и страстно»); *Ziemlich langsam* («Довольно медленно»); *Kraftig und sehr markirt* («Энергично, сильно подчёркивая»).

У Рахманинова выделим продуманность и осознанную вариантность горизонтально-вертикальных построений. Представим «Юмореску»³⁸ из «Салонных пьес» ор. 10. Она трактуется как жанр шуточной танцевальной сценки³⁹. Однако это не сельская, а салонная сценка, написанная с блестящей выдумкой и изобретательной режиссурой. Каждый из трёх разделов открывает насмешливая и энергичная тема. Она инициирует энергичный и задорный пляс, состоящий из трёх коленцев. Первое с размашистыми скачками ассоциируется с подвижным бальным танцем в русских классических операх (Краковяк из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки, Экосез из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского). С русской бытовой танцевальной сферой связаны притопывания синкоп во втором коленце, и виртуозно стремительное «вьющееся» движение – в третьем. В середине темп успокаивается, будто приглашает всех некоторое время отдохнуть.

³⁷ Жанр программной сюиты продолжили Н.А. Римский-Корсаков, Ж. Бизе, Э. Григ, М.П. Мусоргский и другие композиторы.

³⁸ Название «Юмореска» Шуман использовал для большой композиции. Так, он писал Кларе: «Целую неделю я сидел за фортепиано и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал попеременно; прекрасное изображение всего этого ты найдёшь в моем опусе 20, большой «Юмореске» [3, с. 444].

³⁹ Эта традиция неоднократно использовалась в фортепианной музыке XIX века («Юморески» ор. 6 Э. Грига (1865), проникнутые жизнерадостным настроением народного праздника; и «Юмореска» ор. 10 № 2 П. Чайковского, шутливая и озорная, есть запись, сделанная Рахманиновым).

В результате возникает внутренняя многосложность, когда новые элементы, не отменяя старого в полной мере, продолжают хранить его. Этот удивительный сплав становится характерной особенностью авторского стиля, отличающегося высокой эмоциональностью художественного переживания и особым накалом исполнительского темперамента.

Шуман и Рахманинов были увлечены идеей инструментального театра, где интерпретатору необходимо домысливать содержание музыки. Программа направлена на конкретизацию образа, с её помощью знаки текста обретают относительно устойчивое содержание. Синтез искусств, где взаимодействуют музыка и поэзия, архитектура и живопись; интегративная роль разных искусств продемонстрирован в романтизме целостно и неделимо: в основе творчества «лежит единый принцип образности мышления, за которым стоит примат воображения, эвристический поиск Gestalt'a, целостного образа сочинения. [...] Во всех этих видах творчества главное условие – услышать, понять, почувствовать, чтобы дать жизнь своему произведению или сделать чужое своим личным достоянием» [2, с. 48].

Подход Рахманинова выделяется «событийностью», целостностью развития, контрастностью. Не отражая конкретные детали программы, он раскрывает содержание в общем плане, концентрируясь на центральных образах, концептуальных стержневых элементах драматургии.

В качестве примера Этюд-картина a-moll op. 39 № 2 – «Море и чайки». Когда итальянский композитор О. Респиги по предложению С. Кусевицкого решил создать оркестровую версию из пяти Этюдов-картин, то Рахманинов предложил рассматривать их в содержательных ракурсах [4, с. 270–271].

Кажущееся живописным название «Море и чайки» содержит глубокий психологический и аллегорический подтекст. Скорбное оцепенение и трагическая безнадежность вызывают ассоциации с картиной А. Бёклина «Остров мёртвых», безжизненный штиль в море скорби. Размеренное движение триолями похоже на раскачивания морских волн. В нижней части гармонии вписаны повторяющиеся интонации «Dies Irae». Мелодические реплики по интервалам квинты и кварты воспроизводят стонущие крики, возможно, чайки, предчувствующие надвигающийся шторм.

Пианисты пользуются подобными средствами для «разжигания» воображения и получения наилучшего интерпретационного результата, и в этом контексте они являются «секретными орудиями» исполнителя.

В качестве выводов: пьесы малой формы отражают совсем «не малые» по значению образы, их тематика разнообразна, глубока и серьёзна. Метод pro et contra выявляет разные грани сходства и различия фортепианных пьес Шумана и Рахманинова.

Список литературы:

1. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 208 с.
2. Вартанов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 576 с.

3. Кранefeldь У. Идея взаимосвязи искусств в эстетике Роберта Шумана // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Сб ст. Ростов на Дону, 1998. С. 44–49.

4. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3-х т. Т.3: Письма / Сост.-ред., автор вст. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. 576 с.

5. Шлегель Ф. Эстетика: Философия: Критика. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 480 с.

6. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. I / Сост. и коммент. Д.В. Житомирского / Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1975. 406 с.

7. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. II-A. / Сост. и коммент. Д.В. Житомирского / Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М.: Музыка, 1978. 327 с.

С.В. Бызов
(Россия, Санкт-Петербург)

ЭВОЛЮЦИЯ СРЕДСТВ АКТИВНОГО УПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОВЫМ ПОЛЕМ В КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛАХ

Аннотация. Данная статья посвящена вопросам эволюции систем управления акустическими параметрами концертных залов, которые дают возможность оптимизации акустических условий под задачи конкретного музыкального жанра, исполнительского состава и требований авторов музыкальных программ, путем формирования звукового образа для слушателей и создания особых условия для исполнителей музыки. На примерах опробованных решений рассмотрены основные этапы развития подобных средств от экспериментов с трансформацией ограждающих залы конструкций до современных инструментов управления звуковым полем, построенных на средствах электроакустики.

Ключевые слова: акустика концертных залов, активное управление звуковым полем, звуковой образ, слушательское восприятие, электроакустика

Sergey Byzov
(Russia, Saint Petersburg)

EVOLUTION OF MEANS OF ACTIVE CONTROL OF THE SOUND FIELD IN CONCERT HALLS

Abstract. This article is devoted to the evolution of acoustic control systems for concert halls, which helps to optimize the acoustic characteristics for particular musical genres, considering the requirements of performers of various lineups and the authors of musical programs, by forming a sound image for the audience and creating a special sound conditions for the performers on the stage. On the examples of tested audio solutions we discussed the main stages of devel-

opment of different optimization means, starting from the experiments with transformation of hall structures up to using modern tools of sound field control based on electroacoustics.

Key words: acoustics of concert halls, active sound field control, sound image, listener perception, electroacoustics

Концерт как форма музыкального искусства появился в конце XVI века, с течением времени понятие «концерт» значительно расширилось, а к местам проведения концерта сформировались особые требования. Анализу концертных залов как сооружений определенных архитектурных типов посвящен большой объем исследований, в том числе, рассмотрено влияние, которое оказывают акустические характеристики концертных залов на восприятие музыкального материала слушателем.

«Научные исследования в области акустики, проводимые в крупнейших мировых центрах, а также результаты научных исследований, изложенные в монографиях Л. Беранека, М. Лонга, Й. Андо и других, докладах на международных конференциях и конгрессах Всемирной организации аудиоинженеров «Audio Engineering Society» (AES), позволяют определить основные объективные и субъективные параметры звукового поля в театрально-концертных залах» [1, с. 38]. Анализируя имеющиеся данные, можно сделать вывод, что определенным стилям музыки соответствуют характерные архитектурные решения с присущими им акустическими свойствами, формирующими звуковое поле концертного пространства.

С первой половины XX века большой интерес вызывает реализация проектов универсальных (многофункциональных) залов с изменяемыми акустическими характеристиками, позволяющими значительно расширить спектр художественных возможностей и оправдывающими эксплуатацию с экономической точки зрения. Данные задачи предлагается решать за счет применения подвижных архитектурно-акустических элементов с различными коэффициентами поглощения, изменения общего объема и формирования помещения путем трансформации ограждающих конструкций и оболочек залов. Особенности подобных мероприятий детально описал и привел примеры их реализации Р.Л. МакКэй в работе «Музыкальные пространства» [2, с. 437-445]. Однако при применении данных решений выявился ряд проблем, связанных с их эксплуатацией, как-то: увеличение объема зала, необходимость использования дополнительных пространств для хранения трансформируемых элементов, большие трудозатраты при трансформации архитектурно-акустических элементов в ручном режиме, высокая стоимость механических решений при комплексных акустических изменениях. В то же время, с развитием систем звукоусиления и появлением современных инструментов цифровой обработки аудиосигнала, все большее внимание уделяется применению электроакустических методов для решения задач управления звуковым полем.

Эксперименты в этой области начинаются с середины XX века. В 1959 году Р. Вермёлен из Philips NV представил одну из первых амбиофонических систем усиления звука. Данная система основана на применении аналогового ревербератора, построенного на базе магнитофона, где использо-

валась так называемая «петля»⁴⁰ с одной записывающей магнитофонной головкой и несколькими воспроизводящими головками. Система позволяла, изменять некоторые свойства звукового поля (например, обеспечивала дополнительную реверберацию). Амбиофонические системы стали применяться в известных залах Европы, включая театр Ла Скала в Милане [3, 4].

В 1961 году в Москве открылся Кремлевский Дворец съездов с залом заседаний (универсальным зрительным залом) на шесть тысяч мест. Проведение концертных и театральных программ обеспечивала мощная стереофоническая система звукоусиления. Усиление речи во время проведения съездов и других массовых собраний осуществлялось при помощи шести тысяч маломощных громкоговорителей, установленных в спинках зрительских кресел. Изменение акустики зала в зависимости от проводимой программы (воспроизведение речи или музыки разных жанров) осуществлялось за счет применения первой отечественной амбиофонической системы озвучивания, состоящей из нескольких сотен громкоговорителей. Данная система была разработана под непосредственным руководством заведующего лабораторией акустики НИКФИ, академика В. В. Фурдуева при участии лаборатории перспективных исследований НИИРПА им. А.С. Попова под руководством И.А. Алдошиной. Система для своего времени была настолько уникальной, что работавший над ней коллектив специалистов был удостоен Ленинской премии [5].

Системы электронного управления звуковым полем обычно принимают звук с помощью микрофонов, расположенных в пространстве сцены, и воспроизводят его через громкоговорители, расположенные в зрительской части зала, с необходимой для создания реалистичного звукового поля задержкой по времени между ближними и дальними громкоговорителями. Основной проблемой, с которой сталкиваются разработчики подобных систем, является эффект акустической обратной связи, проявляющийся при применении в звуковом поле комбинации микрофон-усилитель-громкоговоритель с высоким коэффициентом усиления. Если коэффициент обратной связи превосходит значение 0,6, система начинает самовозбуждаться [6]. В зависимости от размеров и формы помещения, а также от расположения микрофона относительно громкоговорителя, получаемая от зала энергия для одних частот может увеличиваться, для других уменьшаться. Соответственно, самовозбуждение происходит на разных частотах по-разному и может существенно менять характер и тембр звучания.

В 1964 году П.Х. Паркин и К. Морган из Департамента научных и промышленных исследований Великобритании предложили вариант решения этой проблемы, представив экспериментальную систему «Assisted Resonance» [7, 8]. Предложенное решение заключалось в использовании множества «петель» из микрофонов и громкоговорителей, каждая из которых была настроена на определенную частоту, что реализовывалось за счет помещения микрофона в настроенный резонатор Гельмгольца, который, в свою очередь, был установлен в месте с максимальной для этой частоты значением передаточной функцией. За счет изменения задержки и уровня

⁴⁰ Звуковая петля (луп, от англ. loop) — фрагмент звуковой записи, замкнутый в кольцо (петлю) для его циклического воспроизведения.

для каждой «петли» можно было управлять увеличением энергии для каждой частоты, что обеспечивало стабильный результат с высоким уровнем энергии и позволяло добиваться высоких показателей времени реверберации на обрабатываемых частотах. Элегантность этого решения заключалась в том, что оно не требовало борьбы с акустической обратной связью, так как использовало обратную связь как основной принцип своей работы. Система была инсталлирована в Королевском фестивальном зале Лондона, но в процессе ее внедрения выяснилось, что для воздействия в широком диапазоне частот требуется слишком большое количество контуров. На первом этапе в проекте было использовано 89 «петель», что позволило произвести воздействие в диапазоне частот от 70 до 340 Гц, в дальнейшем для обеспечения диапазона до 700 Гц количество контуров увеличили вдвое. Этого оказалось достаточным для работы в Королевском фестивальном зале, так как основной его проблемой был недостаток времени реверберации на низких частотах. В зале система эксплуатировалась довольно долго, однако для выхода на рынок, требовался более широкий частотный диапазон, связанный с применением более тысячи микрофонов и громкоговорителей, что для большинства залов было экономически не оправдано.

В 1969 году Н.В. Франссен из компании Philips NV предложил, а С.Х. де Конинг позже развил концепцию «многоканальной реверберации», или в англоязычной аббревиатуре MCR [9], которая представила другой, противоположный «Assisted Resonance» подход к решению проблемы акустической обратной связи. Если в «Assisted Resonance» используются каналы с узкой полосой пропускания и высоким коэффициентом усиления, то концепция MCR предлагала использовать каналы с полной полосой пропускания, при условии, что коэффициент усиления «петли» не превышает 21 дБ. Количество каналов в такой системе может увеличиваться без риска окрашивания при условии, что они имеют независимые передаточные функции и, чего можно добиться при определенном размещении систем «микрофон - громкоговоритель» по залу. Для удвоения энергии в такой системе требовалось около 100 систем, что значительно меньше, чем в «Assisted Resonance» для полнодиапазонного воздействия.

MCR применяется во многих залах Европы. Идеи, заложенные в первоначальной концепции, получили дальнейшее развитие у Event Acoustics в системе XLNT-MCR, а также у Французской государственной исследовательской организации CSTB в системе Carmen [10]. В современных MCR-системах для уменьшения тембральной окраски используются цифровые эквалайзеры и задержки, что позволяет значительно сократить количество применяемых каналов.

В 1975 году Дж. Кристофер Джаффе – основатель JaffeHolden Acoustics - впервые применил и запатентовал систему, основанную на цифровых многоточечных линиях задержки для генерации отражений [11].

Рассмотренные выше системы можно отнести к классу «регенеративных», то есть использующих для формирования звукового поля энергию, получаемую непосредственно от помещения. При решении проблем

окраски от обратной связи⁴¹ воздействие данных систем воспринимается достаточно естественным, так как сформированное звуковое поле является продолжением естественной акустики зала, но из этой особенности появляются и некоторые ограничения во вариантах изменения акустики. Кроме того, увеличение времени реверберации в данных системах всегда связано с увеличением акустической энергии – чем выше уровень энергии, тем дольше затухание и воспринимаемая реверберация, что также накладывает значительные ограничения на результат, так как увеличение энергии возможно в ограниченных пределах.

В конце 1980-х годов с развитием приборов обработки аудио стали осуществляться попытки искусственного синтеза звукового поля, что позволило исключить зависимость времени реверберации от количества акустической энергии, так как время затухания стало обуславливаться синтезированной, а не поступающей на микрофоны энергией. Появилось сразу несколько систем, использующих так называемый линейный принцип работы. Данные системы синтезируют необходимые отражения на основе получаемого от источника прямого звука и воспроизводят их через громкоговорители с относительно невысоким коэффициентом усиления. В качестве примера подобных систем можно привести: ACS (1987) [12], LARES (Lexicon, 1988) [13], SIAP (1991) [14], Vivace (Muller-BBM, 2005) [15]. Каждая из систем использует уникальные алгоритмы генерации структуры отражений, добавляя ее к сигналу, поступающему от источника звука. Для приема звука, как правило, используются направленные микрофоны, размещенные настолько близко к источнику, что сокращает усиление «петли». Использование в данных системах большого количества независимых каналов позволяет, уменьшая корреляцию в «петлях», избегать окрашивания сигнала. Описывая особенности данных систем, стоит отметить, что они позволяют формировать практически любое звуковое поле, обусловленное возможностями алгоритмов обработки, но и у них присутствуют функциональные ограничения. В залах с низким временем реверберации результат обработки практически полностью контролируется, однако, если в помещении уже присутствуют значительные отражения, результат будет суммой воздействия системы и естественной акустики помещения. Также система работает только в одном направлении – от исполнителя к слушателю, соответственно исполнителю нельзя покидать зону расположения микрофонов. Эти системы не обрабатывают звуки, поступающие из зала, что не обеспечивает полноценного воздействия и существенно ограничивает возможности коррекции акустики в пространстве сцены. Из неоспоримых плюсов подобных систем можно выделить появившиеся вместе с ними возможности контроля структуры ранних отражений и, соответственно, возможность изменения локализации источников звука. Сегодня подобные инструменты активно используются и внедряются в отдельные системы так называемого «иммерсивного» звука, позволяющие работать с положением звуковых образов в пространстве.

⁴¹ Окраска звука – в данном случае, изменение частотных или тембральных характеристик звука, вызванное самовозбуждением систем микрофон – громкоговоритель – микрофон.

Логичным развитием управления звуковым полем стало появление гибридных систем, объединяющих сильные стороны регенеративного и линейного принципа работы. При добавлении в каналы регенеративной системы искусственной реверберации удается избавиться от зависимости времени реверберации от уровня энергии и значительно сократить количество каналов, необходимых для получения нужного воздействия. При этом система не перестает быть регенеративной, то есть хорошо коррелирует с собственной акустикой зала, являясь ее продолжением.

Еще в 1985 году компания Yamaha представила первую версию системы Active Field Control (AFC), сегодня выпущена уже четвертая версия продукта [16, 17], которая объединяет в себе две подсистемы: AFC Enhance, построенную на гибридных инструментах коррекции акустики помещений, и AFC Image, позволяющую позиционировать виртуальные источники звука в пространстве. AFC включает целый набор инструментов, необходимых для полного цикла производства и воспроизведения звука. Система AFC использует дополнительные FIR-фильтры⁴² для генерации реалистичных ранних отражений. Важной разработкой Yamaha и отличительной особенностью AFC является алгоритм пространственного усреднения, который обеспечивает перекрестное затухание в «петлях». Для этого применяется компонент: «электронного вращателя» микрофонов Electronic Microphone Rotator (EMR), который обеспечивает поочередные матричные переключения микрофонных каналов на разные системы громкоговорителей [18, с. 39], предотвращая накопление энергии обратной связи, что позволяет обеспечить большой коэффициент усиления «петли».

Еще одним примером гибридной концепции, получившей широкое применение на практике, является система Constellation, представленная Meyer Sound Laboratories в 2006 году и развившая разработки, появившиеся еще в 1992 году в системе LCS VRAS [19]. Constellation использует несколько независимых каналов, увеличение количества некоррелированных каналов позволяет предотвратить окрашивание. Для уменьшения локализации громкоговорителей, вызывающей неестественность восприятия систем слушателями, и создания равномерного, контролируемого звукового поля в каждом канале, как правило, применяется несколько громкоговорителей. Помимо контроля акустических параметров помещений, Constellation обеспечивает все возможные способы звуковой коммуникации в залах: исполнитель – публика, публика – исполнитель, исполнитель – исполнитель и публика – публика. Система способна эффективно работать на конференциях, а в условиях переговоров обеспечивать акустическую приватность в определённых зонах помещения. Constellation использует гораздо меньшее, чем обычные регенеративные, но большее, чем AFC, количество каналов.

Важной особенностью гибридных систем является возможность контроля звукового поля не только в местах расположения слушателей, но и в

⁴² FIR сокр. от finite impulse response — конечная импульсная характеристика - один из видов линейных цифровых фильтров, характерной особенностью которого являются ограниченность по времени его импульсной характеристики и отсутствие обратной связи. Одним из полезных практических свойств является возможность управления фазовыми характеристиками сигнала.

пространстве сцены, что позволяет создавать особые условия для исполнителей, значительно увеличивает универсальность и интерес к системам.

За время своего существования технологии управления звуковым полем получили значительное развитие, которое всегда сопровождалось большим интересом со стороны профессионального сообщества. Сегодня данные системы работают в самых именитых концертных залах и являются не просто средством изменения акустики, а мощным художественным инструментом, значительно расширяющим творческую палитру авторов музыки. Для театра контролируемое звуковое поле совместно с технологиями пространственного позиционирования становится незаменимым средством глубокого воздействия на зрителя. Главным достижением эволюции систем управления звуковым полем является преодоление скептического отношения к себе. Это уже произошло, а в следствие увеличивающейся доступности технологий системы будут внедряться в большее количество концертных залов и других общественных пространств.

Список литературы:

1. Игнатов П.В., Алдошина И.А. Управление звуковым полем в театральном-концертных залах // Музыковедение №6. 2020 С. 37-41.
2. Architectural acoustics handbook / edited by Ning Xiang. Plantation, FL: J. Ross Publishing, 2017. P. 514.
3. Ron Bakker. Active Acoustic Enhancement Systems - introducing Yamaha AFC3 // Presentation at the 27th TonMeisterTagung in Cologne, Germany, 23-11-2012.
4. Фурдуев В. В. Реверберация в помещениях, оборудованных амбиофонической системой. — М., 1960. — 19 с.
5. Посохин М.В., Мндоянц А.А., Пекарева Н.А. Кремлевский Дворец съездов / Москва: Стройиздат, 1974. С. 200.
6. Алдошина, И. А. Электроакустические преобразователи. Громкоговорители, стереотелефоны, микрофоны. — Санкт-Петербург: Лань, 2023. — 336 с.
7. Parkin P.H., Morgan K. “Assisted resonance” in the Royal Festival Hall, London: 1965–1969 // Journal of Sound and Vibration - 1971 - 15 №1 - P. 127-141.
8. Игнатов П.В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: Автореф. дис. к-та искусствоведения. СПб., 2006. 26 с.
9. Philips Technical Review. -1983/1984 - №41 - P. 12-23.
10. URL: <https://recherche.cstb.fr/en/services/expertise/acoustics-vibration/carmen/> (дата обращения: 01.03.2023).
11. URL: <https://patents.justia.com/patent/4061876> (дата обращения 01.03.2023).
12. URL: <https://www.acs.eu/acs/> (дата обращения: 03.03.2023).
13. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/LARES> (дата обращения: 03.03.2023).
14. URL: <https://siap.nl/> (дата обращения: 03.03.2023).
15. URL: <https://vivace.mbbm-aso.com/vivace/> (дата обращения: 03.03.2023).

16. URL: <https://ru.yamaha.com/ru/products/proaudio/afc/> (дата обращения: 06.03.2023).

17. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учеб. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. С. 492.

18. URL: <https://meyersound.com/product/constellation/> (дата обращения: 06.03.2023).

Е.В. Покладова
(Россия, Краснодар)

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ БАЛЕТА С.С. ПРОКОФЬЕВА «ЗОЛУШКА» В ПОСТАНОВОЧНЫХ РЕШЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФОВ

Аннотация. Сказка Ш. Перро «Золушка» пережила множество воплощений в оперном и балетном театре, в кинематографе. Балет С. Прокофьева на ее сюжет несколько десятилетий являл собой сказочный балет-мечту, но на рубеже XX и XXI веков при обращении к музыке хореографы наметили принципиально новые тенденции. Выявляя особенности интерпретаций музыки и сцен балета «Золушка» С. Прокофьева в спектаклях современных хореографов, автор обнаруживает философские основы постановочных решений и сценографии балета, а также нравственно-этические искания режиссеров-постановщиков.

Ключевые слова: балет, Ш. Перро, «Золушка»; хореография, драматургия, интерпретация

E.V. Pokladova
(Russia, Krasnodar)

FEATURES OF BALLET MUSIC INTERPRETATION S.S. PROKOFIEV'S "CINDERELLA" IN THE POSITIONING DE- CISIONS OF MODERN CHOREOGRAPHERS

Abstract. Ch. Perrault's fairy tale "Cinderella" has gone through many incarnations in the opera and ballet theater, in cinema. S. Prokofiev's ballet based on its plot was a fabulous dream ballet for several decades, but at the turn of the 20th and 21st centuries, when turning to music, choreographers outlined fundamentally new trends. Revealing the peculiarities of interpretations of the music and scenes of the ballet "Cinderella" by S. Prokofiev in the performances of modern choreographers, the author discovers the philosophical foundations of staging decisions and scenography of the ballet, as well as the moral and ethical searches of stage directors.

Key words: ballet, Ch. Perrot, Cinderella, choreography, dramaturgy, interpretation

«Золушка» Ш. Перро – сказка литературного происхождения, с сюжетом, не имеющим мифологического источника, и посвященным так

называемому «социальному лифту» [3] Внимание Ш. Перро было обращено к средствам, примененным для достижения цели главной героини – поискам возможности поездки на бал. Развитие сюжета сказки открыло читателям мир незащитной девочки-аутсайдера, не лишенной, однако, эмпатии и сострадания к ближнему, и живущей в своем маленьком мире доброй фантастики и мечты о светлом и идеальном будущем, в котором обязательно будет любовь. Представляется возможным проследить, как осуществлялась интерпретация содержания балета и трактовка главных образов, а также особенностей их музыкальных характеристик в контексте режиссерских постановочных решений последних двух десятилетий.

Балет С. Прокофьева, представленный советской публике в 1945 году, стал тем произведением, которое дало возможность мечтать о послевоенном счастье жизни без войны, вселившим в людей оптимизм и позитивный взгляд в будущее. После «Ромео и Джульетты», балета, увидевшем сцену с большими трудностями, композитор решил обратиться к традициям классического балета, с вариациями персонажей, дивертисментом и вальсовыми апофеозами. Прокофьев писал «Золушку» в традициях старинного классического балета, он включил в него па-де-де, гавот, несколько вальсов, павана, паспье, буре, мазурка, галоп. Каждому действующему лицу Прокофьев написал свою вариацию. Десятилетием ранее, поразив публику мощью шекспировской трагедийности, на этот раз композитор, возможно, решил очаровать публику волшебной сказкой с ее тающим в тишине финальным *Amoroso*.

Балет в течение полувека выдержал ряд постановок, где режиссеры-постановщики исходной точкой в одних случаях видели непростую сказочность Ш. Перро, в других – французскую классичность жанра, в третьих – историко-культурный контекст появления балета С. Прокофьева. Это можно увидеть в работах «классиков» советского балета В. Чабукиани, Р. Захарова и К. Сергеева. В советском кинематографе появились два фильма-балета: «Хрустальный башмачок» (Московская киностудия им. М. Горького, 1960, режиссеры А. Роу и Р. Захаров) и «Золушка» (Лентелефильм, 1985, режиссер К. Сергеев).

В 1964 году режиссер О. Виноградов предложил новую трактовку и интерпретацию антитезы, лежащей в основе сказки и балета: миру состоятельных, довольных жизнью обывателей противостоит творческий человек, герой-одиночка. Противопоставлены друг другу два мировоззрения, две жизненные позиции.

В начале XXI века отношение режиссеров к балету резко изменилось. Варианты сценариев после 2000-го года стали отличаться особой оригинальностью и самобытностью замыслов постановщиков и хореографов. Одним из первых таких спектаклей стала «Золушка» Марии Большаковой, поставленная в 2001 году в Петербургском театре оперы и балета имени М.П. Мусоргского [2]. Смелая замена Феи-Нищенки-Крестной на покойную мать Золушки (никакой мистики, она появляется в золушкином сне) вызвала возмущенные рецензии: «Последний дуэт героев – не о первой любви, а о семейной жизни бесхарактерного принца и бесцветной Золушки. В конце таких пар стало много, и наконец воссоединились отец и фея» [2]. Счастье Золушки, о котором она мечтала, в реальности оказалось рутиной.

В 2002 году в Мариинском театре прошла премьера балета «Золушка» С. Прокофьева в постановке Алексея Ратманского. К этому времени А. Ратманский был автором более двух десятков спектаклей в течение последних двух десятилетий. Отличительная черта стиля Ратманского – ирония. Его спектакли пронизаны юмором, искусство Ратманского как хореографа сложно, интеллектуально и остроумно. Балет-феерию Большого театра 1944 года А. Ратманский иронично обыграл с позиции образа Времени – в его спектакле период создания «Золушки» С. Прокофьевым (середина 1940-х г. г.) и время премьеры его, А. Ратманского, спектакля, находятся в диалоге – потому на сцене легко соседствуют питерская «коммуналка» как порождение 1940-х г., и представители субкультур, которыми изобиловали столичные улицы 2000-х. Уже в первом акте панки в костюмах ярких кислотных цветов напоминают об этих временах. Это хорошо видно уже в 1 акте.

Таблица 1. Акт 1 балета «Золушка».

Номера балета по клавиру	«Золушка» К. Сергеева	«Золушка» А. Ратманского
1. Вступление		
2. Па-де-шаль	Танец сестер с шалью	Выход семьи,
3. Золушка	Мечтающая Золушка	Золушка появляется в одежде для балетной репетиции – гетрах и кофте
4. Отец	Появление Отца, затем мачехи, их ссора и уход	Выход отца в нетрезвом виде Воспоминание Золушки о счастливом прошлом, появление образа покойной матери и воспоминание о счастливой семье Скандал Мачехи и Отца
5. Фея-нищенка	Появление Феи и диалог Феи и Золушки	Появление феи в образе бомжихи со страшными большими сумками
6. Поставщики и переодевание 7. сестер	Поставщики привозят мачехе и сестрам наряды для бала	Мачеха бурно радуется приглашению на светское мероприятие
8. Урок танца	Все учатся танцевать Учитель злится на сестер	Мачеха и сестры танцуют с претензией на яркость и экстравагантность, раздражая репетиторов
9. Отъезд Мачехи и сестер на бал	Чинно удаляются	Быстро убегают
10. Мечты Золушки о бале	Золушка одна. Мечтает	Золушка одна. Мечтает
11. Гавот	Золушка танцует на воображаемом балу	Золушка репетирует свой танец, надеясь, что когда-нибудь сможет исполнить его на публике.
12. Второе появление Феи-нищенки	Фея представляет Золушке свое доброе волшебство	Бомжиха убеждает Золушку в своих возможностях помочь ей

13. Вариация Феи-Весны	Сохранение традиции «малой» сюиты: танцы фей времен года	Танцы «панков» в костюмах цветов, соответствующих временам года, очень ярких «кислотных» цветов (намек на уличные молодежные субкультуры)
14. Монолог Феи Лета		
15. Кузнечики и стрекозы		
16. Вариация Феи Осени		
17. Вариация Феи Зимы		
18. Сцена с часами		Бомжиха пугает Золушку показывая ей часы на стене и часы на своей руке (скорее всего, краденые)
19. Отъезд Золушки на бал		Панки провожают Золушку

В открывающей второй акт сцене бала у Ратманского над танцующими нависает огромная люстра в виде колеса (своего рода «недреманное око», наблюдающее за танцующими), которое в критический момент, в момент бегства Золушки с бала, внезапно поворачивается по оси и становится циферблатом. Разумеется, что художник И. Уткин планировал эту техническую трансформацию с целью удобства смены декораций, но, возможно, что подобное превращение образа Времени в образ условного Наблюдателя за происходящим не случайно.

Образ Времени на протяжении всего спектакля напоминает зрителю о периоде создания балета С.С. Прокофьева – 40-е годы XX века. А. Ратманский методично и целенаправленно развивает этот мотив, перенося действие придворного бала в середину 1930-х годов на танцы в изысканном московском ресторане «Националь». Диалог времен чувствуется буквально во всем: первые сцены происходят у Золушки дома, но этот дом – классическая коммуналка, и коммуналка не столько по статусу, сколько по «состоянию души» героев, поскольку все они – фактически чужие друг другу люди, живущие в одной квартире. Решение Ратманского изобилует цитатами и отсылками – к постановкам драмбалетов Р. Захарова (массовые сцены), к физкультурным парадам 1930-х (Принц), к советскому кинематографу с колоритными героинями Ф. Раневской (Мачеха), и к работе своего старшего коллеги В. Васильева (Отец Золушки в образе алкоголика-отца Анюты из фильма-балета «Анюта» на музыку В. Гаврилина).

Важной смысловесущей составляющей балетного спектакля Алексея Ратманского является образ собственно балета как искусства танца. Золушка в начале первого акта предстает перед зрителями в облике ученицы балетной школы, приготовившейся к репетиции. Во втором акте, на балу, она, несмотря на роскошный наряд, продолжает этой ученицей выглядеть – она робка, стеснительна, и с трудом осваивает пространство сцены вокруг себя. Ее танец является одновременно и нарушением канона, и в то же время следованием ему – постепенно она начинает вести себя достаточно смело и свободолюбиво. Ее свободу на сцене ограничивают только колонны, на которых держится огромная круглая люстра-трансформер, превращающаяся в часы, да душное пространство «коммуналки», которое обозначено множе-

ством вертикальных и диагональных линий, символизирующих бездушную урбанистическую среду, в которой тесно творческому человеку. Такова геометрия, лежащая в основе сценографии А. Ратманского.

Во второй половине XX века к постановкам балета в разное время обращались известные постановщики Европы – Фредерик Аштон (1948, Ковент Гарден), Маги Марэн (1985, Лионская опера), Рудольф Нуреев (1986, Парижская опера), Джон Ноймайер (1992, Гамбургская опера). В основе их постановок – интересные и оригинальные идеи. Например, Ф. Аштон роли Мачехи и сестер поручает исполнителям-мужчинам с целью достижения комического эффекта, играя с эстетическими категориями «трагическое – комическое» и превращая страшную мачеху буквально в клоунессу. У Р. Нуреева в основу концепции спектакля положен популярный в XX веке «миф успеха» – он рассказал историю девушки, мечтающей о роли в кино, и ставшей в итоге звездой Голливуда.

В 2017 году вышла видеOVERсия спектакля «Золушка» Мэтью Борна на музыку балета С. Прокофьева. Балет был поставлен им еще в 1997 году, затем был восстановлен в 2010. Стилистические ориентиры М. Борна ярко проявились во всех его балетах, о чем свидетельствует название его творческого коллектива *Adventures in Motion Pictures* (сегодня она называется *New Adventures*) – «Приключения в картинках». Слово «картинки» в названии отсылает зрителя к кино, телевидению, компьютерным играм, комиксам, иллюстрированным изданиям: газетам, книгам, журналам. И если в своем «Лебедином озере» М. Борн условно обратился к светской хронике, рассказывающей о жизни королевской семьи со страниц газеты *Times*, а в «Щелкунчике» – к жизни воспитанников приюта в стиле черно-белых фильмов нуар Ф. Мурнау и Ф. Ланга, то в своей «Золушке» М. Борн обращает свой пристальный взгляд на хиты мирового кинематографа 40-50-х годов XX века.

Однако в «Золушке» М. Борна среди центральных образов можно отметить такие, которые явно и неявно присутствуют в сценических решениях других режиссеров.

Первым, и, наверное, самым главным, можно назвать образ Времени. У А. Ратманского этот образ материализован в гигантскую люстру-часы, освещающую и отсчитывающую время над «суетой сует», разворачивающейся на сцене. У М. Борна действие «Золушки» перенесено в начало 1940-х годов, в годы второй мировой войны, в те годы, когда С. Прокофьев работал над музыкой балета, явившейся воплощением надежды и мечты о счастье. Время у М. Борна способно показать соседство мирной жизни с ужасами военных бомбардировок. Более того, Время Борна способно быть «поставленным на паузу» – как в сцене бала, который, как танцы в кабаре «Кафе де Пари», занявший около получаса сценического времени, в сюжетном времени оказался лишь мгновением, пронесшимся в видениях Золушки, упавшей на улице во время бомбежки и потерявшей сознание. На сцене символом Времени явился большой макет циферблата часов «Большого Бена», ставших, в свою очередь, символом Лондона.

Второй важный для многих балетов, и особенно для «Золушки» М. Борна образ – это образ Лондона. Лондон в «Золушке» – жертва бомбардировок, продолжавшихся почти три года. Там находилось «Кафе де

Пари», в которое в годы войны во время танцев попала бомба. Лондон в «Щелкунчике» – это город диккенсовских детских приютов, воспитывающих будущих маргиналов.

Но самый яркий портрет Лондона М. Борн пишет в «Лебедином озере». Это Лондон, в котором соседствуют рядом и королевская резиденция, и театр Ковент-гарден, и Сохо с его колоритно-отвратительными кабаками и персонажами. Одним словом, Лондон у М. Борна многолик. Мэтью Борн – англичанин, любящий свой город, поэтому так любовно и тщательно пишет его портрет, видя даже в отвратительном прекрасное.

Портреты главных персонажей М. Борн выписал особенно тщательно. Они одновременно и индивидуализированы, и символичны, и собирательны. В то же время их тщательность и филигранность, детальность связаны с отсылками к известным в Европе и США художественным фильмам, которые зрители знали буквально с детства. М. Борн позаботился об узнаваемости деталей – внешний облик его героев возник не просто так.

Золушка, появляющаяся в начале спектакля в сером кардигане с виднеющимся маленьким белым воротничком, в серой юбке, с косичками, заплетенными «барашками», создает образ не столько «скромницы», сколько «синего чулка» (хотя чулки на ней черного цвета), одним словом, «серая мышка». Она любит помечтать и искренне верит в появление своего «принца», который вскоре и появляется – это раненый пилот ВВС США Гарри, который нуждается в помощи. Злобная семейка прогоняет летчика, а Золушка не в силах им помешать.

М. Борн точно следует развитию образов в музыке С. Прокофьева – Золушка появляется в сопровождении своей темы-характеристики, но в этом эпизоде М. Борн делает сюрприз всем зрителям – в дверь дома стучится Гарри. И если у Прокофьева все темы Золушки были только «про Золушку», то теперь они – немного и «про Гарри».

Иронией М. Борна наполнена сцена танца Золушки и Гарри (№ 7 в клавире балета «Урок танца»). Вначале Золушка начинает танцевать с манекеном (один из сводных братцев Золушки – не то закройщик, не то модельер), которого с насмешкой «вручают» Золушке сестры. Но в какой-то момент она вместо манекена видит перед собой Гарри. Борн иронизирует в этой сцене как хореограф – движения Гарри «кукольные», неуклюжи, ведь он не человек, а «переосмысленный» манекен. Но Золушка не замечает этого, и от счастья больше летает, чем просто танцует (что очень напоминает прогуливающуюся по улице пару с картины М. Шагала «Прогулка», где девушка не идет, а летит).

В своей статье ««Золушка» сэра Мэтью Борна в проекте Theatre HD на киноэкранах России» автор М. Фарафонова проводит интересную параллель противостояния Золушки и Мачехи с противостоянием актрис – звезд Голливуда 1940-х годов – Джоан Кроуфорд и Бэт Дэйвис, блиставших на экранах в этот период. Возможно, что М. Борн, знаток голливудских киношедевров, и обратился к их типажам, и их неприязненным взаимоотношениям, о которых было известно в Голливуде [4].

Во втором акте на танцах в «Кафе де Пари» Золушка появляется в облике яркой блондинки, в ослепительном белом платье, также, как обычно появлялись на подобных танцевальных мероприятиях героини голливуд-

ских фильмов. Отсылок к кино в «Золушке» достаточно много, но не все они могут быть понятны широкому российскому зрителю. Можно назвать некоторые, самые яркие.

Первый фильм - «Мост Ватерлоо» (1940, режиссер Мервин Лерой), где действие происходит в Лондоне, в годы войны. Герои встречаются в первый раз на этом мосту, а затем, спустя годы, пройдя через череду жизненных испытаний, находят друг друга там же. Летчик Гарри у Борна тоже идет искать свою Золушку на мост, откуда попадает в больницу, где все же в итоге ее и находит.

Также М. Борн «вспоминает» фильм «Лестница в небо», где главными героями являются Летчик и его ангел. Летчики в кино времен войны – наверное, обязательно герои.

Феи – покровительницы Золушки – у Борна нет, а есть Ангел, появляющийся под музыку Феи (№ 5 в клавире «Фея-нищенка»), блондин в белом атласном костюме. Он помогает Золушке и Гарри встретиться в первом акте, разглядеть друг друга на танцах в «Кафе де Пари» во втором, и найти друг друга в третьем. Более того, он помогает не только им, он воскрешает погибших в кафе после попадания бомбы во время налета. Ангела никто из действующих лиц не видит, его может видеть только Золушка. В финале третьего акта, на Паддингтонском вокзале, Ангел, проводивший Золушку и Гарри, начинает помогать еще одной девушке (следующей «Золушке»), нуждающейся в его опеке.

М. Борн сохраняет последовательность музыкальных номеров балета Прокофьева, относится очень бережно к драматургии, созданной композитором, но некоторые драматургически важные и значимые эпизоды приобретают у Борна иную окраску. Так, «Полночь» у Прокофьева (и у Р. Захарова) сурова и неумолима, но самое страшное, что она сможет сделать Золушке – это заменить ее наряд на домашнее платье и превратить карету в тыкву. «Полночь» Борна страшна и трагична своей убийственностью и разрушительностью, где с каждым ударом часов раздается взрыв, уносящий человеческие жизни. Для усиления экспрессии Борн применяет (достаточно редкий для него случай) немusикальные, шумовые эффекты – звуки взрывов, выстрелов, сирен, летящих бомбардировщиков. Лишь усилиями Ангела Золушка, попавшая под бомбежку, осталась жива.

В начале XXI века обращение к сюжету о Золушке и к музыке балета С. Прокофьева отмечено большим разнообразием подходов и трактовок. Не везде нашел реализацию и развитие пресловутый «миф успеха», с которым этот сюжет обычно связывают. Скромница, нашедшая любимого и одновременно поменявшая свой социальный статус, стала главной героиней сотен произведений массовой культуры. Но не все авторы концепций балетов придерживались такой позиции. Так, в версии Н. Малыгиной (Екатеринбург, 2007) Золушка просто находит счастье в любви; у Ю. Посохова (Большой театр, 2006) Золушка – героиня астрономической сказки-притчи, которую рассказывает Сказочник-автор – сам Прокофьев; у А. Ратманского (Мариинский театр, 2002) – Золушка – будущая звезда балетного искусства, которая попутно находит свое счастье и в личной жизни. Есть и более радикальные решения: у М. Большаковой (Минск, 2001) бал Золушке только снится, у Э. Капелюша (Петрозаводск, 2013) Золушка находит своего

Принца после неудачного замужества, у Раду Поклитару (Рига, 2005) Золушка и вовсе – представительница известной профессии.

Идея Мэтью Борна оказалась очень оригинальной, а ее реализация – во многом трагичной, и в то же время ироничной, забавной и изобретательной. Яркие персонажи, увлекательный сюжет, большая роль пантомимы, сцены и действия быстро сменяющие друг друга – все это способствует динамичному разворачиванию повествования, удерживающего внимание зрителя на протяжении всего спектакля. На примере «Золушки» в стилистике спектакля М. Борна можно отметить ряд признаков постмодерна.

М. Борн обращается к классическому сюжету и классической музыке, трактуя их, тем не менее в соответствии со своим замыслом [1]. В принципе, сюжет о Золушке в наши дни стал практически вневременным, и реализуется как на микроуровне (героиня обретает счастье в личной жизни и повышает свой статус), так и на макроуровне (девиз образа жизни целого общества или страны, основанный на «мифе успеха»). Сюжет спектакля основан на ассоциациях с событиями войны и ее последствий, касаясь при этом вопросов морали – у М. Борна Золушка и Гарри проводят вместе ночь, бросая вызов нравственности англичан (ведь вокруг война, и кто знает, может быть, это их единственная встреча), и неважно, что эта ночь – лишь сон Золушки. Борн никогда не боится поднимать «неудобные» темы, касающиеся человеческих недостатков и откровенных пороков общества, делая это, однако, с большой долей иронии, и проявляя изобретательность. Больше всего его волнует проблема свободы личности и возможные способы борьбы за эту свободу.

Список литературы:

1. Абызова Л. И. Мэтью Борн и его труппа «Новые приключения» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metyu-born-i-ego-truppa-novye-priklyucheniya> (дата обращения: 15.03.2023)
2. Губская И. Старый принц и девушка с метлой [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/culture/2001-10-26/8_prince.html (дата обращения: 15.03.2023).
3. Социальный лифт [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Социальная_мобильность#Социальный_лифт (дата обращения: 15.03.2022).
4. Фарафонова М. «Золушка» сэра Мэтью Борна в проекте Theatre HD на киноэкранах России [Электронный ресурс]. URL: <https://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/Zolushka-posmotri-na-ekran!> (дата обращения: 15.03.2022).

СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

А.Е. Кром
(Россия, Нижний Новгород)

МАТЕМАТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА РЕПЕТИТИВНОГО МИНИМАЛИЗМА

Аннотация. Статья посвящена проблеме организации формы и процесса развития музыкального материала в математически просчитанных композициях репетитивного минимализма. На примере сочинений американских классиков направления Терри Райли, Стива Райха, Филипа Гласса и представителя постминимализма Дэвида Лэнга рассматриваются математические методы работы с одним или несколькими паттернами. Числовые соотношения и пропорции определяют специфику главных композиционных приемов авторов-минималистов: метод аугментации Райха (пьеса «Четыре органа»), линейный процесс сложения и линейный процесс вычитания Гласса (пьесы «1+1», «Две страницы»), палиндромные конструкции Лэнга (пьесы «Так называемые законы природы», «Припев наковальни»).

Ключевые слова: Репетитивная техника, американский минимализм, постминимализм, Дэвид Лэнг, «Так называемые законы природы», Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс

Anna Krom
(Russia, Nizhnij Novgorod)

MATHEMATICAL MUSIC OF REPETITIVE MINIMALISM

Abstract. The article is devoted to the problem of organizing the form and process of development of musical material in mathematically calculated compositions of repetitive minimalism. Mathematical methods of working with one or more patterns are considered on the example of the works of American classics of the direction Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass and the representative of postminimalism David Lang. Numerical ratios and proportions determine the specifics of the main compositional techniques of minimalist authors: the Reich augmentation method (piece "Four Organs"), the linear additive process and the linear subtractive process of Glass (pieces "1 + 1", "Two Pages"), Lang's palindromic constructions (pieces "The So-Called Laws of Nature", "The Anvil Chorus").

Key words: Repetitive Technique, American Minimalism, Post-Minimalism, David Lang, The So-Called Laws of Nature, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass

Связь музыки и математики уходит корнями в глубокую древность, ее можно проследить на протяжении тысячелетней истории развития музыкальной культуры. Взаимодействие звука и числа нашло свое воплощение на разных уровнях - символическом, конструктивном, интонационном. XX век вдохнул в этот вечный союз новую жизнь, показал возможность ее реализации в технико-композиционной плоскости, лежащей в основе самого метода сочинения. Наиболее показательным примером является двенадцатитоновая техника, принципы которой проросли в послевоенном европейском авангарде и спровоцировали развитие целого ряда рациональных приемов письма второй половины прошлого столетия.

Минимализм и возникшая в его недрах репетитивность формировались в 1960-х годах, как реакция на «модный» в американской академической среде сериализм и, на первый взгляд, были далеки от интеллектуальных математических игр. Между тем число и числовые соотношения сыграли в *minimal art*'е важную роль. Музыканты, которые ставили своей целью погружение слушателя в психоделический транс при помощи оглушающе громкой динамики, электрического инструментария и бесконечной повторности материала в тоже время со скрупулезной точностью просчитывали и контролировали развитие музыкальной ткани.

Основоположники направления Ла Монт Янг (р. 1935) и Терри Райли (р. 1935) предпочитали полуимпровизационный стиль исполнения своих сочинений и опирались на свободные авторские планы-схемы, допускавшие варьирование тембрового состава и количества участников. Один из первых образцов репетитивного минимализма – пьеса Райли «In C» (1964) содержала 53 интонационно и ритмически отличных друг от друга паттерна, последовательно пронумерованных композитором.

Современники и последователи Райли - Стив Райх (р. 1936) и Филип Гласс (р. 1937) подходили к процессу иначе. Как правило, они работали с одним единственным паттерном, всегда фиксируя приблизительное число его повторений, и таким образом регламентируя масштабы сочинения.

Одним из первых образцов математически просчитанной композиции репетитивного минимализма стала пьеса Райха «Четыре органа» 1970 года (для четырех электрических органов и двух пар маракасов). В ее основу был положен принцип аугментации («*augmentation*») – очень медленного неравномерного увеличения длительностей при полном сохранении звуковысотной стороны паттерна. Звуки, собранные в начале произведения в единый шестизвучный аккорд, пульсируют восьмыми. Постепенно они начинают удлиняться, превращаясь, в конце концов, в разновидность горизонтального временного графика. В сочинении «Четыре органа» все ритмические изменения в органичных партиях подчинены линейно развивающемуся «процессу постепенного увеличения» (создающему ощущение экстатического крещендирования) [см. об этом: 2, с. 221-222].

Музыка, главной особенностью которой являлись изменения во времени, не смогла обойтись без ритмического «координатора», выполнявшего функцию метронома. Роль своеобразного «часового механизма», помогающего органистам выдерживать темп и высчитывать продолжительность звуков, взяла на себя партия маракасов. Поскольку именно от нее во многом зависела слаженность исполнения органного ансамбля, равномерно

«шуршащая» пульсация ударных должна была звучать громко, чтобы быть услышанной как музыкантами, так и аудиторией. Акустическое равновесие помогали соблюдать стереоусилители и микрофоны, расположенные по периметру сцены.

Таким образом, на смену райлиевской импровизации и свободному чередованию множества паттернов, у Райха приходит жестко выверенная, математически просчитанная модель организации музыкального материала и развития единственной модели.

Еще более наглядно математические принципы проявили себя в творчестве Филипа Гласса. Он начинает активно разрабатывать аддитивные приемы и приходит к открытию авторской разновидности репетитивной техники. В историю минимализма она вошла под названием линейный процесс сложения («linear additive process») и линейный процесс вычитания («linear subtractive process»). Первый связан с последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну от такта к такту, второй, прямо противоположный, – с постепенным усечением первоначальной интонационно-ритмической модели.

Первым образцом такого рода явилась пьеса с лаконичным математическим названием «1+1» для солиста, воспроизводившего предложенный Глассом ритмический рисунок на усиленной микрофонами столешнице. Аскетизм сочинения нашел отражение в вызывающе-простой одностраничной партитуре, содержащей план пьесы и авторские комментарии к нему: «Можно использовать любую крышку стола, усиленную с помощью микрофона, усилителя и громкоговорителя. Солист исполняет “1+1” выстукивая пальцами ритм на твердой поверхности. Две представленные ритмические ячейки выстраиваются в блоки по принципу 1+1... 1+1 образуется путем соединения двух обозначенных ритмов в соответствии с законами постоянной, строгой арифметической прогрессии... Темп должен быть быстрым. Продолжительность пьесы определяется исполнителем» [5, p. 69].

Парадоксально, что столь рационально организованный материал нашел отражение в квазиимпровизационной партитуре. Описание идеи и возможных способов ее реализации скорее напоминает пьесы Янга и Райли, нежели традиционный законченный текст. Об этом свидетельствует и предельное обнажение ритма, оказавшегося в этом сочинении не просто главным, а единственным средством выразительности. Не выписывая партитуру целиком, композитор предлагает две ритмические ячейки и правила их объединения при выстраивании блоков, приводя в качестве примера три возможных варианта. Таким образом, исполнитель приглашается Глассом к соавторству, сотворчеству, непосредственному участию в построении аддитивных структур. Однако в отличие от импровизационной свободы райлиевских пьес Гласс заключает солиста в жесткие рамки заданного правила, оставляя за ним не столько право, сколько обязанность отсчитывать количество ячеек и тем самым регулировать длительность композиции.

Еще более минималистичный вариант процесса сложения и вычитания Гласс предлагает в пьесе «Две страницы» («Two Pages», 1968) для электрического органа и фортепиано. Уже название произведения отражает компактную форму записи достаточно продолжительного по времени сочинения. Характер исполнения типичен для американских минималистских

опусов: энергичное, непрерывное движение ровными четвертями в быстром темпе (четверть = 340) на форте, лишённое каких-либо ритмических, динамических или тембровых изменений, с нарочито нон-легатной манерой звукоизвлечения, подчеркивающей ударную природу клавишных инструментов. Процесс сложения и вычитания предопределил форму всего сочинения, а также два различных вида репетитивности: процесс вычитания сопровождается внешним повторением всего паттерна, а процесс сложения еще и внутренним повтором его отдельных сегментов. В отдельных случаях оба варианта совмещаются. В «Двух страницах» за внешней простотой и абсолютной «слышимостью» происходящих событий скрыт строгий математический расчет и безупречная логика [см. об этом: 2, с. 341].

Сочинение состоит из пяти небольших частей, и уже первая часть наглядно демонстрирует его закономерности. Она открывается пятиступенным паттерном G-C-D-E-F, интонационная структура которого обнаруживает зеркальную симметрию: паттерн начинается и завершается двумя чистыми квартами (G-C и C-F), при этом одна из них взята скачком, а вторая заполнена восходящим поступенным движением звуков. Основной паттерн предопределяет не только интонационный материал всей пьесы, но и ее структурные особенности, поскольку принцип зеркальной симметрии проецируется композитором на уровень строения всего сочинения и его отдельных разделов.

Первая часть охватывает семь тактов и наглядно демонстрирует линейный процесс вычитания, сопровождаемый многократным внешним повторением всего паттерна. Гласс последовательно «откусывает» от основной модели по одной четверти, начиная с вершины, и заполняет, таким образом, верхнюю кварту C-F нисходящим поступенным движением, «спрятанным» в скрытом двухголосии и уравнивающим восходящий скачок G-C: G-C-D-E-F, G-C-D-E, G-C-D, G-C.

Важнейшим логическим принципом, проясняющим структуру всего сочинения, является принцип корреляции числа нот в такте и количества их внешних повторений, всегда четко выписанных композитором.

Простота и наглядность происходящих в репетитивной музыке процессов была принципиально важна для ее авторов. В статье «Музыка как постепенно развивающийся процесс» Райх подчеркивает главное его качество – абсолютную слышимость закономерностей движения во время звучания, отсутствие любых «секретов» – скрытых от глаз непрофессионалов способов организации ткани. Одним из принципиальных условий, обеспечивающих ясность восприятия и реальную возможность следить за процессом, является крайняя постепенность его развертывания. Райх писал: «Я хочу слышать, как разворачивается процесс в звучащей музыке как целом; чтобы облегчить восприятие деталей, процесс должен разворачиваться в высшей степени последовательно» [Цит. по: 1, р. 106].

Следующая фаза в развитии американского минимализма – постминимализм – сформировалась во второй половине 1970-х годов, и значительно расширила стилевую и эмоциональную палитру музыкальных сочинений. Зрелые опусы Райха, Гласса, Уильяма Дакворта, Джона Адамса, музыкантов содружества «Bang on a Can» («Стук по консервным банкам») Майкла Гордона и Дэвида Лэнга характеризуются жанровой свободой,

фактурной многослойностью, гармонической и тембровой красочностью при сохранении устойчивой метрической пульсации и репетитивности. Композиторы продолжают эксперименты с организованным процессом, управляемым числовыми соотношениями.

Наиболее декларативно свои идеи провозглашает Дэвид Лэнг (р.1957). Метод сочинения, обусловленный доминантой структурного начала, вписывает его в парадигму минималистского принципа мышления и сближает с ранними опытами Райха и Гласса. Об этом он говорит так: «У меня обязательно должна быть структура <...> запись нот - последнее, чем я занимаюсь. И далеко не самое интересное. Скелет заставляет животное вставать, а что на него “надето”, мне безразлично. Меня волнует, как музыка развивается во времени» [3].

Репетитивность играет в его произведениях ключевую роль и выполняет функцию каркаса, на основе которого произрастает различный звуковой материал. Особенно часто композитор обращается к конструкциям-палиндромам, глассовским процессам сложения и вычитания. Наглядными примерами техники Лэнга являются его композиции для ударных инструментов, в которых главными средствами выразительности выступают тембр и ритм. Как и его старшим коллегам музыканту важна наглядность, доступность восприятия процессов на слух.

В пьесе «Так называемые законы природы» («The So-Called Laws of Nature», 2002) для квартета ударных инструментов Лэнга занимала идея числа. В авторской аннотации он пишет: «Поскольку музыка состоит из пропорций, чисел, формул и закономерностей, меня всегда интересовало, что на самом деле означают эти числа. Создают ли они определенную структуру сами по себе, формируя контекст, смысл и форму, или являются просто случайными побочными продуктами других, более глубоких и загадочных процессов? Моя работа о так называемых законах природы пытается исследовать “смысл” различных процессов и формул. Партии практически идентичны — музыканты играют одинаковые паттерны, исполняя ритм в унисон на разных инструментах. Некоторые из этих паттернов смещены во времени» [4].

В первой части масштабной трехчастной композиции все музыканты квартета начинают играть в унисон на деревянных коробочках, динамически выделяя начало и конец четырехтактового паттерна (*forte* – *diminuendo* – *piano-crescendo* – *forte*). Он ритмический неоднороден и в соответствии с традиционным делением четверти на составные длительности может быть обозначен в виде числового ряда 4-3-2-3 (квартоль-триоль-дуоль-триоль). Паттерн подвергается репетитивному процессу постепенного «вычитания» одной из долей и замены ее паузой. В результате последовательного горизонтального сдвига паттерн проходит полный круг лишь с одним исключением: «пропущена» вторая шестнадцатая и после паузирования первой доли при повторении исчезает сразу третья шестнадцатая. Подобные «нарушения» логики развития Лэнг часто применяет в своих сочинениях, считая важным компонентом работы с процессом. Далее принцип постепенного усечения распространяется на триольный сегмент паттерна, затем на дуольный и т.д. Пройдя цикл смещений полностью, он начинает двигаться в обратном направлении от конца паттерна к его началу.

Если в начале опуса автор выстраивает процесс на основе одного паттерна, то впоследствии переходит к полиритмическому наложению нескольких горизонтально развивающихся самостоятельных процессов, построенных по субтрактивному принципу последовательного вычитания долей.

В своей первой пьесе для солирующих ударных инструментов – «Припев наковальни» («The Anvil Chorus», 1991) композитор демонстрирует числовые пропорции еще более наглядно. В первом разделе Лэнг чередует такты с разным количеством долей у резонирующих металлических брусков по следующей схеме:

88 78 87 77 :|| 3 раза

Далее числовые соотношения долей в тактах образуют палиндром:

777 6 7 7 7 6 777

666 76 7 67 666

Ось симметрии выделена тембром нерезонирующих металлических брусков, которые, как и басовый барабан, звучат с определенной регулярностью. О точных пропорциях паузирующих фрагментов партитуры говорить не приходится, они структурированы не столь жестко.

Таким образом, при очевидном сходстве типизированные авторские процессы Райха и Гласса сменяются у Лэнга индивидуализированными структурами, свободно сочетающимися различные репетитивные принципы и обусловленными оригинальной программой сочинения.

Опора на числовые ряды позволила композиторам рассматривать собственные сочинения как часть взаимосвязанных природных процессов, разворачивающихся как на микроуровне, так и на макроуровне. И хотя минималисты признавали, что далеко не всей аудитории интересно (и не все способны) в течение долгого времени следить за изменениями, происходящими внутри паттерна, именно математическая просчитанность, последовательное расширение и сжатие модели позволяют воспринимать репетитивный процесс как закономерный и естественный, заставляют погружаться в музыку, которая может длиться вечно.

Список литературы:

1. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. 1991. №1. С. 106–111.
2. Кром А. Классическая фаза американского музыкального минимализма. Творчество Ла Монта Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса: истоки, эволюция, стиль. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG. Saarbrücken, 2011. ISBN: 978-3-8465-3684-1. 521 с.
3. Davidson J. David Lang Wants to Be More Superficial. Interview with David Lang// wonderingsound.com May 20, 2014 [Internet Resource]/URL: <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial> (дата обращения 27.11. 2021).
4. Lang D. The So-Called Laws of Nature. Program Note. Web-Site of David Lang. [Электронный ресурс] <https://davidlangmusic.com/music/so-called-laws-of-nature/> (дата обращения 25.07.2022).
5. Mertens W. American Minimal Music. London: Kahn and Averill, 1996. 128 p.

Ф.М. Шак
(Россия, Москва)

АФРОКУБИНСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ДЖАЗ В АСПЕКТЕ ПЕРСОНАЛИЙ

Аннотация. В статье рассматривается крупнейший представитель афрокубинского джаза Гонсало Рубалькаба. Внимание уделяется творчеству и записям музыканта, сделанным в разные исторические периоды. Автор указывает на изменения в индивидуальном мышлении и стилистических атрибутах работ пианиста. Начиная карьеру в качестве бравурного и экспрессивного пианиста в дальнейшем он ушёл в более интеллектуальные и продуманные форматы подачи музыкального материала.

Ключевые слова: фортепианный джаз, джазовая импровизация, кубинский джаз, афрокубинский джаз, монтун, клаве, джазовые лейблы, джазовая инфраструктура

Fedor Shak
(Russia, Moscow)

AFRO-CUBAN PIANO JAZZ IN THE ASPECT OF PERSONALITIES

Abstract. The article discusses the largest representative of Afro-Cuban jazz, Gonzalo Rubalcaba. The work and recordings of the musician made in different historical periods are analyzed. The author points to changes in the individual thinking and stylistic attributes of the pianist's works. Starting his career as a bravura and expressive pianist, in the future he went into more intelligent and thoughtful formats of presenting musical material.

Keywords: piano jazz, jazz improvisation, Cuban jazz, afro-cuban jazz, montuno, clave, jazz labels, jazz infrastructure

Кубинский джаз представляет собой весьма сложное и многомерное явление современной музыкальной культуры. Национальная самобытность музыки социалистической Кубы непосредственным образом отразилась на особенностях мирового джазового искусства. Куба дала джазовому движению множество первоклассных джазовых пианистов, среди которых особым образом выделились Чучо Вальдес и Гонсало Рубалькаба. Оба этих музыканта наделены талантами в области индивидуального стиля, обладают мощным туше и особой перкуссивной манерой взаимодействия с инструментом. Внимание в рамках данной статьи будет сосредоточено на персоне Г. Рубалькабы.

Социокультурная составляющая творческого пути Рубалькабы интересна раздвоенностью его жизненной биографии, ранний этап которой был связан с жизнью в Кубе, а более зрелые годы обуславливались интеграцией в западный джазовый истеблишмент. В музыкальной инфраструктуре социалистической Кубы сформировалось множество исполнителей, наделённых весомым уровнем индивидуальности. Самыми пассионарными и запо-

минающимися из них стали старший коллега Рубалькабы по пианистическому цеху ЧучоВальдес и трубач Артуро Сандовал. В системе представлений, разделяемых людьми творческих и научных профессий, преобладал вектор на отъезд из Кубы. Приезжавшие в западные страны кубинские музыканты сталкивались с высоким уровнем конкуренции на местном рынке. В силу этих причин они старались продемонстрировать сверхспособности в области техники. Искали возможность выделиться в и без того масштабной ватаге джазовых музыкантов.

В 1986 г. на немецком лейбле Messidor выходит первый европейский диск пианиста «Live in Havana»⁴³. Сольная карьера Рубалькабы на Messidor отмечена выпуском ряда стилистически однородных работ, проникнутых явной латиноамериканской и афрокубинской идиоматикой. Художественно выверенная инкорпорация элементов сальсы, румбы и самбы, ритмически тонко организованные конструкции, состоящие из монтунгов и клавес, отличали Рубалькабу от множества мейнстримных пианистов. Ряд вышедших на Messidor записей благосклонно принимается прессой. Успех, пусть и локальный, был достигнут. Теперь перед Рубалькабой открывалась новая задача, связанная с вхождением в конкурентную схватку с джазовыми пианистами западных стран. В качестве музыкального ориентира он берёт курс на технический и творческий подходы, демонстрируемые Артуро Сандовалом. Раскроем эту мысль более подробным образом. Оба музыканта – сам Рубалькаба и Сандовал, столкнулись лицом к лицу с сильнейшей конкуренцией, существующей в джазовом мире. Очевидным образом для того, чтобы громко заявить о себе на родине джаза, нужно было продемонстрировать особые данные, выраженную творческую пассионарность и сценическую экспансивность, превосходящие таковые у местных артистов. Только так можно было закрепиться в джазовой инфраструктуре, попутно обратив на себя внимание искушённых любителей джаза. Сандовал добился этого благодаря форсированным, доходящим до предела

⁴³ Далеко не все джазовое филлофонисты знают об исторических деталях, связанных со сравнительно краткосрочной активностью этого небольшого лейбла в джазовой инфраструктуре Европы. Messidor был создан продюсером Гётцем Вернером, поставившим перед собой цель сформировать тематический лейбл, ориентированный на издание латиноамериканской и афрокубинской музыки. Фиксация на упомянутых выше идиомах оказалась выдержана Вернером самым непосредственным образом. В 1980-е на Messidor вышли записи Астора Пьяцоллы, Марио Баузы, ЧучоВальдеса, кубинской джаз-роковой группы «Irakere». Присутствие лейбла на европейском джазовом рынке оказалось недолгим, и к середине 1990-х г. поток издаваемых Messidor записей попросту иссякает. Тем не менее, дальнейшая творческая биография Вернера, вынужденного в конце 1990-х некоторое время жить на пособие по безработице, обладала многими представляющими несомненный интерес особенностями. В новом столетии он присоединился к выдающейся в своём гуманистическом потенциале немецкой инициативе, получившей название Kulturfüralle (нем. Культура для всех). Суть этой демонстрирующей сильные стороны социальной политики Германии структуры заключалась в объединении цельного ряда постоянно действующих культурных формаций: – филармоний, музеев, музыкальных и театральных фестивалей под началом программы льготного, а в некоторых случаях и бесплатного доступа к культурным мероприятиям. Вернер стал главой наиболее крупного филиала ассоциации Kulturfüralle, находящегося во Франкфурте-на-Майне. Благодаря его деятельности многие малообеспеченные семьи, безработные и получатели социальных компенсаций обрели возможность регулярного приобщения к различным видам искусства, театральной и музейной культуры.

исполнительских возможностей импровизациям, раскрывающимся на достаточно разработанном лексиконе бибоповых стилистических принципов с доминированием явного «гиллеспианского» начала⁴⁴. Рубалькаба делает нечто схожее. Органическим компонентом его стилистики становятся стремительные фразы, плотное туше и техническая беглость, сопоставимая с его старшим коллегой Оскаром Питерсоном в лучшие творческие периоды последнего⁴⁵.

Первые американские релизы Рубалькабы появляются на специализированном подлейбле крупнейшего джазового издателя BlueNoteLatin, ориентированном на латиноамериканскую и афрокубинскую музыкальные парадигмы. В этих дисках продолжается ростафрокубинских стилистических украшений и элементов, в том числе многочисленных пролифераций-монтунов, клавесина, сальсы и самбы. В действительности общая стилистическая направленность творчества 1990-х, если сравнивать его с тем, что музыкант играл и записывал на Messidor, претерпевает выраженные изменения. Курс берётся на постбобовую стилистику.

Записи Рубалькабы первой половины 1990-х годов можно разделить на две основных составляющих, одной из которых является продюсерский джаз, записанный с различными ритм-секциями. Вторая составляющая, требующая на наш взгляд более критического рассмотрения, связана с появлением концертных дисков, выполненных вместе с контрабасистом Чарли Хейденом и барабанщиком Полом Моушеном⁴⁶.

Впечатляющей концертной работой, демонстрирующей всё лучшее в стиле Рубалькабы, становится выступление 1994 г. «Live at the Münchner Klaviersommer». Запись была выпущена в DVDформате компанией TDK⁴⁷. Здесь работает другая, на наш взгляд, гораздо более тонко чувствующая пианиста ритм-секция, состоящая из ветерана джазового контрабаса Рона Картера и приехавшего вслед за Рубалькабой из Кубы барабанщика Джулио Баретто. Концертное выступление открывается девятиминутным прочтением «Hot House» Тэда Дэмерона. В процессе развития импровизационного материала «Hot House» Рубалькаба демонстрирует тонкую коммуникацию с партнерами по ансамблю. Интересно выстроена вторая часть композиции, следующая после соло Р. Картера. Музыканты переключаются в формат конструктивного диалога, предусматривающий обмен репликами. В ряде мест опытный слух не без удовольствия подметит запланированную рассинхронизацию рояля с ударными Баретто и контрабасом Картера.

⁴⁴ Здесь мы проводим параллель между музыкальной беглостью Рубалькабы и аналогичными качествами у виртуозного представителя бибоповой трубы Диззи Гиллесли.

⁴⁵ Сравнение с Питерсоном работает лишь на ограниченном смысловом участке, проявляя себя, главным образом, при сопоставлении технической раскованности и общей экспансивности, свойственных обоим пианистам.

⁴⁶ Хейден сыграл в творческой жизни Рубалькабы заметную роль, поскольку именно он во время личных приездов в социалистическую Кубу обратил внимание на выдающиеся способности тогда ещё молодого пианиста.

⁴⁷ Видеозапись «Live at the Münchner Klaviersommer» можно найти в открытом доступе на YouTube. Для получения максимального качества звука мы рекомендуем осуществлять просмотр несжатой версии этого материала с дисковых источников. TDK провели замечательную звукорежиссёрскую работу. Диск отличается плотным насыщенным звуком с приукрашенным высокочастотным спектром.

В общем, в финальной части «Hot House» музыканты выдают сонм несомненно интересных идей, которых могло хватить на несколько пластинок какого-нибудь другого джазового состава.

Другим претендующим на статус джазового шедевра номером Münchner Klaviersommer выступает интерпретация темы «Donna Lee» выдающегося предшественника раннего бибоба Ч. Паркера. И снова возникает необходимость проведения параллелей с О. Питерсоном периода его пиковой формы, представленного работой в классическом трио с Р. Брауном и Э. Тигпенем. Особая реактивность технической базы Питерсона, его моторика, явно превосходящая традиционную, наработанную занятиями беглость профессионального пианиста, – всё это с поправкой на совершенно иную содержательную основу импровизации мы слышим и у Рубалькабы. «Donna Lee» в её концертном исполнении может и должна демонстрироваться студентам и широкой интересующейся джазом аудиторией в качестве образца пианистической эволюции, произошедшей в идейном пространстве джаза за последние 80 лет. В данном случае на одной чаше весов можно разместить любого бибопового классика – Бада Пауэлла, Уинтона Келли, Барри Харриса, в то время как на другой расположить Рубалькабу с его трёхминутной «Donna Lee», – тем самым появится возможность показать эволюцию принципов движения от бибоба к постбопу.

В последнее десятилетие прошлого века на джазовой фирме BlueNote вышел целый ряд бесспорно удачных релизов, среди которых особым образом нужно будет выделить «The Blessing» (1991), «Diz» (1993), «Inner Voyage» (1999). В случае с «The Blessing» лейбл решил записать Рубалькабу с другой ритм-секцией, куда вошли два мэтра джазовой сцены. Ими стали Чарли Хейден (контрабас) и Джек Деджонет (ударные). Наши индивидуальные художественные впечатления от взаимодействия Рубалькабы с различными ритм-секциями всегда тяготели к тому, что ряде случаев пианист не получал возможности максимально раскрыться с отдельными приглашёнными звёздами, очевидным образом навязанными продюсерами в маркетинговых целях повышения популярности записи. Деджонет и Хейден представляют собой музыкантов несколько другого стилистического чувствования и формата, нежели Гонсало. Намного более удачно музыкант раскрылся в окружении Рона Картера и Джулио Баретто в рамках «The Diz». Однозначно удачное взаимодействие с партнёрами можно слышать на изданном в Японии релизе «The Trio», где пианист играет с Брайеном Бромбергом (контрабас) и Дэнисом Чемберсом (ударные). Благодаря выраженному у Чемберса умению стилистически вписаться в практически любой состав (в диапазоне от задеиствующего карданную систему барабанной установки хэви-метала до утончённого постбоба) становится заметным появление новых исполнительских красок в художественном образе трио. То есть можно в полной мере утверждать, что тот формат состава, который образует триада Рубалькаба\Чемберс\Бромберг звучит несколько иначе, чем его сотрудничество с Хейденом, Моушном и другими партнёрами. Представленная на «The Trio» тема «Hot House» однозначным образом отличается от другой её интерпретации, сделанной для студийного диска «The Diz», как и от концертной записи Münchner Klaviersommer. В «The Trio» стандарт подан в более форсированном темпе, в то время как сам Рубаль-

каба предпочитает играть здесь фразы, развитие которых часто упреждается фигурами умолчания. Целый ряд начатых им музыкальных предложений не доводится до конца, оставляя некоторое пространство для истолкований. Безусловной жемчужиной записи выступает стандарт первого ряда «On Green Dolphin Street», исполнение которого образует своего рода художественный синопсис всех лучших качеств его джазового мышления.

Менее удачными выступают концертные релизы пианиста, сделанные в 1990-е. Среди них запись «Images» (1991) с Д. Деджонеттом и Дж. Паттитуччи на контрабасе. Здесь просматривается тенденция, о которой было сказано ранее – безудержный уход в демонстрацию техники и специфическое пианистическое позёрство, объяснимое разве что в качестве попытки сказать на новой для себя территории местным пианистам, – я могу играть быстрее, чем вы. На деле, к сожалению, всё это оборачивается потоком не всегда продуманных фраз. Аналогично спорными получились записи, сделанные при участии Ч. Хейдена и П. Моушна. Следует отметить, что Пол Моушни Джек Деджонетт, при всей их титулованности – не те барабанщики, с которыми следовало сводить и записывать Рубалькабу. Сомнительностью результатов была наделена и дуэтная запись пианиста с выдающимся тенористом Джо Ловано «Flying Colors» (1997). Сложно сказать, что помешало состояться тандему с Ловано, но материал работы производит впечатление «вымученности», будто бы музыкантов насильно заперли на студии, заставив импровизировать против их воли.

XXI век герой нашей статьи встречает в качестве общепризнанного и титулованного пианиста, ассоциирующегося главным образом не с Кубой, но с США. Безусловной удачей нулевых выступает выпущенная BlueNote в 2001 г. запись «Supernova», общий концептуальный замысел которой был выстроен вокруг продуманной коммуникации с афрокубинским музыкальным наследием, выполненной в том числе в русле элементов постбопового языка. Пианист добивается от своего лейбла немного большего уровня художественной самостоятельности, проявившей себя в первую очередь в возможности самостоятельно формировать состав музыкантов для студийных записей. Титулованные и не всегда подходящие в музыкальном плане Рубалькабе звёзды уступают место молодому поколению солистов, этнически связанных с Кубой и близлежащими регионами. В случае с «Supernova» это И. Берроа (ударные), К. Энрикес (контрабас), перкуссионисты Л. и Р. Куинтеро. Всем ищущим в качестве материала для прослушивания интеллектуально устроенный афрокубинский джаз следует ознакомиться с «Supernova» самым непосредственным образом. С точки зрения идейной насыщенности, реминисценций и цитат элементов музыкального языка Кубы «Supernova» не уступает, а иногда даже и превосходит высказывания других афрокубинских пианистов, в том числе Чучо Вальдеса или Мишеля Камило и др. Каждая из представленных на диске композиций располагает многомерным историческим и композиторским бэкграундом, связанным с богатым музыкальным наследием Гаваны и Кубы. От более подробного рассмотрения данного диска мы воздержимся, так как раскрытие обширного его материала требует отдельной публикации.

Произошедшие в нулевые годы в джазовом бизнесе изменения оказались весьма многочисленными. Лейбл BlueNote, на котором прежде запи-

сывался Рубалькаба, двигается в область более выраженной коммерциализации. По существу, в тот период джазовый гранд отказывается от взаимодействия с многими издававшимися на нём ранее инструменталистами. К примеру, BlueNote покидает представляющий несомненный интерес альт-саксофонист Грег Осби, чьи работы заслуженно снискали заслуженное внимание и интерес у самой продвинутой джазовой аудитории. Больше внимание уделяется музыке с просчитываемым коммерческим потенциалом: джазовому вокалу, различным конфигурациям околоджазового кроссовера, сотрудничеству джазменов с рэперами и пр.⁴⁸. Очевидно, это не тот джаз, к которому привыкли пуристы и ревнители жанровой чистоты. После завершения взаимодействия с крупным джазовым издателем Рубалькаба уходит на *вольные хлеба*. Инвестировав личные средства в студию звукозаписи, он создаёт персональный лейбл 5PassionRecords, благодаря которому становится возможным полностью самостоятельный цикл издания джазовых альбомов. Изменения в области распространения музыкальных записей, привнесённые сервисами цифровой продажи в нулевые, а затем и музыкальным стримингом, идут на руку 5passion.

Художественный уровень поздних записей Рубалькабы весьма неровен. У музыканта всё чаще встречаются релизы, выполненные в тандеме с вокалистами, многие из которых очевидным образом не могут быть названы вершиной джазовой эстетики. Сотрудничество с певицей Анной Марией Йопек, тяготеющей к джазовому кроссоверу, допускающему явные пересечения с популярной музыкой, оставляет несколько блеклые и стёртые впечатления. Сам Рубалькаба выступает здесь в качестве приглашённой звезды. Какого-то особенного раскрытия на дисках Йопек его пианизм не получает.

Сотрудничество с другим имеющим популярность среди латинской аудитории вокалистом, – тенором Джоном Секадой, представленное на диске «Solos» (2021), демонстрирует гораздо более удачное взаимодействие, центральным компонентом которого выступает продуктивное переосмысление целого ряда локальных стандартов латиноамериканской популярной песенности ушедшего века. Шлягер Тито Родригеса «Me Faltabas To» и болеро «En La Distancia» – темы, не слишком знакомые ортодоксальной джазовой аудитории, получают в пределах диска глубокое переосмысление. «Solos» наделена неподдельным лиризмом, прекрасно интерпретированным материалом и исполнительской зрелостью.

⁴⁸ В нашей докторской диссертации подробным образом рассматривалась коммерциализация современной джазовой музыки. Фактически это одно из немногих исследований, в которых подобная проблематика рассматривается сквозь призму сложного междисциплинарного аппарата, выходящего за пределы не слишком подходящего для этих целей искусствоведения [2]. Необходимо подчеркнуть, что впоследствии, уже после завершения работы над данным исследованием, в джазовом мире произошли некоторые новации, немного изменившие представленные в нём критические выводы. На страницах нашей монографии критике подвергалась вся джазовая индустрия, в том числе и BlueNote. Причина этой критики связана с избыточной коммерциализацией джазового пространства. В этой связи надо будет отметить, что после 2020 г. BlueNote скорректировал модель взаимодействия с артистами, вновь вернувшись к поддержке художественно состоятельных джазовых проектов. Ярким примером приведённому утверждению выступает саксофонист Эмануил Уилкинс, музыка которого пусть и не формирует новых рубежей в джазовой практике, но может быть названа выдающимся достижением постбопа.

Одна из наиболее убедительных трансформаций музыки Г. Рубалькабы нулевых происходит в сфере его индивидуальной стилистики. Для того чтобы раскрыть эту мысль более полным образом, нам нужно будет обратиться к существующей в джазе вот уже более 70 лет системе разделения по территориальному признаку на музыку восточного побережья (eastcoastjazz) и западного побережья (westcoastjazz). Кратко напомним, что суть этих весьма противоречивых и имевших высокий уровень популярности у джазовых журналистов середины ушедшего века систем разделения заключалась в локализации выраженных стилистических признаков и манеры импровизации у музыкантов, принадлежащих к двум разным побережьям. В джазовом истеблишменте была распространена мысль, согласно которой западное побережье (westcoast) с его кул-джазом и записями наподобие «The Birth of Cool» транслировало эстетику «пастельных тонов», большей нивелированности эмоциональных градаций, стремления к менее интенсивным и энергичным, чем это было принято в классическом бибопе, импровизационным построениям. По-настоящему глубинное развитие некоторых идиом кулджаза, а стало быть, и обобщённого эстетического пространства джаза западного побережья, было сформировано пианистом Ленни Тристано. В свою очередь, в джазе восточного побережья постулировалась более эмоциональная и экстенсивная подача, активно задействовались тематика и идиомы госпел, блюза. Хардбоп и все его выдающиеся представители, включая Сони Ролинса, Хораса Сильвера, Хэнка Мобли, представляют собой одно из наиболее весомых явлений внутри джаза восточного побережья.

Теперь пришло время объяснить, для чего мы предпринимаем на страницах данной статьи экскурс в область различий между образцами джаза двух побережий. Как уже было сказано, в 1990-е Рубалькаба был известен как пианист с сильной технической базой, доскональным знанием всех элементов афрокубинской музыкальной культуры и их успешным дальнейшим объединением. Но в нулевые годы стиль пианиста меняется. Из него частично уходит столь часто демонстрируемая в 1990-е склонность к демонстративной беглости и агрессивности. Формируется большая выраженность движения вглубь построения импровизации.

Рассматривая метаморфозы, произошедшие со фортепианным стилем Рубалькабы, формируется возможность высказать соображение о влиянии на него стилистически непричастных к бибопу и постбопу музыкантов, представляющих парадигму джаза западного побережья. На первый взгляд нет ничего более отдалённого, чем стиль Рубалькабы и Вест-кост джаз очень отдалены друг от друга. Тем не менее, в нулевые Гонсало претерпевает явное развитие в сторону системы художественных приоритетов джаза западного побережья. Одним из наглядных примеров становится последняя сделанная для Blue Note работа, получившая название «Avatar» (2008). Это, пожалуй, самая высокооценённая западной джазовой критикой запись Рубалькабы. Выигрышные особенности «Avatar» заключены в ставке на оригинальный и незаезженный тематический материал. Среди состава музыкантов, привлечённых к работе над «Avatar», мы снова не наблюдаем навязываемых джазовыми маркетологами от музыкального бизнеса звёзд. В продюсерском плане «Avatar» лишён попыток сделать материал доступнее, упростить и понравиться неопиту. Напротив, здесь от номера к номеру прослеживается взвешенная рефлексия и утончённое взаимодействие с

различными идиомами постбоповой практики. Достаточно прослушать краткое вступление к открывающей диск записи «LookinginRetrospective», заставляющей вспомнить ранее упомянутого интеллектуала Тристано, чтобы понять – перед нами совсем другой Рубалькаба.

Гонсало Рубалькабе безусловно повезло с посткубинской фазой карьеры. Музыкант смог закрепиться в элите джазового пианистического истеблишмента. Его склонность к демонстративности и технической гипертрофии периода 1990-х, нередко вызывавшая у других цеховых коллег ощущение позёрства и незрелости, уступила место более сбалансированной, и в некотором роде – интегрированной в парадигму джаза западного побережья модели джазовой импровизации. Импровизации пианиста на записи «Avatar» самым разительным образом от того, сколь бравурно он играл в годы релизов «The Blessing», «Diz» и др. Успешным следует назвать и звукорежиссерское воплощение многих его студийных работ. На Рубалькабу обратил пристальное профессиональное внимание выдающийся специалист в области студийной фиксации джаза Джим Андерсон, крайне избирательно относящийся к записываемому материалу. Одно из волонтаристских качеств Андерсона заключалось в том, что он попросту отказывался работать с исполнителями, не близкими ему в музыкальном плане. Подробным образом особенности звукорежиссерского мастерства Андерсона анализировалась в отдельной нашей публикации [1].

Последняя по времени написания настоящей статьи работа Рубалькабы «Skyline» представляет собой подведение итогов и встречу с коллегами Д. Деджоннетом и Р. Картером, поддержавших его в начале 1990-х. Увы, мы не можем назвать «Skyline» ровной и до конца удавшейся записью. Здесь много того самого адаптированного под некий усреднённый джазовый запрос материала. Удачным образом выделяется тема «Gipsy». В ней присутствует тот особый кураж, свобода импровизационного выражения и даже возникающие на пятой минуте абстрактные фри-джазовые пассажи в духе Сессила Тейлора. Ознакомление с «Gipsy» лучше осуществлять на примере студийной видеозаписи, выложенной на канале музыканта в YouTube⁴⁹.

Несмотря на различные в своём художественном уровне периоды сольной карьеры Гонсало Рубалькаба остаётся одним из крупнейших стилистов последних тридцати лет. Его влияние очевидным образом прослеживается в творчестве более молодого поколения пианистов, в том числе в ряде записей пианиста Эльдара Джангирова.

Список литературы:

1. Шак Ф. М., Волченко В. В. Индивидуальные особенности звукорежиссерского стиля в современной джазовой звукорежиссуре (на примере работ Дж. Андерсона) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. – С. 32–41.
2. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX - начала XXI в : Научное издание / Ф. М. Шак. – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – 342 с.

⁴⁹Канал сервисе Youtube - Gonzalo Rubalcaba Official Channel

**В.Д. Сошников, Д.А. Бадамшина
(Россия, Санкт Петербург)**

АНТИСТРЕССОВЫЕ МОБИЛЬНЫЕ ПРИЛОЖЕНИЯ КАК НОВЫЙ ФОРМАТ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье раскрываются возможности и преимущества использования специализированных мобильных приложений, ориентированных на поддержание пользователем психологического комфорта. В работе приведены примеры мобильных приложений для борьбы со стрессом, дана характеристика их основных функциональных возможностей.

Ключевые слова: мультимедиа, режиссура, стресс, мультимедийное приложение, мультимедийные технологии, интерактивность

**V.D. Soshnikov, D.A. Badamshina
(Russia, Saint Petersburg)**

ANTI-STRESS MOBILE APPLICATIONS AS A NEW MULTIMEDIA WORK FORMAT

Abstract. The article reveals the possibilities and benefits of using specialized mobile applications focused on maintaining psychological comfort for the user. The work provides examples of mobile applications for dealing with stress, gives a description of their main functionality.

Key words: multimedia, directing, psychology, multimedia application, multimedia technology, interactivity

Мобильные мультимедийные приложения сегодня применяются в самых разных областях человеческой деятельности. Мобильные приложения обладают рядом преимуществ – загруженные на переносное устройство они доступны пользователю в любое время, с их помощью можно связаться с другими пользователями, учителем, инструктором, психологом в любое время. Интерфейсы и способы подачи материала в мобильных приложениях разработаны так, что даже специализированная информация представлена в них в доступной, компактной и практичной форме.

Существуют разные причины, по которым люди не занимаются психотерапией. Кто-то не представляет, как можно доверить свои проблемы и переживания чужому, постороннему человеку. Кто-то не видит проблемы и не обращается за помощью, пока ухудшение психологического состояние не мешает ему жить обычной жизнью. Кому-то услуги психотерапевта могут быть недоступны финансово.

Когда речь идёт о стрессе, нужно понимать, что его влияние имеет свойство накапливаться, а перейдя в хроническое состояние, стресс оказывает разрушительное воздействие и на физическом, и на ментальном уровне.

Чтобы помочь людям в стрессовых ситуациях, предупредить последствия стрессового состояния уже сегодня разработан ряд мобильных игровых приложений. Установленные на переносное устройство антистрессовые

мультимедийные приложения не только постоянно доступны пользователю, они могут автоматизировать необходимые действия, стать мультимедийным помощником, обеспечить приватность и чувство защищенности. Такие приложения – новая область и для специалистов по созданию мультимедийных приложений и для психологов.

Поиском методов борьбы со стрессом люди занимались всегда. Рассмотрим некоторые издревле известные методы, позволяющие человеку справиться с волнением, паникой, настроиться на совершение необходимых действий.

Борьба со стрессом. Исторический аспект

Ощущение гармонии древнему человеку давало совершение обрядов. Через обряд, ритуал человек чувствовал слияние со Вселенной или Богами. А.А. Артемьева поясняет эффект воздействия ритуала: «Важнейшей функцией ритуала была (и продолжает оставаться) функция упорядочивающая. <...> Человек, находясь в опасном, непредсказуемом мире, пытался каким-то образом упорядочить окружающую его действительность, искал выход из пространства хаоса» [1, с. 75].

В Древней Греции многие философские школы, например, стоики и эпикурейцы, несмотря на конкурирующие позиции, имели схожие мысли, касающиеся избавления от беспокойства. Состояние освобождения разума от переживаний они именовали атараксией. «Один из путей к атараксии заключался в том, чтобы избавиться от негативных представлений о прошлом и страхов о будущем, поскольку единственная существующая реальность — это настоящий момент» [2, с. 320].

В «Тускуланских Диспутах» Цицерон оперирует понятиями волнения (*sollicitudo*) и тревожности (*angor*), считая их видом расстройств (*aegritudo*). При этом Цицерон проводит связь между беспокойным состоянием ума и болезнями тела [2, с. 320].

Эпоха Раннего Возрождения известна обвинениями людей в колдовстве и демоническими одержимостями. Тех, кто были тревожны или склонны к состоянию беспокойства, постигала трагическая участь. Преследовались также люди, заявлявшие о своих переживаниях, имевшие выраженные физические симптомы. Вместо помощи такие люди получали осуждение, их преследовали. Психически больные людей, люди страдающих расстройствам в Испании могли подвергнуться пытка, в Британии казни, а в Шотландии – сожжению на костре [3].

Вплоть до двадцатого века частым методом помощи людям, страдающим от психических проблем, были попытки экзорцизма, опиум и иные, часто токсичные вещества, вызывающие привыкание и побочные эффекты.

Большинство современных методов помощи при стрессе были созданы в 1950-е годы. Психолог Чарльз Уильям Слэк в конце 1950-х годов одним из первых использовал технику для психологической поддержки при стрессе. Для этого на базе Гарвардского Университета была создана исследовательская лаборатория. В эксперименте, организованном Слэком, участвовали мальчики-правонарушители. Им платили за то, чтобы они наговаривали на магнитофон все, что приходило им на ум. Слэк настроил магнитофон так, чтобы он реагировал на звуковой вход серией щелчков. Оплата зависела от количества щелчков. Таким образом, участники эксперимента

получила мотивацию «разговаривать» с магнитофоном как можно чаще. Эксперимент получил название «Исследование за углом улицы» (*Street Corner Research*).

Происходил это так: участник исследования брал магнитофон, заходил в закрытую комнату и разговаривал с машиной - чем больше было количество щелчков оказывалось по исходу времени, тем больше участнику платили. Хотя теоретически дети могли просто имитировать бессмысленные связки букв, большинство озвучивало личные переживания и мысли.

Чтобы побудить участников эксперимента выражать свои мысли как можно более откровенно и прямо, организаторы разрабатывали различные процедуры и мероприятия. Со временем, испытуемые испытали чувство освобождения, что часто приводило их к новому взгляду на свое поведение, они могли увидеть его деструктивность. Показательно что за три года, пока продолжался эксперимент с участием тридцати мальчиков, задействованных в проекте, количество совершенных ими преступлений, значительно сократилось [4].

По мнению психологов такой результат был получен с помощью мотивации и элемента терапии: людям платили реальными деньгами, а в условиях эксперимента участник вознаграждался щелчками как условной системой стимуляции взаимодействия за то, что рассказывает о своей жизни и своих проблемах.

В наши дни исследователи также продолжают обращаться к возможностям современных технологий, часто адаптируя их к древним методам, например, древнеиндийским практикам контроля мышц, частоты сердечных сокращений и дыхания.

Игровые приложения для смартфонов, развивающие навыки стрессоустойчивости

Системы психологических упражнений и навыков в настоящее время реализованы во многих мобильных приложениях.

Более 90% международных инвесторов считают, что доходность стартапов в области ментального здоровья в ближайшее десятилетие будет не меньшей, чем в остальных секторах экономики. Сейчас рынок технологий для поддержки психического здоровья (*Mental Health Tech*) растет со среднегодовыми темпами 3,5% и, по прогнозам, к 2030 году должен достичь \$538 миллионов [5].

Рынок приложений по поддержке и отслеживанию пользователем собственного самочувствия, развивается стремительно, однако существует лишь узкая область приложений, которые используют игровые элементы и возможности мультимедиа. Среди удачных примеров можно привести приложение российского бизнесмена Александра Железнова «**Norbu Stress Control**».

В «*Norbu Stress Control*» есть игра, дыхательные упражнения и упражнения на медитацию. Все разделы приложения анимированы, в интерфейс включена простая и визуально доступная голосовая и текстовая инструкция перед началом использования.

Под игрой понимается «организованное в соответствии с правилами игры художественное виртуальное пространство, художественный образ и

сюжетное основание которого строятся на основе компьютерной программы и специальных художественных средств» [6, с.7].

Раздел с игрой, которая названа «Массаж нейронов» развивает внимательность и собранность. Пользователь должен следить за движением шариков, условия постепенно усложняются – количество шариков увеличивается. Если игрок сосредотачивается на процессе, его ментальное состояние корректируется.

Механизм работы игры имеет научно доказанную эффективность. Во время поиска шариков, периферическое зрение и лобные доли помогают замечать и анализировать несколько объектов одновременно. Префронтальная часть лобной доли запускает процесс по поиску, деактивации и происходит ослабление нейронных сетей, создающих стресс [7, с. 679].

Чтобы усилить мотивацию обращаться к рассматриваемого приложению и создать у пользователя привычку следить за своим самочувствием разработчиками разработана система обратной связи. Так, за правильные или почти правильные ответы игроку начисляются игровые баллы («нейроны»), что создает дополнительную мотивацию. Система баллов и вознаграждений широко применяется в компьютерных играх.

Предусмотрена также возможность отслеживать свои успехи через таблицу достижений, таблицу целей, график настроения и прогресс усваивания опыта. С помощью этих инструментов пользователь видит развитие своих навыков, закрепляется позитивный опыт, он продолжает работать с проектом, приобретая постепенно иммунитет к стрессу на нейронном уровне. Старые нейронные сети, связанные со стрессом, со временем начинают ослабевать и исчезать, уступая место продуктивным и положительным.

Реализованные в «Norbu Stress Control» возможности характерны для мультимедийных проектов, которые отличают «наличие разных способов взаимодействия с содержанием проекта, доступ к проекту в любое время, возможность диалога и полилога средствами, заложенными в проекте, возможность реализации не одной, а нескольких потребностей (например, обучения, развлечения и одновременно общения)» [8, с. 37].

Подводя итог обзора данного приложения, можно отметить следующие положительные аспекты: пользователю предлагается система упражнений для избавления от стресса, пользователь учится следить за своим состоянием по предложенным параметрам, отслеживать свой прогресс.

К недостаткам приложения можно отнести: постоянно появляющиеся рекламные баннеры, которые нельзя пропустить или закрыть в бесплатной версии, мешают концентрации во время упражнений; плохая систематизация платных функций, создающая хаос.

Однако несмотря на огрехи маркетинговой стратегии, «Norbu Stress Control» было выбрано лучшим приложением года в России в конкурсе мобильных приложений магазина Google Play «#GooglePlayBestOf2020» в категории «Личностный рост».

Следующее приложение – «**Finch**». Оно помогает планировать на день и выполнять упражнения на стрессоустойчивость, поощряя это взаимодействием с милым виртуальным питомцем – птенцом зяблика.

Первое, что совершает пользователь, когда входит в приложение – наблюдает за процессом появления птенца из яйца. Затем игроку предлагается выбрать имя для новорожденного питомца. Далее реализуется одна из главных игровых особенностей приложения. Птенец, в манере маленького любознательного ребёнка, коим он по существу и является, задает пользователю справедливый вопрос: «А что такое «имя»?». Взаимодействия с виртуальным питомцем игрок может выбирать варианты ответов. Совершаемый выбор влияет на особенности характера птенца.

Вслед за этим происходит отбор дел, целей, которые необходимо выполнить в течение дня самому пользователю. После установки целей на день, зяблик «уходит» с экрана – запускается анимация путешествующего по живописным округам птенца с котомкой за спиной.

Игра по своим формальным признакам напоминает игру «Тамагочи», но в данном случае зяблика не нужно кормить, он не может страдать или умереть. Выполняя задания, намеченные на день, пользователь «даёт» птенцу энергию для приключений и роста. Под заданиями понимаются упражнения, развивающие навыки стрессоустойчивости. Таким образом, связь с виртуальным питомцем становится дополнительной мотивацией и придает взаимодействию с приложением характер общения.

Разработанные упражнения имеют четкую категоризацию:

- первая помощь: дыхательные и наблюдательные упражнения, которые можно делать при панических атаках, повышенной тревожности, волнах горя и т. д.;
- «деяния доброты» дают возможность выразить благодарность кому-либо, а также записать произошедшие моменты доброты или создать список людей, к которому пользователь хочет проявить доброту;
- звуковые пейзажи позволяют слушать успокаивающий дождь, океанские волны, звук качающихся деревьев и т. д. в течение определенного периода времени;
- дыхательные упражнения чтобы успокоиться или проснуться;
- движения: утренние растяжки, чтобы начать день, полуденные упражнения, чтобы выйти из затишья, и ночные движения, чтобы успокоиться;
- тесты для проверки уровня тревожности.

Так же, как и Norbu Stress Control, в приложении Finch присутствует элементы обратной связи – статистика, трекер настроения.

Finch имеет существенный недостаток – отсутствие пошагового руководства. Поэтому при первом входе, учитывая множество доступных опций, пользователю приходится прилагать много усилий чтобы составить представление во возможностях Finch. Приложение не объясняет, как работают очки энергии, что означает счетчик «приключения», как игроки должны повышать уровень или даже что позволяют делать различные опции на экране. Все эти данные предполагается узнать пользователю путем проб.

Популярность игровых приложений для поддержки самочувствия переживает сегодня всплеск активности и популярности. Помимо мобильных приложений, развиваются системы AR (Augmented Reality – дополненная реальность) и VR (виртуальная реальность) для домашнего пользования.

На этапе разработки сейчас находится «**GameChange**» – проект, для ослабления агорафобии, или страха входа в места, из которых может быть трудно выбраться, которые часто испытывают люди, например, страдающие шизофренией.

В рамках этого проекта участники, находящиеся в шлемах виртуальной реальности, проходят через смоделированные сцены, характерные для реальной жизни – приходят в кафе, магазин, паб, автобус, комнату ожидания кабинета врача и т.д. Исследователи обнаружили, проигрывание жизненных ситуаций, снимает тревогу и стресс. Особенно эффективна VR-терапия была при помощи людям с агорафобией. Исследования показывают, что «в медийной коммуникативной среде люди готовы на большее, чем в обычной жизни, поскольку настроены на игру, эксперимент, имеют возможность контролировать «степень открытости» в опосредованном медийной коммуникативной средой общении, что дает им чувство безопасности» [9, с.49].

Сочетание приемов психотерапии с современными технологиями способно помочь, и уже помогает многим людям уменьшить стресс, присутствующий в их жизни.

Благодаря подобным разработкам, специалисты разных профилей все чаще используют мультимедийные возможности в качестве инструментов для организации жизни или помощи пользователям.

Список литературы:

1. Артемьева А. А. К вопросу о ритуале: этимология и понятие термина // Вестник Московского университета МВД России. 2010. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-rituale-etimologiya-i-ponyatie-termina> (дата обращения: 21.02.2023).
2. Crocq M. A. A history of anxiety: from Hippocrates to DSM // Dialogues in clinical neuroscience. 2015. №17. URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4610616> (дата обращения: 21.02.2023).
3. A Brief History of Anxiety: – Лос-Анджелес. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://www.calmclinic.com/brief-history-of-anxiety> (дата обращения: 21.02.2023). – Текст: электронный.
4. Harvard Graduate School of Education: – Кембридж. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://www.gse.harvard.edu/news/ed/14/09/look-back-1959> (дата обращения: 21.02.2023). – Текст: электронный.
5. Rusbise: – Москва. – Обновляется в течение суток. – URL: <https://rb.ru/list/mental-health-tech/> (дата обращения: 21.02.2023). – Текст: электронный. Ed Magazine Home | Harvard Graduate School of Education
6. Югай И. И., Рубичева М.В. Режиссура интерактивных игр: учебник / И. И. Югай, М. В. Рубичева. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2016. 180
7. Taren A. A. Mindfulness Meditation Training and Executive Control Network Resting State Functional Connectivity: A Randomized Controlled Trial // Psychosomatic medicine. 2017. №79. (2017): URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5489372/> (дата обращения: 21.02.2023).

8. Югай И.И. Новое медиаискусство: тенденции, специфика // Научное мнение. 2015. № 11-1. С. 35-38.

9. Югай И.И. Медиаискусство и социальная активность // Вопросы культурологии. 2012. № 12. С. 48-52.

А.С. Осокин
(Россия, Санкт Петербург)

АНИМАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: КЛАССИФИКАЦИЯ, ТЕХНОЛОГИИ

Аннотация. В статье рассматривается современное состояние анимации, особое внимание уделяется новым областям применения анимации, причинам широкого распространения новых способов создания и демонстрации анимационной продукции.

Ключевые слова: анимация, экранное искусство, цифровые технологии, классификация, жанры, выразительные средства

A.S. Osokin
(Russia, Saint Petersburg)

ANIMATION IN CONTEMPORARY CULTURE: CLASSIFICATION, TECHNOLOGY

Annotation. The article examines the current state of animation, special attention is paid to new areas of application of animation, the reasons for the widespread use of new ways of creating and demonstrating animation products.

Keywords: animation, screen art, digital technologies, classification, genres, expressive means

Анимация занимает важное место в современном искусстве и культуре. Как формы, так и области ее применения в XX-XXI вв. стали гораздо шире, разнообразней чем в начале прошлого века. Существует множество нехудожественных видов анимации. Среди наиболее распространенных можно назвать:

- динамическая визуализация научных исследований – модели химических и физических явлений, процессы, происходящие в макро и микромире, бизнес-процессы и т.д. Рассмотрение многих явлений в динамике помогает понять законы их протекания, увидеть процесс целостно, позволяет делать прогнозы;

- анимированные наглядные пособия применяются на всех этапах обучения от дошкольного до высшей школы. Анимация позволяет оживить и разнообразить материал, сделать его более доступным и запоминающимся. Например, 3D-анимация биологических процессов, происходящих в человеческом организме, модели протекания заболевания дают студентам-медикам больше понимания, чем статичные изображения, макеты, поскольку позволяют проследить взаимосвязь событий. Важным

фактором является позитивное восприятие учащимися анимации в целом. В своей статье «Современные технологии создания анимационного рекламного ролика» Д.А. Болкова, говоря об отсутствии негативных эмоций в анимационных роликах, приводит аргумент М.Васильева: «...телезрители еще с детства сохранили вполне благосклонное отношение к мультяшным героям, а если тебе показывают мультики, то тебя вроде как развлекают, а вовсе не учат жить...» [1].

- презентации – анимированное представление информации позволяет не только емко донести материал, подчеркнуть наиболее значимые идеи, но и воздействовать на аудиторию эмоционально. Кроме того, анимация помогает зрителю быстро включиться в контекст происходящего, удерживать его внимание на деталях до конца мероприятия.

- воссоздание событий в криминалистике: для реконструкции произошедших событий в криминалистике применяют технологии 3D-моделирования и анимации. Создание моделей и проигрывание случившегося не является прямыми доказательствами, но они позволяют прокурору, следователю или судье воссоздать картину преступления, в том числе проследить последовательность событий, где-то опровергнуть или подтвердить истинность показаний [2].

- пользовательские графические интерфейсы – интерфейсы всех приложений, операционных систем созданы с использованием анимации. Раскрытие окон, нажатие кнопок и т.д. - все действия пользователя визуализируются и подтверждаются с помощью анимации. Анимированные элементы интерфейса, например, иконки, помогают ориентироваться в системе.

- анимационное оформление массовых мероприятий: спортивные мероприятия, праздничная сценография городских пространств, показы мод, инсталляции часто полностью анимированы или содержат элементы анимации. Технологии видеомappingа, голограммы позволяют быстро изменить уже существующие пространства любого размера.

- телевизионный дизайн - оформление телевизионных студий позволяющее, например, «переносить» диктора в виртуальное пространство, анимированные заставки, использование виртуальных персонажей. Так, в музыкальном шоу «Аватар», идущем на канале НТВ, известные исполнители скрываются за образами трехмерных персонажей, анимированных с помощью технологии захвата движения.

- анимация в рекламе позволяет привлечь внимание к продукту, запомнить его, эффективно проиллюстрировать его преимущества, настроить зрителя на нужную волну (забота о здоровье, радость общения, опасность микробов и т.д.). Многие крупные компании считают необходимым для продвижения своей продукции создавать корпоративного анимационного персонажа, который присутствует во всех рекламных роликах компании;

Существует множество других нехудожественных видов анимации и область ее применения только расширяется, как отмечает исследователь Н.Г. Кривуля: «использование анимации в науке, искусстве, в различных

направлениях образовательной деятельности, в области досуга и быта свидетельствует о её востребованности и популярности» [3, с. 1];

Важнейшими условиями широкого применения анимации стали новые технологии ее создания, распространения и демонстрации. Наибольшую роль сыграли компьютерные технологии позволяющие укоротить и удешевить процесс производства. С их развитием качественную анимацию могут создавать не только крупные студии, но и небольшие коллективы, отдельные художники.

В настоящее время существует большое количество анимационных программ, в которых можно и рисовать, и монтировать, так например: Moho, Adobe Animate, Cinema 4D, OpenToonz, Toon Boom Harmony, After Effects и так далее. Каждая из этих программ имеет свои преимущества, так как, работая в разных стилях, требуется разный набор инструментов.

Программы для рисования и монтажа содержат разнообразный инструментарий и способы создания анимации. Например, программы After Effects, Adobe Flash позволяют пользователю задать так называемые «ключевые кадры» и алгоритм визуализации кадров между ними. Такой подход значительно ускоряет и упрощает работу.

В большинстве программ имеются «эффекты» – программные модули, определяющие переходы между соседними кадрами. Так, эффект «морфинг» позволяет плавно изменить цвет, размер, прозрачность или форму одного объекта на другой, например, шарик превращается в квадрат.

В двумерной анимации стандартом является наличие «слоев». Размещение на холсте происходит путем послойного наложения друг на друга объектов разной величины и свойств. Такой метод позволяет анимировать множество элементов, которые не зависят друг от друга. Анимация по слоям напоминает классический метод перекладной мультипликации.

Слои позволяют совмещать изображение разного характера. По своему способу технология близка к методу Хромакея используемому в кинопроизводстве.

Технология Хромакей (Chroma key, кеинг, chroma key) заключается в совмещении нескольких изображений в одной композиции [4, с. 8]. Хромакей позволяет поместить анимированного персонажа в трехмерное пространство, совместить с видео изображением. Для реализации хромакея потребуется базовый набор освещения, зеленый экран (хромакей), компьютер и программа для монтажа – Premiere Pro или After Effects.

Существуют и постоянно совершенствуются программы захвата движения (англ. Motion Capture), значительно упрощающие процесс анимации мимики и пластики персонажа. Технология «... заключается в автоматическом вводе данных о движении с помощью техники, записывающей сигналы с датчиков, установленных на живых актерах. Затем эти записи используются при подготовке анимации персонажей» [5, с. 25].

Еще одним широко распространенным электронным способом создания анимации является скелетная анимация применимая как в 2D, так и в 3D. Наиболее известными программами являются Adobe Animate, Spine, Moho, Maya и т.д. Данный метод позволяет создать условный

«скелет» для тела персонажа представляющий из себя древообразную систему «костей», в которой каждая последующая кость привязана к предыдущей. Затем аниматор задает положение и поворот скелета, что значительно облегчает создание эффекта естественного движения.

Цифровые технологии хорошо совмещаются с традиционными способами создания анимации. Например, анимационная студия «Мельница» использует привычную технологию рисования фаз движения на кальке, но процесс раскрашивания и монтажа осуществляется цифровым способом. Это позволяет сохранить классическую проработку движения, но удешевляет и убыстряет процесс, происходит «синтез старых технологий и новых форм» [6, с. 4].

На сегодняшний день активно развиваются технологии искусственного интеллекта, которые применяются для создания 2-х мерной и 3-х мерной анимации. Как и в специализированных программах для анимации художник может задать ключевые кадры, а ИИ (искусственный интеллект) создаст кадры движения между ними. Значимы отличием от работы в специализированных программах является то, то ИИ выстраивает промежуточные кадры на основании заложенных процедур и базы образов, таким образом художник-аниматор меньше контролирует процесс.

На сегодняшний день существует несколько площадок с ИИ (Midjourney, Stable Diffusion, Craiyon), которые дают возможность пользователю задать внешнее описание персонажа, габариты, стиль или стилизацию, цветовую гамму, материал, позу, свет, окружение, эмоцию, ракурс и так далее. На основе этих данных искусственный интеллект генерирует персонажа и выдает несколько вариантов за короткий промежуток времени.

В качестве заключения можно сказать, что, несомненно, будут появляться новые технологии и инструменты создания, распространения и демонстрации анимации. Например, с увеличением электронных экранов на улицах городов, заменяющих обычные билборды, расширяется применение динамической графики – это один из видов прикладной анимации.

Относительная доступность и простота создания анимации на персональных компьютерах привлекли много непрофессионалов, возник большой объем некачественной продукции, распространяемый в интернет, например, через видеохостинг YouTube – самый популярный сайт среди молодежи от 16 до 34 лет. Но со временем, в процесс вмешались такие механизмы, как обратная связь со зрителем, разные способы монетизации, стимулирующие авторов создавать качественную продукцию. Например, видеохостинги предлагают монетизацию и привлечение рекламных контрактов за показ видеороликов. Сегодня зритель все чаще выбирает качество, а не количество. Этот положительный фактор хорошо сказывается на общем качестве анимации. Кроме того, сегодня существует большое количество он-лайн школ, студий, конкурсов и фестивалей анимации как в детской, так и во взрослой категории, что также позволит наполнить растущий рынок нехудожественной анимации качественной продукцией.

Список литературы:

1. Цитирование по Болкова Д.А. Современные технологии создания анимационного рекламного ролика // Альманах теоретических и прикладных исследований рекламы. 2016. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-tehnologii-sozdaniya-animatsionnogo-reklamnogo-rolika> (дата обращения: 03.03.2023)
2. Технологии 3D – моделирования помогут воссоздать место преступления в зале суда - [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.interface.ru/home.asp?artId=23144> (дата обращения: 01.03.2023)
3. Кривуля, Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : 17.00.03 : автореферат дис. на соискание уч. степ. док. искусствоведения: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова. – Москва, 2009. – 62 с.
4. Буймов А.С., Антонов П.Ю. Создание учебного интерактивного видео в технологии chromakey // Международный студенческий научный вестник. – 2014. – № 2. ; URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=11845> (дата обращения: 01.03.2023).
5. Югай И.И., Рубичева М.В. Режиссура интерактивных игр. Санкт-Петербург: издательство СПбГУП, 2016. 180 с.
6. Трапезникова, Е.В. Эволюция образа художественного пространства в Российской анимации (1985-2014 гг.) : 17.00.03 : дис. на соискание уч. степ. кан. искусствоведения. Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова. – Москва, 2015. – 179 с.

**Е.Ю. Андрущенко
(Россия, Ростов-на-Дону)**

«СТОМП» Л. КРЕСВЕЛЛА – С. МАК-НИКОЛАСА: «ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ МЮЗИКЛ» ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Аннотация. «Хореографический мюзикл» принадлежит к числу широко известных ответвлений жанра, сформировавшихся в 1930-е годы. Его основоположники – хореограф Дж. Баланчин и композитор Р. Роджерс – рассматривали танец (и в целом пластическую составляющую) как важнейший композиционный и драматургический элемент соответствующего спектакля. Впоследствии эволюционное развитие данной сферы было связано с творчеством Л. Бернстайна и Дж. Роббинса, М. Хэмлиша и М. Беннета, Э. Ллойда-Уэббера и др. На рубеже XXI столетия указанный ряд пополнился «мюзиклом без музыки» Люка Кресвелла и Стива Мак-Николаса «Стомп грохочет». Этот спектакль представлял собой комедийное ритмошумовое сценическое шоу, синтезировавшее элементы пантомимы, брейк-данса, степа, современного эстрадного танца с игрой на многочисленных ударных инструментах или изобретательно трактуемых предметах повседневного быта. Названное «quasi-хореографическое» действие, инспирированное массовой культурой новейшей эпохи, парадоксально сближалось с опытами «конкретной» музыки и перформансами элитарного искус-

ства, что было весьма характерно для художественных устремлений пост-модернизма. В дальнейшем создатели «Стомпа» успешно сотрудничали с кинематографом и видеоиндустрией, выпустив целый ряд популярных клипов и фильмов-короткометражек, которые воспринимаются ныне как своеобразный видеосериал.

Ключевые слова: «хореографический мюзикл», «Стомп», Л. Кресвелл, С. Мак-Николас, музыкальный театр эпохи постмодернизма, видеосериал

**E. Y. Andrushchenko
(Russia, Rostov-on-Don)**

**«STOMP» BY L. CRESWELL – S. MCNICHOLAS:
A «CHOREOGRAPHIC MUSICAL» OF THE POSTMODERN ERA IN
MODERN MEDIA-CULTURE CONTEXT**

Abstract. «Choreographic musical» is one of the well-known offshoots of the genre that emerged in the 1930s. Its founders, choreographer J. Balanchine and composer R. Rogers, considered dance (and the plastic component in general) as the most important compositional and dramatic element of the corresponding performance. Later on, the evolutionary development of the mentioned sphere was associated with some works by L. Bernstein and J. Robbins, M. Hamlish and M. Bennett, A. Lloyd-Webber and others. At the boundary of the 20th and 21st centuries, the above series was replenished with «a musical without music» by Luke Creswell and Steve McNicholas «Stomp Rumbles». The named performance was a comedy rhythm and noise stage show that synthesizes elements of pantomime, break dance, step and modern pop dance with playing numerous percussion instruments, inventively interpreted everyday objects, etc. The named «quasi-choreographic» action, inspired by the mass culture of the newest era, to be paradoxically approached the experiences of «concrete» music and the performances of elite art, more typical of the Postmodernist artistic aspirations. Subsequently, the authors by «Stomp» were successfully collaborating with cinematograph and video-industry. They produced quite a number of popular video clips and short movies to be interpreted now as distinctive video series.

Keywords: «choreographic musical», «Stomp», L. Creswell, S. McNicholas, musical theatre of the Postmodernist era, video series

«Хореографический мюзикл» принадлежит к числу широко известных ответвлений жанра, сформировавшихся в 1930-е годы. Его основоположники – хореограф Дж. Баланчин и композитор Р. Роджерс – рассматривали танец (и в целом пластическую составляющую) как важнейший композиционный и драматургический элемент соответствующего спектакля. Не случайно совместные проекты указанного творческого тандема («На пуантах» и «Я женился на ангеле») признаны первыми выдающимися образцами в истории «хореографического мюзикла» [3, с. 10–11; 9, с. 43]. В дальнейшем эволюционное развитие упомянутой сферы было связано с появлением таких замечательных произведений, как «Вестсайдская история» Л. Бернстайна и Дж. Роббинса, «Кордебалет» М. Хэмлиша и М. Беннета,

«Кошки», «Песня и танец», «Звездный Экспресс» Э. Ллойда-Уэббера, поставленные в содружестве с Дж. Линн, А. Филипс и другими выдающимися хореографами современности (см.: [11; 6, с. 54–55; 2; 3, с. 91–98; 1, с. 102–112]).

На рубеже XXI столетия вышеперечисленный ряд неожиданно пополнился «мюзиклом без музыки» уэбберовских соотечественников Люка Кресвелла и Стива Мак-Николаса «Стомп грохочет». Названный спектакль, согласно оценкам театроведов, представляет собой комедийное ритмошумовое сценическое шоу, синтезирующее элементы пантомимы, брейк-данса, степа и современного эстрадного танца с игрой на многочисленных ударных инструментах, изобретательно трактуемых предметах повседневного быта и др. [10]. Названное «quasi-хореографическое» действо, инспирированное массовой культурой новейшей эпохи, весьма парадоксальным образом сближается с опытами «конкретной» музыки и перформансами элитарного искусства, что весьма характерно для художественных устремлений постмодернизма. К примеру, достаточно распространенными в наши дни являются параллели между «Стомпом» и фильмом Л. фон Триера «Танцующая в темноте» или современными постановками пьесы Дж. Б. Пристли «Скандалное происшествие в Брикмилле» [5, с. 3].

Что же такое «Стомп» и почему его принято относить к сфере «хореографических мюзиклов»? Изначально так именовался американский коллектив «знаменитых мусорщиков с Бродвея», возникший в 1983 году. Ироничный подзаголовок, придуманный основателями коллектива Л. Кресвеллом и С. Мак-Николасом, указывал на то, что «Бродвей» наших дней – символ театральной индустрии (в том числе индустрии «легкожанрового» театра, прежде всего мюзикла), некое «государство в государстве», подобное Голливуду в области киноискусства. Здесь, на Бродвее, даже мусорщики хотят ощущать себя артистами, выступать на театральных подмостках и восхищать публику. Правда, скромные средства не позволяют им обзавестись собственным театром или подобающим реквизитом. Но для настоящих талантов это не является проблемой. Их творчество рождается из быта, повседневности, для самореализации «знаменитым мусорщикам» достаточно их метел и щеток, палок, крышек от мусорных баков, кухонного инвентаря, а также хлопков в ладоши, щелканья пальцами, ударов каблукками и т. д.

Первые полномасштабные представления – речь идет о спектакле, поставленном ансамблем «Стомп» и получившем название «Стомп грохочет», – состоялись в 1991 году и имели ошеломляющий успех. С этого времени коллектив, удостоенный множества престижных наград, был признан одним из лидеров бродвейской индустрии, развернул активную гастрольную деятельность по всему миру, установил прочные контакты с кинематографом, выпустив целый ряд популярнейших видеоклипов и несколько фильмов-короткометражек. В свою очередь, под «вывеской» ансамбля «Стомп» было выпущено несколько спектаклей – «продолжений», и данное шоу фактически превратилось в своеобразный сериал (он существует ныне в театральной и видеоверсиях). Заметно возросло количество его участников: первоначальный «октет» (8 танцовщиков-актеров-перкуSSIONистов) в 2000-е годы уступил место четырем (!) расширенным составам (по

12 исполнителей в каждом), поочередно гастролирующим в различных странах (включая Россию, где «Стомп» выступал неоднократно, начиная с 1990-х), выступающим на самых престижных сценических мероприятиях (например, церемониях вручения наград «Оскар» и «Грэмми», открытиях театральных сезонов на Бродвее и т. д.), крупнейших полихудожественных, кино- и театральных фестивалях [4; 10].

Следует несколько подробнее остановиться на композиционной и драматической специфике спектаклей ансамбля «Стомп». Прежде всего, они лишены сквозного сюжета и формируются из 6–8 сцен («частей»), достаточно самостоятельных и завершенных (что способствует неизменному успеху соответствующих видеоклипов). Каждая сцена, по замыслу авторов, представляет собой «картинку из современной городской жизни» (как «бродвейской», так и «городской» вообще), объединяемую посредством участия персонажей определенного «профессионального амплуа» (мусорщиков, работников кухни при крупном ресторане, уличных баскетболистов, дворников, сантехников и т. д.) и характерного для них производственного инвентаря [7, с. 12]. Внутри сцены (ее продолжительность обычно составляет около 10 минут) происходят определенные логически взаимосвязанные события, порой образуются некие «мини-эпизоды», посвященные одной из магистральных тем: 1) «внутренний ритм» человеческой деятельности, изначально таящей в себе некие ростки музыкального и танцевального начал, а также их синтеза; 2) специфические взаимоотношения между участниками подобных «профессиональных сообществ»; 3) исконно присущая человеку тяга к творческому самовыражению, вновь и вновь преодолевающая все препоны и запреты.

Разумеется, здесь, присутствует и ярко выраженная социальная составляющая, о которой один из российских рецензентов написал следующее: «Stomp чаще всего предстает театром заброшенных пустырей и подземных переходов. Неукротимая вольница городских низов на протяжении спектакля едко издевается над канонами и правилами современного буржуазного уклада. Но если приглядеться внимательно, можно обнаружить здесь сюжеты, существующие, вероятно, со времен возникновения письменности, а может быть, возникшие еще раньше. Среди персонажей есть вполне традиционные типы, похожие на белого и рыжего клоунов, есть толстый и тонкий, триумфатор и неудачник. И, как следствие, по ходу спектакля разворачивается неистовая борьба за место под солнцем, демонстрируются разнообразные проявления вечной дружбы-ненависти, жизни по законам племени, хорошо знакомой еще Маугли» [5, с. 3]. Объединение же подобных самостоятельных сцен порой осуществляется путем использования отдельных «сквозных» («мигрирующих») персонажей, которые перемещаются в различные сценические контексты, но чаще используются внешние сюжетные ходы, образующие нечто вроде «сцеплений» («переходов») от сцены к сцене.

Показательный тому пример – «Кухня», известный эпизод видеосериала «Стомп». Она открывается фрагментом-«переходом» от предыдущей серии («Баскетбол»): заигравшиеся уличные виртуозы мяча направляют его по слишком высокой дуге, и мяч отправляется прямым в окно кухни при довольно крупном ресторане, расположенной в одном из домов побли-

зости. К счастью, именно в это время окно приоткрывает шеф-повар, решивший глотнуть свежего воздуха. Ему в руки и попадает спортивный «трофей», брошенный с улицы. Отправив мяч обратно и выбрав несносных сорванцов, шеф-повар отправляется в обход по кухне, постепенно приобретающий все более явные музыкально-танцевальные очертания. Завершением этой сцены служит оперативная уборка на рабочем месте. Грязная вода стекает по канализационной трубе, и этот процесс задумчиво созерцают некие «сантехники», скорее похожие на диггеров – самодеятельных исследователей городских подземелий и коммуникаций, которые станут персонажами следующей сцены, и т. д.

Разумеется, подобная организация сюжета выглядит не слишком мудреной, однако ее истоки связаны, ни много ни мало, с интеллектуальным «романом в новеллах» XX столетия. Его первый классический образец – роман «Улей» нобелевского лауреата Камило Хосе Селы – увидел свет в середине 1940-х годов, породив целое направление в мировой прозе и многочисленные ответвления в драматургии, вплоть до сценариев музыкально-театральных постановок. В частности, именно по указанному принципу выстраиваются широко известные «концепт-мюзиклы» (их родоначальником считается классик современного легкожанрового музыкального театра С. Сондхайм), где раскрытие обобщающего концептуального замысла осуществляется в серии развернутых сцен-новелл, порой лишь условно связанных друг с другом [8, с. 20; 3, с. 56–59]. Так выявляется первая существенная взаимосвязь проекта «Стомп» с областью мюзикла – сценарно-драматургическая и композиционная.

Вторая аналогичная параллель обусловлена разнообразными параллелями с широко трактуемой и последовательно актуализируемой сферой «классики» (от прославленных бродвейских шоу и голливудских кинолент до популярнейших классических и модерн-балетов минувшего столетия). В частности, один из подобных эпизодов спектакля «Стомп грохочет» (пляски с крышками от мусорных баков) явственно приближается к батальным эпизодам историко-драматических балетов XX века – так называемым «танцам со щитами» (хорошо известным отечественной аудитории по балету «Спартак» А. Хачатуряна и позднейшим его подражаниям).

Еще одна характерная особенность проекта «Стомп» – неоднократно возникающие ассоциации с архаическим ритуальным фольклором. Подобная тенденция предоставляется вполне естественной, коль скоро «мир городских джунглей» ассоциируется и у создателей проекта, и у многих критиков с историческими эпохами первобытной жизни человечества, когда формировались подобные фольклорные ритуалы. Наглядным тому подтверждением являются два небольших эпизода из довольно протяженной сцены под названием «Танец и борьба» («Dance and Fight»), персонажами которой являются городские уборщики – начало, представляющее собой небольшую пантомимическую сценку вполне современного типа, и «фольклорно-архаическую» кульминацию – танец с палками и точильными брусками.

Не чуждо создателям шоу «Стомп» и тяготение к определенным символическим обобщениям. Так, в рекламном видеоролике, нередко предвещающем современные театральные постановки этого коллектива и показы

соответствующего «сериала», его участники ассоциируются с отдельными элементами грандиозного часового механизма, своего рода курантов, вызывающих мотивы и ритмы новейшей эпохи массового искусства – «Стомп»-эпохи, судя по надписи, которая красуется в кадре на воздвигнутой весьма внушительной конструкции типа эстакады или железнодорожного моста.

Итак, связи характеризуемого проекта с традициями «хореографического мюзикла» представляется вполне очевидными: 1) выбор актуальных сюжетов из жизни современного города-мегаполиса; 2) презентация в качестве основных действующих лиц так называемых «золушек» – художественно одаренных представителей социальных низов; 3) опора на стилистику массовых музыкальных жанров (что со всей очевидностью прослеживается в ритмических формулах большинства сцен и эпизодов); 4) использование множественных ассоциативных параллелей с расширительно трактуемой «классикой» различных сфер искусства (хореографического, театрального); 5) преимущественная опора на сценарно-драматургические принципы современного театра мюзикла. В целом, данный проект выглядит ярко выраженным синтезирующим феноменом, опирающимся на фундаментальную триаду мюзикла («полисюжетность/полифабульность – полижанровость – полистилистика»; см.: [1, с. 12–13]) и демонстрирующим определенное тяготение к дальнейшему взаимодействию со своим историческим «прародителем» – «хореографическим мюзиклом» XX столетия. При этом равноправное существование двух «параллельных» версий «Стомпа» – театральной и кинематографической – уподобляется взаимоотношениям традиционных мюзиклов с их кино- и видеоэкранизациями. Подобная «диалогичность» вообще свойственна культурному медиапространству новейшей эпохи, что является наглядным подтверждением разомкнутости и поливариантности креативных процессов, характерных для массового искусства постмодерна.

Список литературы:

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
2. Андрущенко Е. Ю. «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 93–98.
3. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
4. Британская театральная сенсация в Москве. URL: <https://stomponline.ru/> (дата обращения: 15.12.2022).
5. Губайдуллина Е. Триумф помойки (На сцене театра «Московская оперетта» бушует Stomp – мюзикл без музыки) // Известия. 2001. 6 декабря. С. 3.
6. Кампус Э. Ю. О мюзикле: очерки. Л.: Музыка, 1983. 128 с.

7. Малыхин М. Stomp возвращается... (На сцене Московского театра оперетты начались гастроли англо-американской труппы STOMP) // Российская газета. 2001. 6 декабря. С. 12.
8. Монд О.-Л. Стивен Сондхайм – певец аутсайдеров в мюзикле (часть I) // Музыкаведение. 2011. № 8. С. 18–23.
9. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин: К проблеме музыкально-хореографического синтеза: исследование. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 343 с.
10. STOMP – знаменитые мусорщики с Бродвея. URL: <https://ulkacurl.livejournal.com/132146.html> (дата обращения: 15.12.2022).
11. Тушинцева И. А. «Нет повести печальнее на свете...» («Вестсайдская история» Л. Бернстайна) // Музыкальная жизнь. 2010. № 8. С. 42–46.

М.В. Калимова
(Россия, Мурманск)

ЦЕЗАРЬ КЮИ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Аннотация. Жизнь современного человека отмечена все более глубокой интеграцией большинства аспектов деятельности в интернет-пространство. В частности, проведение исследовательской работы в наше время априори подразумевает использование интернет-ресурсов. Однако, вопреки распространенному мнению, далеко не все темы и вопросы отличаются одинаково широким онлайн-охватом. Цезарь Антонович Кюи, вне всякого сомнения, является знаковой фигурой в истории отечественной музыки. Композитор, один из основателей «Могучей кучки», критик-полемист, исследователь, – он оказал существенное влияние на эволюцию русского музыкального искусства второй половины XIX века. При этом сведения о личности и творчестве композитора, которые можно почерпнуть на веб-ресурсах, отнюдь не являются исчерпывающими. Что именно представляет собой интернет-портрет композитора на данный момент, и каковы причины его формирования в существующем варианте, – этим вопросам и посвящена данная статья.

Ключевые слова: Цезарь Кюи, композитор, интернет-ресурс, нотная библиотека, youtube-канал, видеозаписи, аудиозаписи, книжные издания, статьи

Maria Kalimova
(Russia, Murmansk)

CESAR CUI IN THE SPACE OF MEDIA CULTURE

Abstract. The modern life is constantly followed by closer integration into the web space. In particular, any research now a priori involves using the internet resources. However, despite the common opinion not all issues are equally popular in the internet. Cesar Cui is undoubtedly an important figure in the national

music's history. He was known as a composer, one of the founders of «The Mighty Five», as a polemic critic, as a researcher and that's why he had an essential influence on the evolution of Russian musical art of the second half of 19th century. At the same time we can't get really complete data about his personality and creation from web resources. This review considers the online-portrait of composer and the premises of it's forming in the relevant version.

Keywords: Cesar Cui, a composer, internet resources, a notes library, youtube-channel, videos, audios, books, publications.

В наши дни не только повседневная, но и научно-исследовательская деятельность человека все теснее переплетается с теми опциями, которые предлагает нам интернет-пространство. Задача по поиску и систематизации информации остается базовой ступенью любого исследования, но сам этот процесс постепенно перемещается из библиотек в любую локацию, обеспечивающую возможность работы онлайн. Оценивать данное явление можно по-разному, но пренебрегать преимуществами веб-ресурсов было бы крайне недальновидно. Бытует мнение, что интернет может предложить ответы на все вопросы, однако любой, кто сталкивался с необходимостью узкоспециализированного поиска, знает, что это далеко не так. Порой поиск требуемых сведений становится крайне непростой задачей.

Принято считать, что классическое музыкальное искусство весьма широко представлено в интернет-пространстве. Однако при более детальном анализе наполнения музыкальных сайтов и стриминговых сервисов становится ясно, что приемлемый «охват» касается, в основном, лишь композиторов «первого ряда». Если рассматривать этот вопрос в контексте типологии аудитории, предложенной Т. Адорно [1, с. 14–18], можно предположить, что классический сектор музыкальной интернет-среды рассчитан, в первую очередь, на слушателя-потребителя, воспринимающего музыкальную эрудицию как необходимую часть имиджа «культурного человека» и на эмоционального слушателя, использующего музыку как средство высвобождения эмоций, своего рода психологической разгрузки. Так или иначе, когда речь идет не о «кумирах», а о менее популярных композиторах, приходится признать, что их интернет-портфолио не отличается такой же полнотой.

Цезаря Антоновича Кюи нельзя назвать малоизвестной фигурой. Композитор, чье наследие примечательно не только значительным масштабом, но и жанрово-тематическим разнообразием, музыкальный критик и публицист, ученый в сфере военного дела, он, несомненно, оставил существенный культурно-исторический «след». И тем не менее, попытка систематизировать имеющуюся в интернет-пространстве информацию о Кюи наглядно обнаруживает ее дефицит и некоторую односторонность.

Крупнейшие электронные нотные библиотеки (<https://classic-online.ru/>, <https://imslp.org/>, <https://primanota.ru/> и др.) предоставляют доступ к значительному количеству сочинений Кюи, в том числе, клавирам всех его опер. Однако, это лишь некоторая часть колоссального творческого наследия композитора, в то время как многие из его сочинений, в первую очередь, вокальных и хоровых, по-прежнему представляют собой библиографическую редкость.

Кюи также является автором целого ряда литературных работ. Его статьи (по крайней мере, их существенная часть), изданные в виде сборника «Избранные статьи» (1952) и отдельного очерка «Кольцо Нибелунгов» (1889), находятся в свободном доступе, то же касается его работы, посвященной истории русского романса (1896). Также перу Кюи принадлежат издания «La musique en Russie» («Музыка в России», 1881) и «Cours de littérature musicale des oeuvres pour le piano» («Курс истории литературы фортепианной музыки», 1889), обобщающие публикации композитора во французской прессе. К сожалению, они доступны лишь в оригинале, их перевод на русский не производился. Эпистолярное наследие композитора также было опубликовано в виде книги «Избранные письма» (1955), однако в электронном варианте данная книга до сих пор не представлена.

Перечень литературных трудов Кюи в сфере фортификационной науки еще более обширен, его перу принадлежат более десяти очерков и учебных пособий. Однако в свободном доступе находится лишь «Краткий исторический очерк долговременной фортификации», изданный в 1897 году.

К сожалению, в настоящий момент не существует тематических сайтов или сообществ в соцсетях, посвященных творчеству Цезаря Кюи. Статьи о композиторе присутствуют на всех крупных сайтах, посвященных музыкальной классике (<https://www.belcanto.ru>, <https://musicseasons.org>, <https://www.culture.ru> и др.), а также на справочно-энциклопедических ресурсах (в том числе, в англоязычной энциклопедии <https://www.britannica.com>). Однако, помимо действительно ценной в содержательном и аналитическом отношении статьи А. Тихомирова на сайте <https://www.classicalmusicnews.ru> [6], прочие заметки о композиторе не отличаются глубиной и разнообразием. Связано это, очевидно, с тем, что исследовательской и биографической литературы о композиторе не так много. Наиболее значимые и масштабные книжные издания, монографии А.Ф. Назарова и Л. Мерси-Аржанто, находятся в свободном доступе, но, к сожалению, последняя ни разу не была переведена на русский язык. Из ранних источников следует также отметить очерки и статьи В.В. Стасова, С.Н. Кругликова, Н.Ф. Финдейзена, А.П. Коптяева, которые теперь также доступны для ознакомления благодаря работе библиотечных учреждений по оцифровке дореволюционных печатных изданий.

По странному совпадению, крупнейшее диссертационное исследование, посвященное оперному творчеству композитора, является, как и крупнейшая монография, иноязычным. Речь идет о работе американского пианиста и исследователя Лайла Неффа (Lyle Neff) «Сюжет, стиль и структура в операх Цезаря Кюи» («Story, Style, and Structure in the Operas of César Cui»), которая была любезно предоставлена автором для свободного ознакомления в электронной библиотеке <https://imslp.org/> [15]. Хоровому творчеству Кюи посвящено также недавнее диссертационное исследование Ю.Н. Лавриковой («Хоровое творчество Цезаря Кюи», 2020). Дополняют музыковедческое осмысление творчества композитора статьи этого же автора, а также А.Я. Селицкого, А.В. Наумова, М.Е. Лапиной, М.В. Холодовой, Р.В. Глазуновой, представленные, в частности, в научной электронной библиотеке «КиберЛенинка» (<https://cyberleninka.ru/>).

В эпоху очевидного преобладания визуальной информации особый интерес представляют документальные фильмы и видеоролики, позволяющие презентовать заданную тему с большей наглядностью. Биографии композитора посвящена часть выпуска известного телеальманаха «Абсолютный слух» (выпуск от 19.11.14) [2], а также выпуск музыкального еженедельника «БлокНОТ» на телеканале «Культура» [12] (к сожалению, тиражирующий негативную оценку личности композитора) и небольшой ролик, показанный 26 марта 2018 (столетие со дня смерти композитора) на телеканале «Союз» [10].

Как определенная альтернатива официальным СМИ в наше время все активнее развивается видеоблогинг, в том числе, профессиональной направленности. В данной категории биографии Цезаря Кюи посвящены ролики на youtube-каналах «История Композитора» [7] и «Библиотека 188 ЮЗАО» [5]. Кроме того, на канале «Музыкальная литература с Павлом Бегичевым» можно найти небезынтересный видеоанализ одного из наиболее известных вокальных сочинений композитора – романса «Царскосельская статуя» [9], а на канале Юлии Казанцевой – полуторачасовой вебинар, рассказывающий о творчестве трех представителей «Могучей кучки» – Ц. Кюи, М. Балакирева и А. Бородина [4]. Весьма примечателен также видеоролик на канале Волгоградского музея изобразительных искусств, рассказывающий об известном портрете Кюи кисти К.Е. Маковского [3]. И, наконец, отдельно хотелось бы отметить посвященный композитору видеосюжет «César Cui: Critic & General» [13] в англоязычном секторе youtube, на канале «Classical Nerd», автор которого (Thomas Little) знакомит иностранную публику с музыкальной классикой, в том числе, русской.

Особого внимания заслуживает также тема аудио- и видеозаписей сочинений Кюи. Вокальная и хоровая музыка композитора (по крайней мере, определенная ее часть), а также наиболее известные инструментальные сочинения, такие, как прелюдии для фортепиано или сюита «В Аржанто», представлены на большинстве тематических сайтов, причем в различных исполнениях.

Несколько сложнее обстоит дело с операми композитора, в силу ряда причин не получившими репертуарного статуса. Тем не менее, на youtube доступны записи всех детских опер Кюи – «Кот в сапогах» (Выпускной спектакль оперной студии Новосибирского музыкального колледжа им. Мурова, 2014, Санкт-Петербург Опера, 2020, Молодежная опера Штутгарта, 1999 – аудиозапись), «Снежный богатырь» (Детская хоровая школа «Весна» имени А.С. Пономарева, 2015), «Красная шапочка» (Boulder Opera Company, 2019), «Иванушка-дурачок» (в исполнении учащихся и преподавателей колледжа русской культуры им. А.С. Знаменского, г. Сургут, 2016). Кроме того, доступна для просмотра видеозапись оперы «Сын Мандарина» в постановке Камерного музыкального театра г. Москвы (1998) и фрагменты из постановки оперы «Кавказский пленник» в Красноярском театре оперы и балета (2017 год). А наиболее «свежей» записью оказывается постановка Оксфордским оперным сообществом в 2021 году оперы «Пир во время чумы», осуществленная, очевидно, по причине актуальности сюжета в период мировой пандемии Covid-19.

К сожалению, остальные оперы представлены в лучшем случае лишь отдельными номерами. Отметим, что имеющиеся видеозаписи оперной музыки Кюи заботливо собраны на youtube-канале уже упоминавшегося Лайла Неффа. Мало того, многие неизвестные слушателю страницы опер Кюи были им лично исполнены на фортепиано; эти записи также присутствуют в указанном плейлисте и представляют при отсутствии других вариантов исполнения значительную ценность. Кстати, им же была написана краткая биография композитора для сайта Стэнфордского университета [11]. Вне всякого сомнения, вклад Лайла Неффа в восстановление и сохранение творчества Кюи уникален, что, к сожалению, не делает чести соотечественникам...

Безусловно, то, как представлены биография и творчество Цезаря Кюи в интернет-пространстве, нельзя назвать оптимальным. Отсутствие онлайн-доступа к значительному числу его музыкальных и литературных сочинений затрудняет исследовательскую работу. При этом появление ряда научных статей, затрагивающих различные аспекты творчества композитора, свидетельствует о росте интереса к нему в профессиональной среде. И все же этот интерес в силу своего «локального» характера недостаточен для полноценной реабилитации образа композитора и присвоения ему более респектабельного статуса. А ведь это, что особенно важно, могло бы активизировать интерес к Кюи в исполнительской среде, которая, как известно, отличается определенной инертностью в вопросе репертуарной политики.

С позиции массового слушателя наибольшей проблемой представляется отсутствие тематических сайтов и групп (с должным наполнением), посвященных композитору. Даже при возникновении целенаправленного интереса рядовой пользователь, вероятнее всего, предпочтет не мониторинг научных статей, а обращение к более «массовым» ресурсам, и потому рискует столкнуться либо с крайне поверхностной характеристикой, либо, что еще хуже, с растиражированными мифами, вырванными из контекста цитатами [8] и историческими анекдотами из серии «Мусоргский, Кюи и плавок».

Интернет как платформа научно-исследовательской деятельности может предложить два ощутимых преимущества – удобство систематизации данных и все более очевидную прерогативу в вопросе формирования мнений. Таким образом, работа с интернет-пространством представляется в перспективе одним из ключевых шагов по изменению актуального «имиджа» Кюи, чье затянувшееся забвение являет собой острый пример исторической несправедливости.

Список источников

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008.
2. Абсолютный слух. Выпуск от 19.11.14 / Телеканал Культура // Youtube. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=KkbTiFoF4kE&list=PL66DIGaegedrU_OzBruoIFZAKyN6DiGoG&index=182 (дата обращения: 06.03.2023)

3. Взгляд философа. К.Е. Маковский. Портрет композитора Ц.А. Кюи // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zRkwFPu4Y9c&t=3s> (дата обращения: 06.03.2023)
4. Кюи, Балакирев и Бородин // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=GGbyTKNVaOw> (дата обращения: 06.03.2023)
5. Могучая кучка. Цезарь Кюи // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qxZcB1k6asM> (дата обращения: 06.03.2023)
6. Тихомиров А. Его превосходительство музыкант. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/cesar-cui/> (дата обращения: 06.03.2023)
7. Цезарь Кюи. Биография [видеозапись] // Youtube. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_1QBj5DL8bo (дата обращения: 06.03.2023)
8. Цезарь Кюи: кого обидел самый «лютый» русский критик. – URL: https://dzen.ru/a/Y3Y6ITapAWLfx2D_ (дата обращения: 06.03.2023)
9. Ц. Кюи. Царскосельская статуя. Разбор и реакция. Музыкальная литература с Павлом Бегичевым // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zDZufoVzAsI&list=PLV9o5alTk7g3nhI8OQvr1M31RsnhVXvEU&index=4> (дата обращения: 06.03.2023)
10. Этот день в истории. 26 марта 2018. Цезарь Кюи - композитор, инженер-генерал // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zICUQGZr9yE> (дата обращения: 06.03.2023)
11. Brief biography of Cesar Cui. – URL: <http://opera.stanford.edu/iu/russmus/cui/cuibio.html> (дата обращения: 06.03.2023)
12. Cesar Cui. A Portrait // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=TXKc1cZ-Q6w> (дата обращения: 06.03.2023)
13. César Cui: Critic & General [видеозапись] // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nLos78uC844&t=1s> (дата обращения: 06.03.2023)
14. Music from operas by César Cui [видеозапись] // Youtube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x2HEAesvPXQ&list=PLUoO2egSo2oeNrHuxoo2Frokrx7xof77v> (дата обращения: 06.03.2023)
15. Neff Lyle K. Story, Style, and Structure in the Operas of César Cui. – URL: [https://imslp.org/wiki/Story%2C_Style%2C_and_Structure_in_the_Operas_of_César_Cui_\(Neff%2C_Lyle_K.\)](https://imslp.org/wiki/Story%2C_Style%2C_and_Structure_in_the_Operas_of_César_Cui_(Neff%2C_Lyle_K.)) (дата обращения: 06.03.2023)

Е.В. Кисеева
(Россия, Ростов-на-Дону)

НОВЕЙШАЯ ОПЕРА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ ПОНИМАНИЯ

Аннотация: Проведенное исследование, результаты которого освещены в статье, позволило продемонстрировать то, каким образом в резуль-

тате воздействий медиакультуры изменяется идеология новейшей оперы и как расширяются ее коммуникативные возможности. В статье раскрыта актуальная проблема функционирования в оперном жанре перформанса в качестве специфической формы спектакля, в котором преобладает понимание произведения как процесса, а зрители становятся соавторами. На примере оперной трилогии Филиппа Гласса автор статьи рассматривает возможности создания смысловых разрывов, эффекта иммерсии, необходимых для перформанса и способствующих возникновению ситуации, в которой зрители не только становятся соучастниками художественных событий, но и обретают возможности для творческой деятельности и формирования смыслов, исходя из злободневных реалий современности. Создание смыслового поля в рассмотренных операх предполагает проведение ассоциаций и параллелей между сценическим действием и социальными событиями, растиражированными массмедиа.

Ключевые слова: новейшая опера, медиакультура, средства массовой информации, перформанс

**Elena Kiseyeva
(Russia, Rostov on Don)**

LATEST OPERA IN THE ASPECT OF MEDIA CULTURE: ISSUES OF UNDERSTANDING

Abstract: The study, the results of which are highlighted in the article, made it possible to demonstrate how, as a result of the influence of media culture, the ideology of the newest opera changes and how its communicative capabilities expand. The article reveals the actual issue of functioning in the operatic genre of performance art as a specific form of presentation, in which the understanding of the work as a process prevails, and the audience becomes co-authors. On the example of the opera trilogy by Philip Glass, the author of the article considers the capabilities of creating semantic gaps, the effect of immersion, which are necessary for performance art and contribute to the emergence of a situation in which the audience not only becomes participants of artistic events, but also gains opportunities for creative activity and the formation of meanings, based on topical realities of today. The creation of a semantic field in the considered operas involves drawing associations and parallels between the stage action and social events promoted by the media.

Keywords: latest opera, media culture, mass media, performance

На рубеже XX–XXI веков в новейшей опере происходят значительные перемены, порой расшатывающие жанровые основы и актуализирующие проблемы понимания смысла произведения. Будучи одним из жанров, определяющих востребованность академической музыки в обществе, опера откликается на вызовы, исходящие от медиакультуры, где средства массовой информации обладают способностью формировать общественное мнение и создавать идеологическую платформу для социума.

Влияние медиакультуры сказалось прежде всего, на сюжетах, воплощая которые композиторы избирают острые социальные темы, получившие

широкое освещение в СМИ. Яркими примерами являются «Водородный автомат», «Гражданские войны» и «Аппоматокс» Филипа Гласса, «Пещера» и «Три истории» Стива Райха, «Никсон в Китае» и «Смерть Клингхоффера» Джона Адамса. В них нашли отражение политические события и острые, волнующие общество проблемы. Воздействие медиакультуры отразилось и на внутренних закономерностях произведений, в частности, на особенностях коммуникации внутри известной триады автор–исполнитель–зритель, что характеризует идею расширения связей оперного жанра с социумом. Следствием новаций композиторов становится вовлечение зрителей в процесс ментального конструирования смыслов, в формирование содержания произведений.

Наиболее радикальным вариантом прочтения жанра, связанным с влиянием медиакультуры, является цикл реалити-опер Якобы тер Велдхауса «Новости». Основой для сочинений послужили телевизионные изображения и звуки. Живая музыка в них синхронизирована с научно-популярными кадрами из международных средств массовой информации. Звуковой материал опер основан на трансляциях речей ведущих новостных выпусков, политиков, ученых, спортсменов, кинозвезд и знаменитостей, которые обсуждают широкий спектр социально-политических вопросов – от глобального потепления до экономического кризиса. Вокальные партии музыкантов-исполнителей накладываются на видеоизображения, сохраняя их речевой ритм, и являются своего рода «комментариями» к ним. Композитор таким способом усиливает гротескную подачу аудиовизуального материала, доводя до абсурда информацию, преподносимую в телевизионных новостях.

Конечно, работы Велдхауса являются в большей степени экспериментами. Раскрывая заявленную в названии статьи тему, остановимся на характеристике произведений, сохраняющих связь с академической традицией и обновляющих оперный жанр посредством введения в него новой формы спектакля – перформанса. Начало этой тенденции положила новаторская трилогия Филипа Гласса («Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон»). Идея соединения перформанса и оперы, впервые опробованная Глассом, оказалась жизнеспособной и в 1990-х и 2000-х годах воплотилась в операх Джона Адамса («Смерть Клингхоффера», «Доктор Атомный»), Тан Дуна («Девять напевов», «Марко Поло»), Мередит Монк («Атлас»), Стива Райха («Пещера», «Три истории»), Дэвида Лэнга («Анатомический театр»), Дмитрия Курляндского («Октавия», «Некийя», «Носферату») и многих других композиторов. Включение спектакля-перформанса в названные сочинения способствовало появлению оригинальной трактовки оперного жанра.

Поэтому видится логичным рассмотреть первую трилогию в Гласса в качестве примера взаимодействия новейшей оперы и перформанса, в котором явно ощутимо влияние медиакультуры как на уровне сюжетов и тем, так и на способах взаимодействия автора, зрителей и исполнителей. Следует отметить, что оперное творчество композитора включает двадцать семь произведений, во многих из которых представлена оригинальная трактовка жанра. Исследователи традиционно отмечают их принадлежность к эстетике минимализма и ставят во главу угла новые композиционные закономер-

ности [4; 5], либо обращают внимание на наличие в партитурах способов работы со звуком и тембром, характерных для американского экспериментализма [3].

Как известно, «Эйнштейн» (1975), «Сатъяграха» (1979), «Эхнатон» (1984) впоследствии вошли в трилогию, посвященную выдающимся личностям, которые силой своих идей вдохновили общество на перемены. Однако сочинения объединены не только идеей. Во всех трех операх композитор и его соавторы Роберт Уилсон, Констанс де Джонг, Шалом Голдман стремились выработать драматургическую логику, противоречащую законам драмы, вовлечь зрителей в процесс самостоятельного выстраивания смыслового поля сочинений, организовать ситуации для взаимодействия между зрителями и исполнителями, и создать атмосферу, способствующую возникновению ощущения причастности к событиям, волновавшим общество в период создания произведений. Трактовка зрителей в качестве соучастников художественных событий, а также прием иммерсии, необходимый для погружения зрителя в художественный мир, в котором границы с реальностью размыты, являются для рассматриваемых произведений основополагающими.

Наиболее опосредовано черты перформанса проявились в «Эйнштейне». Следует отметить, что произведение, несмотря на авторское обозначение «опера», сложно соотносить с канонами жанра. В «Эйнштейне» отсутствуют полноценные сольные и ансамблевые вокальные партии. Поет хор, а солисты преимущественно декламируют тексты. Следует отметить, что среди всего музыкально-театрального наследия Гласса «Эйнштейн» является наиболее изученным. Об отдельных драматургических закономерностях, композиционных приемах, особенностях трактовки вокальных и хоровых партий в разное время писали А. Е. Кром [6], О. Б. Манулкина [8, с. 639–642], Е. Новак [14]. В данной статье мы акцентируем внимание на том, какие смыслы заложены в опере и каким образом ее создатели хотели донести их до зрителей.

Следует отметить, что, опора на принцип дискретности и метод коллажа характеризуют способ создания либретто и музыкальной драматургии «Эйнштейна». Спектакль создавался в соавторстве с Робертом Уилсоном, имевшим богатый опыт работы в авангардном театре. Режиссер предложил отказаться от линейности в пользу спонтанного соединения разрозненных образов, что было необходимо для иммерсивного погружения зрителей в мир главного героя, увиденный под особым ракурсом, – как серию метаморфоз, связанных с жизнью и открытиями великого физика. Альберт Эйнштейн представлен в опере в виде главного персонажа и его двойников. Последние призваны визуализировать на сцене образы-шаблоны, которые сложились в общественном сознании в связи с восприятием ученого. Композитор и режиссер считали, что все составляющие оперного спектакля должны были не передавать конкретные смыслы, а, наоборот, поддерживать семантическую неопределенность.

Обратим внимание на несоответствие вербальных текстов, звучащих одновременно в хоровых и сольных партиях. Текст хоровых партий состоит из сочетания цифр и сольфеджируемых слогов, благодаря чему создается ощущение смысловой абстракции. В свою очередь, в сольных речитативах, произносимых на фоне хора, содержится микс из фраз Кристофера Ноулза

(молодого человека, страдающего аутизмом, обладающего феноменальной памятью и выдающего фрагменты из услышанных в средствах массовой информации текстов), отсылки к судебному процессу над Патрисией Херст, а также цитаты из популярной песни *Mr. Bojangles* группы *The Beatles*. Несмотря на кажущуюся смысловую разнородность, соединение этих обрывочных фраз способствует рождению ассоциаций и формированию смыслового поля сочинения. Отметим, что отрывки из песни *The Beatles* и из текстов СМИ, раскрывающих историю о Патрисии Херст, звучат в сценах с названием «Суд». Их поочередное произнесение предполагает разделение в аудиозаписи между левым и правым каналами.

Таблица 1. Опера «Эйнштейн на пляже». Действие I, сцена «Суд 1». Текст либретто. Фрагмент.

Оригинальный текст	Перевод
Left channel: She could get the railroad for these workers	Левый канал: Она могла бы построить железную дорогу для рабочих
Right channel: And she could get for it is were	Правый канал: И могла бы быть там, где это было необходимо
Left channel: It could be very fresh and clean	Левый канал: Это могло быть чем-то очень свежим и чистым
Right channel: It could be franky	Правый канал: Это могло быть откровенностью
Left channel: It could be a balloon...	Левый канал: А могло быть и мыльным пузырем»...
Left channel: It	Левый канал: Это
Right channel: It	Правый канал: Это
Left channel: It's like that...	Левый канал: Таким образом
Right channel: Could	Правый канал: Это мог быть
Left channel: Mister Bojangles	Левый канал: Мистер Боджангльс
Right channel: Get's	Правый канал: Получил
Left channel: Mister Bojangles	Левый канал: Мистер Боджангльс
Right channel: Railroad for these workers	Правый канал: Железную дорогу для рабочих
Left channel: I'll beat you	Левый канал: Я побью тебя
Right channel: It could...	Правый канал: Это возможно...

Какие смыслы несут в себе приведенные фразы, кажущиеся на первый взгляд абстрактными? Дело в том, что судебный процесс, связанный с делом Патрисии Херст – внучки медиамагната, шел в период создания оперы и вызвал широчайший общественный резонанс. В феврале 1974 года она была похищена радикальной группировкой и находилась несколько месяцев в плену. Похитители преследовали политические цели и в качестве требований к семье выдвинули внесение пожертвования на продовольственный пакет для каждого неимущего жителя Калифорнии.

Однако усилия близких привели к обратным результатам. За день до предполагаемого освобождения террористы обнародовали аудиозапись с декларативным заявлением девушки о вступлении в их ряды. Последующие события оказались столь шокирующими и резонансными – Патрисия в составе группировки совершила ряд вооруженных ограблений, что американские СМИ стали представлять ее в качестве своего рода революционного символа радикального движения. После задержания Патрисия была приговорена к семилетнему заключению несмотря на то, что была жертвой похищения и объясняла свои поступки угрозой расправы. После двух лет пребывания в тюрьме приговор был отменен под давлением общественности⁵⁰. В известной песне *Mr. Bojangles* рассказывается похожая история о незаключенном обвинении танцора, которого лирический герой встретил в тюремной камере Нового Орлеана.

Благодаря ассоциативным отсылкам к этим историям, будоражившим американское общество, смысловое наполнение оперы видится уже не таким абстрактным. Сценография двух вышеназванных сцен воспроизводит зал заседаний, в котором проходит воображаемый суд, – читай общественное осуждение злободневного вопроса участия Эйнштейна в разработке атомной бомбы. Далее зал трансформируется в образ зияющей пустоты, символизирующий последствия ядерного взрыва. Вспоминая в 1987 году о своей первой опере, композитор писал: «В детстве Эйнштейн был одним из моих героев... Я рос в послевоенное время, и тогда было невозможно не знать его. Решительное, хотя и катастрофическое начало ядерного века сделало атомную энергию самым широко обсуждаемым вопросом» [12, с. 142]. Получается, что через тридцать лет после печально известного события – бомбардировки Хиросимы и Нагасаки – Гласс и Уилсон, в период холодной войны и гонки вооружений, вновь заставили зрителей вспомнить о трагических последствиях. Более того, авторы оперы продемонстрировали идею о том, как «раздутая» прессой история может формировать общественное мнение, далеко не всегда соответствующее действительности.

Для нашего исследования важно, что концепция «Эйнштейна» предполагала активное участие зрителей, которые должны были самостоятельно складывать смысл произведения, опираясь на разрозненные ассоциации и намеки в вербальном, музыкальном и сценографическом текстах и таким образом становиться соавторами. Кроме того, во время постановки зрители могли свободно перемещаться по залу, покидать его и возвращаться по мере необходимости. Опера начиналась в тот момент, когда зрители начинали заходить и занимать свои места⁵¹. Все вышеназванное, естественно, нарушало традиции бытования оперного жанра, но было характерно для спектакля-перформанса.

В следующей опере – «Сатьяграха» – воплотился спектакль-перформанс с элементами ритуала, существенно расширяющими возможности для соучастия зрителей. Композитор обратился к идее борьбы за социальные права и к легендарным историческим личностям – общественным лидерам Мохандасу Ганди и Мартину Лютеру Кингу. Авторы оперы отказались от построения сюжетной фабулы, опирающейся на линейность и

⁵⁰ История Патрисия Херст подробно изложена в ее воспоминаниях [15].

⁵¹ Подробнее см. об этом см: [1, с. 56–58].

последовательность в развитии исторических событий в пользу создания дискретных ситуаций, не объединенных причинно-следственными связями. Согласно замыслу, непосредственными участниками оперного действия должны стать зрители. Им предлагалось погрузиться в паутину значений и самостоятельно, опираясь на личный социокультурный опыт, выстроить смысловое поле. Ведь в либретто произведения включены и тексты на неизвестном для широкой аудитории языке – санскрите. А сценическая и музыкальная драматургии образовывали параллельные пласты и представляли собой коллаж не связанных в единую логическую линию событий.

Гласс акцентирует внимание на создании атмосферы ритуала, в котором зрители принимают непосредственное участие и объединяются в сообщество. Так, зрительный зал и сцена в постановках «Сатьяграхи» представляют единое пространство буддистского храма. Начало действия совпадает со входом в «храм» зрителей. Оперный спектакль-перформанс открывается диалогом Кришны и Арджуны перед мифологической битвой Курукшетра: бог просит принца внимательно рассмотреть мужчин, с которыми он будет сражаться. Более близкий ракурс демонстрирует противостояние двух народов – индийцев и европейцев. Далее Арджуна преображается в Ганди, и известная мифологическая дилемма действовать или не предпринимать действий, символизирующая начало «Бхагават-гиты», становится отправной точкой для развития музыкально-театральных событий. Их ритуальный характер подчеркивают повторяющиеся движения, застывшие позы исполнителей, круговая циркуляция хора по зрительному залу.

«Сатьяграха» является редким примером спектакля-перформанса, в котором выход из состояния лиминальности происходит посредством конструирования новой реальности. Во время заключительного сольного обращения Мохандоса Ганди к индийскому народу на втором плане, спиной к зрителям, Мартин Лютер Кинг выступает перед воображаемой аудиторией с призывом против расовой сегрегации. В конце арии, благодаря символическому преодолению пространственно-временных границ, и зрители, и хор становятся последователями Кинга.

С помощью сопоставления фактов из действительности и благодаря ритуальности и репетитивным техникам (способствующим суггестии) в музыкальной композиции Гласс подталкивал к новому восприятию современных социальных и политических событий. Между ними и оперным действием возникал ассоциативный ряд, о чем свидетельствуют высказывания композитора: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов – вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймет, о чем эта опера» (цит. по: [12, с. 64]).

При создании «Эхнатона» (последнего произведения из трилогии) Гласс исходил из того, что хочет завершить начатое в «Эйнштейне» и «Сатьяграхе» повествование об исторических личностях, чьи новаторские идеи произвели радикальные социальные перемены и изменили наше представление о мире. В своей третьей опере композитор применил наработанные ранее приемы, необходимые для создания смысловых разрывов. Либретто «Эхнатона», созданное в Глассом в соавторстве с Шаломом Голдманом, Робертом Израилем, Ричардом Ридделлом и Джеромом Роббинсом, вклю-

чает множественные источники, вызывающие ассоциации с великим правителем древности – фрагменты стихотворений, надписи, дипломатические записи из клинописных табличек, фрагменты библейского текста и выдержки из современного туристического путеводителя по Египту.

Поэтический текст написан на четырех языках – древнеегипетском (язык фараона), аккадском (дипломатический язык в Месопотамии), английском (либо языке той страны, где ставится опера) и иврите. Последний объясняет увлечение Глассом фигурой Эхнатона. Композитор ссылается на теорию Зигмунда Фрейда, изложенную в эссе 1938 года «Моисей и монотеизм» [12, с. 142], о том, что провозглашенная идея монотеизма, а затем религиозная революция, совершенная Эхнатоном и подавленная после его смерти, позже возродились в иудаизме и христианстве [11]. Согласно гипотезе Фрейда, основоположник иудаизма пророк Моисей являлся священником и адептом новой монотеистической религии. Поэтому он был вынужден покинуть Египет вместе со своими последователями после смерти Эхнатона. Библейский Исход израильтян из Египта ученый считал историческим событием. А иудаизм – результатом синкретизма атеизма и традиционной религии древних евреев.

В рассматриваемой опере, в отличие от предыдущих более абстрактных произведений из трилогии, музыкальная драматургия основывается на противопоставлении двух противоборствующих сфер. Обе экспонируются в оркестровом вступлении к I действию в партии оркестра. Первая из них – сфера жрецов и сторонников традиционной религии представлена краткой «темой» (паттерном), проведение которой закреплено за партией ударных инструментов. Жесткая барабанная дробь, сопровождающая похоронную церемонию Аменхотепа III, вызывает ассоциации с военными сигналами и символизирует «старый» порядок, который осмеливается нарушить его сын Эхнатон. Вторую сферу – сфера Эхнатона и его сподвижников характеризует тематизм, закрепленный за тембром медных духовых, исполняющих повторяющиеся аккордовые последовательности, напоминающие хорал. Она олицетворяет «новый» порядок и новую религию, установленную молодым фараоном.

На протяжении оперного действия развитие получает сфера Эхнатона, представленная музыкальными характеристиками фараона, его жены Нефертити, матери Таи, дочерей, писца, а также масштабными хоровыми сценами, которые символизируют идеологическое и религиозное единство адептов Атона. Для того чтобы подчеркнуть уникальность фигуры главного героя композитор поручил его партию контртенору. А интонационную основу арий и речитативов составили барочные лексеммы. В американской опере 1980-х годов с ее устремлением к минимализму эти приемы воспринимались свежо и создавали сильный эмоциональный эффект. А высокий мужской голос как нельзя лучше отображал божественное происхождение героя. Оригинальность партии Эхнатона подчеркивает тембр Нефертити – меццо-сопрано. Их лирические дуэты из I и II действий связаны с передачей любовных чувств и одновременно религиозного единения.

Широкому представлению и развитию образов, связанных со сферой Эхнатона противопоставлена более обобщенная характеристика сферы жрецов. Они представлены преимущественно в массовых хоровых, либо

танцевальных сценах. Музыкальный тематизм сил контрдействия строится на остро ритмованных речевых интонациях и вызывает ассоциации с милитаризированной культурой. Преобладающему в музыке фараона плавному развитому мелодическому движению здесь контрастируют агрессивные выкрики, маршевые интонации с обилием пунктирных ритмов, умеренным темпам – быстрые, низким струнным и деревянным духовым инструментам – ударные.

В «Эхнатоне» – подобно тому, как это происходило в «Сатъяграхе» – Гласс предлагает зрителям погрузиться в атмосферу ритуала. Ритуалы пронизывают всю оперу: I акт открывается церемонией похорон Аменхотепа III (во время нее читаются заклинания, совершается ритуал взвешивания сердца фараона) и завершается церемонией коронации Эхнатона и поклонения богу Ра; второй акт включает поклонения богу Атону; в III акте, после убийства Эхнатона, дух его отца оплакивает смерть сына во время церемонии коронации и поклонения старым богам, представляющим политеистическую религию. В завершении оперы туристы на фоне пирамид слушают лекцию об Эхнатоне, а души фараона и его семьи продолжают путешествие-вознесение в царство мертвых.

Погружение в ритуалы позволяет зрителям ощутить себя участниками происходящих событий и заново пережить их на собственном опыте. Так, в кульминационной сцене II акта звучит сольная ария Эхнатона: герой поет на английском языке древнеегипетский гимн богу Атону. Вслед за героем хор исполняет Библейский псалом 104 на иврите. Композитор выбирает близкие по смыслу строки из двух сакральных текстов, принадлежащих к различным религиям. В опере псалом звучит как логичное продолжение гимна. В основе мелодии вокальной партии Эхнатона, исполняющего гимн Атону, лежит речитация на одном звуке с последующим восхождением на квинту и терцию вверх. Восходящее движение мелодии к вершине в медленном темпе и долгими длительностями сообщают музыке величественность. Подобное мелодическое строение содержит и последующий за гимном хоровой псалом. Обращает на себя внимание и похожее окончание фраз в гимне и псалме: речитация на звуке «до-диез» сменяется скольжением на малую секунду вниз и остановкой на звуке «до». Интонационное единство гимна и псалма на музыкальном уровне подчеркивает связь убеждений Эхнатона с идеологией христианства, связь времен и культур.

Важно, что при совершении молитв хор располагается за сценой и в зрительном зале, посредством чего создается эффект соучастия зрителей. А благодаря художественному хронотопу, свободно охватывающему протяженные периоды реального и символического действ, зрители-участники переступают грань объективного времени и пространства, переходят в новую действительность, конструирование которой происходит в сознании каждого. Религиозные дебаты, характерные для американского общества 1980-х, стали ассоциативной основой, необходимой для понимания оперы. В одном из своих интервью Гласс подчеркнул актуальность древней трагедии для современности: «На самом деле в этой истории нет ничего несовременного; это история о власти, о поддержании старых идей и о том, что происходит с людьми, которые пытаются внедрить в мир новое» [13].

Таким образом, рассмотренные в статье «Эйнштейн», «Сатьяграха» и «Эхнатон», являются яркими образцами произведений, созданных с учетом реалий медиакультуры. В них намечены характерные свойства оперного перформанса. Действие не содержит последовательного развития событий и не опирается на причинно-следственные связи, а состоит из дискретных ситуаций, скорее, разрывающих линейность, что достигается посредством введения смысловых разрывов, нарушающих логику повествования, акцентированию музыкальности в звучании слов. Музыка обладает суггестивными свойствами, необходимыми для создания эффекта иммерсии, и вкупе с поэтическим текстом и сценографией не способствует передаче каких-либо конкретных значений. В произведениях специфическим образом понимается роль зрителей. Последние занимают позицию активных участников событий, а не пассивных наблюдателей, испытывают лиминальное состояние, выходом из которого становится самостоятельное конструирование содержания произведений. Их понимание невозможно вне социального контекста и злободневных событий, растиражированных средствами массовой информации.

Список литературы

1. Березкин В. И. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с.
2. История Древнего Востока: Тексты и документы / ред. В. И. Кузищин. М.: Высшая школа, 2002. 720 с.
3. Кисеев В. Ю. Оперный жанр в контексте идеологии музыкального авангарда // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: коллективная монография. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 94–98.
4. Коробова А. Г. «Сатьяграха» Филипа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Международной научной конференции [г. Москва, 11–15 ноября 2019 г.] / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 423–432.
5. Кром А. Е. Классическая фаза американского музыкального минимализма. Творчество Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса: истоки, эволюция, стиль. (Russian Edition). LAP Lambert Academic Publishing, 2011. 532 с.
6. Кром А. Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 43–46.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
8. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
9. Псалтырь. Книга IV. Перевод и ред. Кулакова М. П. // Электронный ресурс: <https://predanie.ru/book/67503-psaltyr-perevod-pod-red-kulakova-m-p/#/toc4> (дата обращения: 06.10.2022).
10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.

11. Freud S. Moses and Monotheism. Translated from the German by Katherine Jones. Montevarchi: Harmakis Editions, 2017. 234 p.
12. Glass Ph. Music by Philip Glass. NY: Harper and Row, 1987. 222 p.
13. May Th. Program Note // Philip Glass. Akhnaten. – URL: <https://www.metopera.org/globalassets/season/2019-20/operas/akhnaten/programs/111519-akhnaten.pdf> (дата обращения: 05.09.2022).
14. Novak Je. Defining Postopera: Opera after Drama // Singing corporeality: rein-venting the vocalic body in postopera. Amsterdam University, 2019. Pp. 22–29.
15. Patty Hearst Her Own Story. Reissue edition. Avon; Media Tie, 1988. 499 p.

**Ван Вэньлян
А.Э. Полищук
(Россия, Краснодар)**

СРАВНЕНИЕ ЧЖАНЧЖОУСКОЙ ОПЕРЫ СЯН И ТАЙВАНЬСКОЙ ОПЕРЫ ГЕЦЗАЙ

Аннотация: В статье исследуется происхождение и развитие оперы Чжанчжоу Сян (Zhangzhou Xiang Opera) и тайваньской оперы Гецзай (Taiwan Gezai Opera), сравниваются их художественные характеристики. Дифференцируются разновидности тайваньской оперы, возникшие в середине XX века в результате развития цифровых технологий, влияния европейской оперы и киноискусства Японии (телеопера, киноопера). Рассматриваются виды взаимодействия в области театрально-музыкального жанра провинции Фуцзянь и Тайваня.

Ключевые слова: китайская опера, китайская музыкальная драма, опера Чжанчжоу Сян, «бамбуковая опера», тайваньская опера Гецзай, киноопера, телеопера

**Wang Wenliang
A.E. Polischuk
(Russia, Krasnodar)**

COMPARISON OF ZHANGZHOU'S XIANG OPERA AND TAIWAN'S GEZAI OPERA

Abstract: The article examines the origin and development of Zhangzhou Xiang Opera and Taiwan Gezai Opera and compares their artistic characteristics. The varieties of Taiwanese opera that emerged in the middle of the 20th century as a result of the development of digital technologies, the influence of European opera and cinematography in Japan (teleopera, film opera) are differentiated. The types of interaction in the field of theatrical and musical genre of the province of Fujian and Taiwan are considered.

Key words: Chinese Opera, Chinese Musical Drama, Zhangzhou Xiang Opera, Bamboo Opera, Taiwan Gezai Opera, Film Opera, TV Opera

Чжанчжоуская опера Сян и тайваньская опера Гецзай развивались на протяжении сотен лет. В течение этого периода обе стороны Тайваньского пролива, то обособляясь, то объединяясь, испытывали различные социально-политические, экономические и культурные коллизии. На сегодняшний день границы между этими видами оперы стали достаточно размытыми, в то время как знания о Чжанчжоуской опере стали более глубокими.

Существует немало литературы об операх Чжанчжоу⁵² и Тайваня⁵³. Однако сравнительных исследований немного. Поэтому представляется актуальным изучить этот вопрос более детально.

Будучи одним из пяти основных оперных жанров провинции Фуцзянь, опера Сян имеет тесные кровные связи с тайваньской оперой Гецзай, которая была описана как имеющая «тот же корень, общую почву и стебли» [3]. Современная опера Чжанчжоу разработана на основе тайваньской оперы, но имеет более раннее происхождение. Этот факт объясняет самые оригинальные художественные характеристики как самой чжанчжоуской оперы, так и тайваньской.

По словам Ч. Сяоронга⁵⁴ одной из предшественниц чжанчжоуской Сян-оперы была «бамбуковая опера», возникшая в уезде Чжанпу префектуры Чжанчжоу⁵⁵. Она сформировалась, вероятно, в конце династии Цин, когда по всей Фуцзяни существовало бесчисленное множество театров. В период социальных потрясений и трудностей, не дающих возможность рабочему населению наслаждаться «элегантными» представлениями, – появилась новая форма, не ограниченная каким-либо видом оперы, музыкальными инструментами или акцентами (до сих пор различающимися в регионах). «Бамбуковая опера» сформировала свою собственную систему уже во времена династии Южной Сун (960–1279), при этом обозначились характерные черты формы исполнения, музыкальных особенностей, репертуара. Постепенно она превратилась в самостоятельную жанровую разновидность, востребованной широкой аудиторией. Самый ранний бамбуковый театр не нуждался в особых сюжетах, костюмах и даже звуковом сопровождении: он состоял из одного – трех артистов из народа, вокруг которых собиралась публика.

На более позднем этапе постепенно формировались театральные группы, интегрирующие лучшие выразительные средства различных школ, добавляя варианты костюмов, реквизита, песенного материала, новых элементов драматургии. Расширяясь, труппа привлекала талантливых переселенцев, а когда ситуация стабилизировалась, часть актеров вернулась в родные города, распространяя «новую» оперу. По сей день «бамбуковая опера» может исполняться как в малых, так и в больших масштабах, что делает ее гибкой формой, любимой зрителями⁵⁶.

⁵² Чжанчжоу – городской округ в провинции Фуцзянь.

⁵³ Остров Тайвань официально является одной из провинций материкового Китая.

⁵⁴ Чжан Сяоронг (1959–) – наследник нематериального культурного наследия оперы Сян («бамбуковой оперы»), национальный актер, неоднократно приглашавшийся на Тайвань для художественного обмена.

⁵⁵ Синонимы «бамбуковой оперы» – «бамбуковый цирк» (Bamboo Circus), «опера бамбуковой лошади» (Bamboo Horse Opera).

⁵⁶ В прежние годы оперные труппы Чжанчжоу привозили повозки с бамбуковыми шестаками, чтобы построить театр на деревенской сцене. Театральные хижины обычно обтягива-

До основания Нового Китая народ Фуцзяни интегрировал ряд опер в Чжанчжоу Гецзай и Цзыдянь оперу, среди которых Гецзай была передана от тайваньской оперы того времени⁵⁷. Согласно полевому отчету Сямэньского института тайваньского искусства (1989), «Очеркам о народном искусстве Фуцзяни и Тайваня» У Аньхуэя, воспоминаниям актёров старшего поколения и местных жителей, в начале 1920 года тайваньские оперные артисты приезжали в Сямэнь выступить перед дворцом Чэньшэн в Хунбэне [3, с. 124]. Однако принято считать, что отправной точкой официального распространения тайваньской оперы в южной части Фуцзяни стал визит в 1928 году во дворец Цзы Чи в Бай Цзяу⁵⁸ тайваньской труппы «Сань Ле Сюаня».

После победы в антияпонской войне процесс интеграции в музыкальном театре продолжался. До основания КНР (1949) опера южной части Фуцзяни из-за ее популярности в долине реки Сян была переименована в оперу Сян (в 1953 г. переименована в Цзиньге). Несмотря на то, что многие аспекты сильно отличались от «бамбуковой оперы» того времени, для людей, особенно старшего поколения, такие названия, как опера Сян и опера Гецзай, были фактически новыми названиями для «бамбуковой оперы». В настоящее время многие профессиональные исполнители определяют ее как своего рода оперу, независимую от оперы Сян, но некоторые центры защиты и сохранения традиции все ещё отдают дань уважения исторической эпохе, добавляя на своих официальных платформах в скобках после определения «опера Сян» такие определения, как «бамбуковая опера» или «Гецзай опера».

С момента своего создания опера Чжанчжоу Сян пережила две серьезные эпохи: вскоре после начала антияпонской войны местное правительство запретило исполнение основанной на Тайване оперы. Запрет был опубликован в 1933 году в нескольких газетах Jiang Sheng Daily⁵⁹. К счастью, такие исполнители, как Цзянхай, Линь Вэньсян и другие, обратились к опере Цзиньге и сочинили множество песен. Они использовали некоторые мелодии из опер Гаоцзя, Лиюань, Гецзай, Хань, объединили южные мелодии, южные тексты и народные песни, создавая новый сплав. Таким образом, искусство Чжанчжоу Гецзай, названное «улучшенной драмой», было сохранено на основе оригинальной Цзиньге.

Второй раз сложности с самим фактом существования музыкального театра возникли во время Культурной революции. Обратимся к воспоминаниям Ч. Сяоронга: «В то время поколение было почти сломлено, и артисты не осмеливались выступать, не говоря уже о том, чтобы говорить, что они оперные певцы. Некоторые из них притворялись, что они обычные крестья-

лись простой тканью, задник служил для описания обстановки. В настоящее время они в основном строятся на металлических подставках или актеры выступают в стационарных зрительных залах.

⁵⁷ Тайваньская опера была впервые официально представлена в Сямэне (городе в провинции Фуцзянь) в начале XIX века, а затем показана в Чжанчжоу в процессе художественного обмена.

⁵⁸ Бай Цзяу – район на юге Фуцзяни.

⁵⁹ Запреты привели к многочисленным арестам и тюремным заключениям артистов.

яне, тайно храня оперные партитуры, переданные от предков»⁶⁰. В начале реформ (1980-е гг.) жители прибрежных районов Фуцзяни начали принимать телеканалы, транслирующие тайваньскую оперу, и артисты оперы Сян получили возможность её изучения. С началом стабильного развития материкового Китая и постепенного открытия обменов через пролив большое количество тайваньских артистов вернулось в Чжанчжоу, чтобы вместе с правительством работать над спасением «бамбуковой оперы» и чжанчжоуской Гецзай, на основе которых была воссоздана новая тайваньская опера.

Обратимся к истории тайваньской оперы – единственному жанру, родившемуся на Тайване и совместно развиваемый по обе стороны пролива. Согласно документам уезда Илань и провинции Тайвань, в конце правления династии Минь (около 1644 г.), когда Чжэн Чэнгун повел войска Фуцзяни на восток, чтобы вернуть Тайвань, он первым привез туда чжанчжоускую оперу и другие виды народного искусства.

В первый год правления пятого императора династии Цин уроженец Чжанпу У Ша, перебравшись на Тайвань в уезд Илань, привез туда миньнаньскую песню, ставшей «песней Илань» [3]. Она распространилась по сельским и рыбацким деревням Тайбэя, возник так называемый «песенный дом»⁶¹. Позже данная исполнительская форма интегрировала песни и танцы Чжанчжоу («бамбуковая лошадь», «цветочный барабан», «сбор чая»), формируя уличное представление с персонажами и гримом. Оно получило название «гецзайцзин».

С конца XVIII века до 1920-х годов опера Гецзай⁶² прошла несколько основных этапов развития. Попав в Тайбэйский театр, она получила нормы театрального искусства шанхайского стиля Пекинской оперы и претерпела исторические изменения в содержании и форме представления.

Тайваньская опера обменивалась с театром Чжанчжоу три основных временных периода: около 1920 года, после основания Нового Китая (1949) и после реформы (с 1978 г.). Впервые она ушла с рынка Чжанчжоу в 1930 году, а перед Культурной революцией опера Сян несколько раз проявляла инициативу по взаимодействию с тайваньской. Тогда «Труппа антивоенного театра Нань Цзин Ду Ма», выступавшая на острове (1951 г.), распространила свою оперу, к тому времени уже сильно отличавшуюся от местной. Её мелодии (известные как «мелодии Ду Ма») широко изучались тайваньскими оперными певцами, им подражали. В настоящее время «мелодия Ду Ма», наряду с традиционной «мелодией семи знаков» («мелодией семи персонажей»), считается обязательной в каждой песенной тайваньской опере.

В середине XX века быстрое развитие Тайваня в области технологий и экономики способствовало интеграции в области искусства и культуры. Европейская и американская опера, драма, магия, пришедшее из Японии киноискусство оказали серьезное влияние на тайваньский оперный рынок, особенно на небольшую аутентичную оперу, которая редко появлялась на

⁶⁰ Один из авторов данной статьи, В. Вэньлян, имел возможность личного общения в КНР с Ч. Сяоронгом.

⁶¹ «Песенный дом» – форма представления, где исполнители пели сидя.

⁶² Первоначально слово «гецзай» означало песню, легкую для исполнения. В соответствии с традициями жителей Фуцзяни, «гецзай» является синонимом «цзиньге».

народных праздниках. Вопрос сохранения труппы оказался под угрозой, на карту было поставлено элементарное выживание жанра. В середине 1950-х тайваньскую оперу стали транслировать по радио, в 1955 году театральной труппой «Ду Ма» был снят первый оперный кинофильм. Наибольшее влияние на широкую публику оказало регулярно теле вещание с использованием сценических постановок и телевизионных драм – инициатива, которая принесла тайваньской опере много наград. Начиная с середины и до конца XX века, в результате непрерывного воздействия на китайский музыкальный рынок евро-американских направлений массовой музыки, возник феномен слияния с оперой поп-, рок- и хип-хоп-музыки, наиболее знаковыми примерами из которых стали постановки «Кузнечик дразнит петуха» У Хунцзюня (1980) и «Верхом на белом коне» Сюй Цзяин / Су Тунда (2009).

Итак, различия между двумя видами оперы обусловлены как историческими, так и географическими факторами. Тайваньский язык является ветвью миньнаньского языка⁶³, на который в последнее время сильно повлияла лексика мандаринского⁶⁴, японского и английского языков. Кроме того, географический фактор привел к различиям в произношении, влекущим к смысловым двусмысленностям. В интервью профессора литературы миньнаньского диалекта Ван Цзяня было отмечено, что на материке на миньнаньцев повлияло общее окружение мандаринского языка, при этом многие уникальные слова постепенно были переведены на севернокитайский язык [4]. Эти изменения заметны в опере Сян, которая по текстам стала больше похожа на пекинскую оперу, стала более «профессиональной» и менее тайваньской.

Из-за влияния мандаринского языка чжанчжоуский миньнань имеет более твердое произношение, чем тайваньский⁶⁵, которому присущ более древний акцент, мягкое звучание и более выраженное изменение высоты голоса. Этот аспект особенностей произношения привёл к тому, что диалог в тайваньской опере часто достигает трех–пяти минут даже без использования аккомпанирующей партии. Напротив, в опере Чжанчжоу больше песен и меньше диалогов, причём преимущественно используется диалог с аккомпанементом.

Опера Чжанчжоу более гибкая и многогранная. Тайваньская, основанная на национальных моделях оперы, достаточно традиционна в плане сценического воплощения, использования мелодий и даже расположения фаз выхода и входа. При этом в одном спектакле (на сцене или на телевидении) используется всего три–пять традиционных мелодий, в то время как в опере Сян – не менее десяти⁶⁶. Следование традициям делает пение и звучание тайваньской оперы более грустным, ритм медленнее, «счастливая мелодия» звучит реже, «печальные тоны» часто используются в весёлых сценах. Помимо этого, в тайваньской музыкальной драме встречаются сред-

⁶³ Миньнань (или южноминьский) – диалект китайского языка, получивший распространение в Фуцзяни и на Тайване.

⁶⁴ Мандаринский язык – севернокитайский язык, распространенный на большей части Северного и Западного Китая.

⁶⁵ На тайваньском миньнане (или хоккиене) говорит большая часть жителей Тайваня.

⁶⁶ Эта разница обнаруживается в тайваньской опере Гецзай «Сломанный рукав» тайваньской труппы «Исинь».

ства выразительности, применяемые в современной музыке (например, двенадцатитоновая хроматическая тональность, блюзовая гамма), а также сочетания западных оркестровых средств с традиционными оперными инструментами. Из возможных формы исполнения («сценическая драма», «театр теней», «киноопера», «телеопера» и др.) для оперы Сян базовой стала «сценическая драма», для тайваньской Гецзай – «кино-телевизионная».

По сравнению с Тайванем опера Чжанчжоу имела легкий доступ к популярной пекинской музыкальной драме, операм Юэ, Чаочжу и впитывала особенности сотен других театральных школ. В соответствии с правилами пекинской и западной оперы была оформлена хореография, сделан больший акцент на собственно пении и живом сценическом действии.

Тайваньская опера стала самой популярной формой представления на острове с середины 1950-х годов, когда были запущены кино- и телеопера. Среди них наиболее востребованными являются телесериалы. Как замечает исследователь Крылова А. В. «не могло не оказать своего влияния на оперу <...> развитие экранных искусств, привнося в сложный симбиоз новый компонент – дополнительный аудиально-визуальный пласт» [1, с. 86]. Телеоперы снимаются на месте, видео и звук записываются отдельно, а затем синтезируются с помощью постпродакшн-технологий. По сравнению с оперой Чжанчжоу Сян, тайваньская опера использует более реалистичные звуковые эффекты (шум толпы, детский плач), которые в чжанчжоуской опере обычно заменяются музыкальными инструментами⁶⁷. Что касается оркестровых инструментов, тайваньская опера, в отличие от оперы Сян, наряду с традиционными начала использовать западные классические и современные электронные инструменты еще в эпоху японского правления. В дополнение к контрабасу, обычно используемому в опере Сян, в тайваньской широко применяются скрипки, альты, рожки, тромбоны, флейты и литавры.

В телевизионных тайваньских операх (например, в первом эпизоде драмы Ян Лихуа «Цветочная луна весной») есть даже «спектакль внутри спектакля», в котором персонажи смотрят Пекинскую оперу внутри театрального действия. Отметим, что несмотря на продвинутый способ исполнения (элементы конкретной музыки, сценические эффекты – «оперы в опере») костюмы, в основном, остаются традиционными.

Тайваньская оперная сцена пошла по совершенно иному пути, чем чжанчжоуская опера. Здесь по-прежнему доминируют семейные труппы, такие как наиболее известная сейчас театральная компания «Мин Хуа Юань». Крупные тайваньские оперные компании имеют многолетнее сотрудничество с телеканалами и спонсорами, в их распоряжении более чем достаточно средств для создания своих постановок, а также возможность обращаться за помощью к известным режиссерам, писателям, композиторам.

Современные средства массовой информации и культура развлечений (эстрадные шоу, телевизионные драмы, шоу талантов) также повлияли на жизнеспособность оперы Чжанчжоу Сян. Сегодня опера по-прежнему исполняется традиционными труппами преимущественно вживую, в основ-

⁶⁷ Например, инструментом, имитирующим детский плач, является суона.

ном на сельских народных фестивалях, нередко в форме неоплачиваемых благотворительных представлений. В 2014 году был создан Центр охраны наследия оперы «бамбуковой лошади» уезда Чжанпу. Правительство уезда организует учебные и научные семинары по искусству оперы Сян, а также проводит регулярные обмены между двумя регионами по искусству оперы Чжанчжоу и Гецзай. Если смотреть на страну в целом, то опера Сян – это небольшой, достаточно камерный жанр. По сравнению с пекинской оперой здесь все еще существует значительный разрыв в плане профессионализма, особенно между маститыми и обычными актерами в одной и той же труппе.

1990-е годы были золотым периодом взаимодействий в области искусства между двумя сторонами Тайваньского пролива. Наиболее представительным из них был «Фуцзяно-Тайваньский оперный симпозиум», прошедший в Гуланьюй в 1990 году, в рамках которого были проведены анализ и обсуждение многих аспектов различий между оперой Сян и оперой Гецзай.

Благодаря реформе и поддержке правительства чжанчжоуская опера Сян успешно развивается, усваивая особенности современной тайваньской оперы и других художественных жанров, создавая новые постановки старых опер («Хуан Дао Чжоу», «Книга лотоса» и др.) и прекрасные современные музыкальные драмы («Анекдоты заморских китайцев», «Бурный прилив реки Цзиньцзян»).

Список литературы:

1. Крылова А.В. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений / А.В. Крылова. – Текст: непосредственный // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов н/Д., 2017. – № 4 (29). – С. 84–89.
2. Цзинь Цао. Драма, кино и театр на Тайване [D]. Район Да-ань, Тайбэй: Wunan Book Publishing Co. 2014. – 233 с.
3. Цзян Юпин, Чэнь Чжилян. Чжанчжоуская опера Сян и тайваньская опера Гецзай [M]. Сямэнь: Издательство Сямэньского университета, 2011. – 292 с.
4. The Power of Culture / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fpEi-EVKrggk> (дата обращения 01.03.2023).

**А.А. Предоляк
(Россия, Краснодар)**

СМЫСЛЫ И ОБРАЗЫ ТВОРЧЕСКОЙ ВСЕЛЕННОЙ А.Н. СКРЯБИНА

Аннотация. В статье дается краткий обзор творческих исканий А.Н. Скрябина в контексте художественных исканий эпохи. Рассматривается синтетический характер его стиля, обосновывается тезис – композитор-философ. Определяются специфика и эволюция музыкального языка композитора, согласно периодам его творчества, включающая, стремление к жанровому синтезу, преобразование мелодии, гармонии посредством квар-

тового прочтения, отказ от минора, создание «прометеева аккорда», жанра симфонической мистерии.

Ключевые слова: Скрябин, композитор, философ, мистерия, стиль, жанр, синтез, музыкальный язык

A. Predolyak
(Russia, Krasnodar)

MEANINGS AND IMAGES OF THE CREATIVE UNIVERSE OF A. N. Scriabin

Abstract. The article provides a brief overview of A.N. Scriabin in the context of the artistic searches of the era. The synthetic nature of his style is considered, the thesis is substantiated – the composer-philosopher. The specifics and evolution of the composer's musical language are determined, according to the periods of his work, including the desire for genre synthesis, the transformation of melody, harmony through fourth reading, the rejection of the minor key, the creation of the “Promethean chord”, the genre of symphonic mystery.

Key words: Scriabin, composer, philosopher, mystery play, style, genre, synthesis, musical language

Искусство Скрябина исключительно и неповторимо. Возможно, это объясняется историческим периодом, когда жил и творил композитор – предельного обострения социальных противоречий в России и в мире, предчувствия того, что неминуемо должно было случиться и сотрясти мир. Романтическое искусство, в целом, не могло не отозваться на этот «подземный гул» общественной жизни. В его недрах стала зарождаться новая образность, а с ней пришли и новые средства выразительности.

Поздний романтизм складывался на пересечении прошлого, настоящего и будущего, потому эстетика и стиль Скрябина объединили самые разные тенденции искусства того времени. Палитра его стиля синтезировала следующие направления и тенденции развития музыкального искусства.

- *Классическое* начало – самые утонченные и экзальтированные эмоции он воплощал в строгих рамках классической формы.

- *Романтическое* начало – был романтиком и в творчестве (повышенный эмоциональный тонус музыки, восторженность, культ прекрасного), и в жизни. Романтическая идея синтеза искусств определила дальнейшие пути своего развития на новом уровне. В последнем произведении «Прометей» (для органа, фортепиано, хора без слов, оркестра) синтетическая форма соединила черты поэмы, симфонии, кантаты и инструментального концерта, была дополнена партитурой света. Премьеру незавершенной «Мистерии» Скрябин стремился осуществить в Индии. В ней должна была быть «партитура запахов», «движущиеся архитектуры» и т.д. Ему же принадлежит идея свободного танца и бессюжетной пантомимы.

- *Экспрессионистское* начало – преимущественно в поздний период творчества обращение к экспрессионистским образам, например, к образу огня (танец для фортепиано «Мрачное пламя», поэма «К пламени», «Поэма огня» и т.д.).

• *Символистское* начало – Скрябину была близка идея отрицания общественной значимости искусства, изложенная в трудах символистов (книге А. Белого «Символизм как миропонимание», вышедшей в начале XX века; в манифесте западноевропейских символистов – Поля Верлена, Стефана Малларме, Мориса Метерлинка, подписанном Жаком Мориасом в 1886 г.). Следуя призыву символистов, Скрябин обратился к воплощению образов, далеких от быта, от реальной жизни, таких же неясных и смутных, как и все то, что в ней происходило. Они были абстрактны, как бы недоговорены, звучали на полутонах. В них было что-то хрупкое, незащищенное, мимолетное, чувственное, но при этом интонационно необычайно выразительное. Те же качества характерны и для стихов Скрябина:

*Волны нежные, волны взбежные,
Нежные сменности, взбежные пенности,
Нежные вскрыленности, взбежные вспыленности...*
(Из программы к «Прометею» [1])

Неудивительно, что символисты считали Скрябина «своим». Однако, позиции композитора отличались от взглядов символистов. Главное отличие заключалось в необычайной его активности ко всему происходящему вокруг. В отличие от большинства современников, он верил в новую эпоху. На западе начался разгул экспрессионизма, в России Врубель низвергал Демона в ад, Рахманинов сделал сквозным мотивом *Dies irae*, а Скрябин в эпитафии к сонате № 4 написал: «К жизни! К жизни! Люди, цветы и камни! и воплотил в этой музыке образ звезды как символ счастья, мелькающий издалека и потом превращающийся в море света, в ослепительное, жгучее солнце. Пятой сонате он предпослал эпитафию из текста «Поэмы экстаза» [1]:

*«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах духа творящего,
Вы, боязливые жизни зародыши,
Вам дерзновенье я приношу!»*

Предпоследние произведения Скрябина – фортепианная поэма «К пламени», симфонические «Поэма экстаза» и «Прометей» – исполнены активности и борьбы, а «Прометей» стал символом могущественного человека, олицетворением активной энергии вселенной, творческого начала.

С 1906 года, с ор. 51, Скрябин навсегда «изгоняет» из своей музыки минор: «Искусство должно быть праздником!». Все три симфонии завершаются светлыми, яркими финалами: Симфонию № 3 – одноименным *C-dur*, симфонию № 1 – гимном искусству [2]:

*О, дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства!
Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,*

*Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.
В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.
Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь.
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.
Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце, восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.
Царит всевластно на Земле
Твой дух свободный и могучий.
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!*

Скрябин – философ. Рубеж XIX–XX веков в России был началом ее религиозно-философского Ренессанса и началом «серебряного века». Это было время расцвета идей выдающихся русских философов – В. Соловьева, Е. Блаватской, А. Лосева, П. Флоренского, творчества выдающихся поэтов – Н. Гумилева, В. Брюсова, А. Белого, Д. Мережковского, И. Северянина, З. Гиппиус, К. Бальмонта, В. Иванова.

Скрябин принимал участие в дискуссиях, международных симпозиумах, был автором собственной концепции, писал стихи к своим музыкальным сочинениям, например, к финалу первой симфонии. Музыка, поэзия и философия были для него разными формами выражения духовного, потому они стали художественным опытом изложения собственных философских идей.

Увлекаясь философией с ранних лет (И. Кант, И. Фихте, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, Е. Блаватская), он пришел к *субъективному идеализму*. В основу его концепции легла мысль о том, что над миром стоит некий Творческий Дух, который силой своего воображения и дарования способен вызывать из Хаоса миры и повелевать ими. Миры эти – есть результат Его желанья, Его игры. Субъективный идеализм Скрябина достиг крайнего выражения – *солипсизма*, так как он счел себя представителем этого Творческого Духа, создающего миры с помощью звуков рояля и знаков на нотной бумаге.

Из текста «Предварительного действия» [3]:

*«Рассудок мой, всегда свободный,
Мне утверждает: я один!
Я всей вселенной властелин.
Я наблюдаю бог холодный.*

*Мой мир – не боже творенье,
Мой мир – движение и прах.
Пред богом наших измышлений
Я победил нелепый страх».*
*Из либретто задуманной Скрябиным оперы:
«Когда звезда моя пожаром разгорится,
И землю свет волшебный обоймет,
Когда в сердцах людей
Огонь мой отразится
И мир свое призвание поймет...
Я силой чар гармонии небесной
Навею на людей ласкающие сны,
А силою любви безмерной и чудесной
Я сделаю их жизнь подобием весны,
Дарую им покой давно желанный,
Я силой мудрости своей.
Народы, радуйтесь: от века жданный
Конец настал страданий и скорбей.»*

Поскольку «Я» у Скрябина – часть космического мироздания и большая часть доля энергетического комплекса этого «Я» находится в космосе, а на земле – лишь плотская физическая основа, то единственным материалом пригодным для творчества оказалась для Скрябина:

- Мысль, поскольку она не предметна, а абстрактна,
- объектом творчества – образ Вселенной, а не картина мира
- образы творчества – «темы-идеи», «темы-символы» – предельно абстрактные: воля, разум, преодоление, самоутверждение, полет, мечта, томление, творческий духа.

Обладая способностью к Творению, Скрябин считал себя призванным спасти мир от крушения посредством грандиозной музыкальной проповеди, то есть преобразить мир с помощью искусства. Ее первым – «Предварительным действием» должен был стать «Прометей», а основным действием – «Мистерия» для хора, оркестра и цветомузыки. Оба действия превратились бы, по мысли Скрябина, в космический акт гибели материального мира. Их исполнение стало бы взрывом, распространившимся на Вселенную и объединившее автора, исполнителей, слушателей. Тогда бы Творческий дух восторжествовал, а затем, иссякнув, погиб. А с ним погиб бы и весь мир, после чего началась бы жизнь новой расы.

«Акт миротворения» лежал в основе содержания крупных произведений Скрябина, то есть «миров». В нем различались 3 стадии:

1. Погружение духа в созданный чувственный мир.
2. Дух постигает силу Божественной воли. Он пресыщен и утомлен.
3. Этап полного освобождения от мира – через опьянение страстью.

Это игра с эмоциями, их перевод в иное качество: страдание – в наслаждение, наслаждение – в экстаз. Данную концепцию Скрябин изложил в стихотворном тексте к своей «Поэме экстаза». Однако, в последние годы композитор признал утопичность своей философии и на последних страницах дневника отметил, что все это было ошибкой.

Романтизм Скрябина, оказался особым романтизмом, связывающим его не столько с прошлым, сколько с будущим, *романтизм космический и символический*, со звездами, цветомузыкой, математическими правильными формами, искусственными звукорядами и «стеклянными дребезгами тем». В романтизме Скрябина уже не было места жанровому и народно-песенному началу, жизненным реалиям, образам быта, действительности. Но зато в нем звучала вера в торжество жизни, была мечта, свет, огонь, борьба, исступленность, хрупкость, сила и мысль.

Основные черты стиля Скрябина. Эволюция музыкального языка была очень интенсивной – в музыковедении есть понятия «ранний Скрябин», «зрелый» и «поздний Скрябин». Скрябин не писал опер, вокальных произведений, его сфера – фортепианная музыка и симфоническая.

Ранний период – до 1900 года. Писал фортепианную музыку ор. 1–26, романтические миниатюры, сонаты. Этот период прошел под знаком западноевропейского романтизма: Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера. Для него было характерно:

- Стремление объединять миниатюры в циклы, как у Шопена. Особый тип пианизма – изменчиво-рубатный, капризный, бесплотный, утонченный, с комплементарной ритмикой.

- Принцип вагнеровской лейтмотивной системы, перенес его в область инструментальной музыки.

- Имманентно-программный характер творчества, считал, что слово слишком ничтожно для выражения высоких помыслов. Потому не писал ни опер, ни романсов.

- Идея свободной формы, поэмности.

- Основоположник жанра фортепианной поэмы.

Все это позволяет воспринимать Скрябина как традиционного романтика. В то же время уже в ранних опусах есть собственно скрябинское: лирически-утонченное, метро-ритмически изящное, мелодически разнообразное, жанровая определенность стирается, преобладает мажорная диатоника, разнообразные побочные доминанты, которые будут любимы Скрябиным.

Средний период – 1900–1909 годы. Ор. 26–59 – поэмы для фортепиано, обращение к симфонической музыке. Вершина, творческая зрелость. Новые черты в произведениях этого периода:

- Предельно острые контрасты: нет эмоциональной середины.

- Утверждение двух основных образных и тематических групп: «высшая утонченность» и «высшая грандиозность».

- Превращение темы в «мотивный тематизм». Все темы мыслятся в определенной тембровой краске.

- Ритмика – хрупкая и изысканная в раннем периоде – становится предельно нервной, судорожной.

- С ор. 51 исчезает минор.

- Соединение диатоники с расширенной хроматикой. С ор. 54 – вытеснение диатоники хроматическими аккордами доминантового типа: альтерированная DD перестает разрешаться в Т, затем и вовсе сливается с тоникой в один неполный, целотонный аккорд.

- Возрастает роль побочных доминант.

Поздний период – 1909–1915 годы. Ор. 60–74. 5 последних сонат, поэма для фортепиано «К пламени», симфоническая поэма «Прометей» («Предварительное действие»), замысел «Мистерии». 1909 г. – год создания «Прометей» ор. 60, окончательное переосмысление лада.

В «Прометее» уже нет ни мажора, ни минора. «Прометеев аккорд» звучит с первого такта поэмы и является ее звуковой основой. Им окрашены образы «космического тумана», «творящего принципа», «созерцания, освещенного светом сознания».

12-ступенный «прометеев аккорд» созрел в музыке Скрябина постепенно: пьеса «Листок из альбома» ор. 58 была уже целиком на нем основана, не говоря уж о том, что в основе аккорда лежит большой доминантовый нонаккорд с низкой квинтой и секстой, а D6 была любима Скрябиным еще с первых опусов, как и побочные доминанты, и с тех пор эволюция гармонического языка была направлена в сторону полного господства доминантовости в поздний период.

«Прометеев аккорд»: c–fis–b–e–a–d– мажорный нонаккорд с низкой квинтой и секстой.

После «Прометей» Скрябин работал уже только над «Мистерией», идея которой была подсказана поэтом и философом Вячеславом Ивановым.

Подведем итог. Творчество Скрябина безусловно повлияло на развитии музыкальных процессов XX века. Композиционные техники, эксперименты в области электронной музыки отчасти связаны с художественно-творческими поисками композитора. Достаточно вспомнить тот факт, что в 1957 году полковник артиллерии и изобретатель Евгений Мурзин разработал первый советский синтезатор АНС, в котором технологии синтеза работы со звуком абсолютно отличались от американских. Аббревиатура АНС означала – Александр Николаевич Скрябин.

Список литературы и источников:

1. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 5. Прометей. Поэма огня. Соч. 60 : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2021. – 108 с.
2. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 1. Симфония № 1 для солистов, хора и оркестра : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2011. – 196 с.
3. Скрябин, А. Н. Собрание сочинений. Том 3. Симфония № 3, «Божественная поэма» : Партитура / А. Н. Скрябин. – Москва : Музыка, 2014. – 210 с.

О.Н. Безниско
(Россия, Краснодар)

ПРОГРАММНАЯ СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ ФЕННОСКАНДИИ

Аннотация. В статье рассматриваются новые тенденции в оркестровых произведениях современных композиторов Скандинавского полуострова

ва, Финляндии (Фенноскандии⁶⁸), Канады. Избранные оркестровые программные произведения рассматриваются в аспекте содержания и формы. Выявлена тенденция обращения композиторами этих северных регионов к экологической тематике, оперированию различными способами воплощения природы в музыке: от имитаций пения птиц тембровыми средствами оркестра до опыта «погружения в музыку деревьев» путем компьютерных инсталляций. Композиторы, в зависимости от опыта, мастерства и стиля, воплощают в оркестровой программной музыке идею единства человека и природы, что позволяет говорить об особом музыкальном содержании, своеобразной идее национальной художественной школы. Эта идея находит многочисленные отклики в оркестровых произведениях китайских и японских композиторов, таких как, Тан Дунь, Тосио Хосокава и других.

Ключевые слова: Ганс Абрахамсен, Кайя Саариахо, Бент Соренсен, Джон Лютер Адамс, музыкальное содержание, экологическая музыка

O.N. Beznisko
(Russia, Krasnodar)

SYMPHONIC PROGRAM MUSIC BY COMPOSERS OF FENNOSCANDIA

Abstract. This article examines new trends in orchestral works by contemporary composers from the Scandinavian Peninsula, Finland (Fennoscandia), and Canada. Selected orchestral program works are considered in the aspect of content and form. The tendency of composers of this region to address environmental themes and to operate with various ways of representing nature in music has been revealed: from imitations of birdsong by orchestra timbre means to the experience of "immersion into the music of trees" by means of installations. Composers, depending on their experience, skill and style, embody in orchestral program music the idea of the unity of man and nature, pantheism, which allows us to speak of a special musical content, a peculiar idea of the national art school. This idea finds numerous echoes in the orchestral works of Chinese and Japanese composers, such as Tan Dun, Toshio Hosokawa and others.

Keywords: Hans Abrahamsen, Kaija Saariaho, Bent Sorensen, John Luther Adams, musical content, ecological music

Датский композитор Ганс Абрахамсен (р.1952), один из значительных современных композиторов, получивший профессиональное образование в

⁶⁸ Историко-культурный регион на севере Европы, охватывающий Скандинавский полуостров, полуостров Ютландия и прилегающие острова. Традиционно Скандинавия включает в себя три страны - Данию, Норвегию и Швецию. В некоторых источниках Исландию, исторически тесно связанную с Норвегией и Данией, также рассматривают в составе Скандинавии. Иногда Скандинавию рассматривают в более широком культурном и геополитическом смысле, включая в неё Исландию, Финляндию и острова Северной Атлантики. Объединяя географические понятия Скандинавия и Финляндия, правильно употреблять термин Фенноскандия.

Датской королевской музыкальной академии. Его учителями были Пер Норгард, Пеле Гудмунсен-Холмгрин, затем Дьёрдь Лигети, стиль которого он считал наиболее близким своему творчеству.

Написанная во время карантина оркестровая пьеса «Vers le Silence» («К тишине») Ганса Абрахамсена — первая, новая, чисто оркестровая работа композитора со времен написания (почти 40 лет назад) произведения «Nacht und Trompeten» («Ночь и трубы»). 28-минутный цикл представляет собой как бы упражнение на сокращение, в котором каждая из четырех частей движется от музыки более плотной сложности к кристаллическим камерным текстурам.

Считается, что Абрахамсен был одним из сторонников движения «Новая простота», возникшего, начиная с середины 1960-х годов, как реакция на сложность европейского авангарда, особенно Дармштадтской школы. Первые работы Абрахамсена соответствовали принципам этого движения. Для Абрахамсена это означало принятие почти наивной простоты выражения, как в его оркестровой пьесе «Skum» («Пена», 1970).

Примерно в это же время он также был связан с группой под названием «Gruppen for Alternativ Musik», которая была создана, чтобы позволить музыкантам «исполнять новую музыку в альтернативных формах» и «разрабатывать социально и политически ангажированную музыку». Эти идеи можно услышать в его Симфонии до мажор, которая изначально называлась «Anti-ЕЕС Sats» («Движение против ЕЕС»). Название было изменено после того, как композитор осознал, что «музыка не может быть против». Романтические стилиевые черты проявились у Ганса Абрахамсена в его оркестровом произведении «Nacht und Trompeten», впервые исполненном оркестром в 1982 году под руководством дирижера Ханса Вернера Хенце, вскоре ставшего поборником музыки Абрахамсена.

Принципами организации формы у Абрахамсена служат:

- ритм («Schnee» («Снег»), Canon 2a);
- тембровая сторона музыки («Любовная песня»);
- сильна роль гармонии как звукоизобразительного средства в основе формообразования («Ночь и трубы»).

Подобные приемы композиторского письма мы находим у японского композитора Тосио Хосокава (р. 1955). В произведении «Silent Flowers» (для струнного квартета перед партитурой выписаны особые знаки, обозначающие приемы игры на струнных инструментах (тремоло, различных видов вибраций, глиссандо, арпеджиатто, флажолеты и т.п.)

Поездка вдоль побережья Калифорнии послужила источником вдохновения для «Vista»⁶⁹, последней оркестровой работы Кайи Саариахо (р. 1952). Финский композитор намеренно делает акцент на секции деревянных духовых инструментов в 25-минутном диптихе, что направляет ее творчество в новом направлении. Вот как описывает содержание произведения исследователь Сюзанна Мялки: «Виста оправдывает наши ожидания тем, что открывает новые горизонты. Вечно раскрывающийся мир звукового ландшафта Кайи Саариахо богат и широк, а оркестровая палитра но-

⁶⁹ Виста - это город в Южной Калифорнии. Слово «виста» в архитектуре означает вид, перспективу.

ва». Образы ночи, снов, мифов и далёких тайн всегда вырисовались в творчестве Кайи Саариахо. Обширный каталог финского композитора содержит такие вызывающие ассоциации и воспоминания названия, как: «Из грамматики снов», «Крыло мечты», «Сон Калибана», «Для луны», «Театр Грааля», «Замок души». Пройдя обучение в Академии Сибелиуса в Хельсинки у композитора-авангардиста Пааво Хейнинена, Кайя большую часть жизнь живёт и работает в Париже, испытав влияние спектрализма. Методы сочинения, основанные на компьютерном анализе звукового спектра, оказали значительную роль в формировании композиторской техники Саариахо.

Другое, более раннее оркестровое произведение Кайи Саариахо, «Орион», написанное в 2002 году по заказу Кливлендского оркестра, имеет программную заметку: «Герой произведения, Орион, был мифическим охотником, который, будучи смертным сыном Посейдона, пережил квазичеловеческую судьбу, но в итоге был вознесен богами на небо. После смерти Орион был помещен Зевсом на небе как лучезарное созвездие. Таким образом, он является одновременно активным человеком и неподвижным небесным объектом. Орион начинает свое музыкальное путешествие в некоем аморфном межзвёздном пространстве».

Из этого потенциала ассоциаций Кайя Саариахо извлекает свою трактовку мифа, который раскрывается в трех чередующихся перспективах: причитания *memento mori*, дематериализованный, холодный мир зимнего неба и поспешную погоню.

Первая часть, названная «Memento mori» («Помни, что ты должен умереть»), развивается от таинственного вступления к мощному оркестровым взрыву, отмеченному вступлением органа. Этот момент также несёт в себе экспансивную струнную мелодию и настойчивую, можно сказать, неумолимую ритмическую мысль в равных восьмых нотах, сыгранных деревянными духовыми фортиссимо. Затем музыка становится более оживлённой, когда новая ритмическая фигура, состоящая из быстрых шестнадцатых нот, постепенно захватывает почти весь оркестр, пока не обрывается.

Вторая часть – «Зимнее небо», открывается запоминающимся соло флейты-пикколо, которое продолжается соло скрипки, кларнета, гобоя и приглушенной трубы. Когда солисты оркестра передают мелодию, другие инструменты обеспечивают красочное атмосферное сопровождение. Оркестровая фактура позже наполняется многослойной полифонией, но движение остается спокойным и созерцательным. В финале и без того медленный темп становится ещё медленнее, поскольку фортепиано выходит из фона с «небесной» мелодией, повторяющей несколько нот в меняющихся перестановках, под выразительные струнные глиссандо и звуки курантов, смычкового вибратона и кротал (кастаньет).

Энергичная заключительная часть под названием «Охотник» возвращает слушателей с небес на землю. Это повествование о вечном движении - или почти, поскольку быстрое движение неоднократно прерывается короткими таинственными эпизодами в медленном темпе. Третье такое прерывание, более продолжительное, чем первые два, на мгновение напоминает вторую часть, прежде чем музыка вернётся к своему прежнему динамичному и радостному «я». По мере увеличения темпа громкость уменьшается, все больше и больше мелодических голосов выпадает, и к концу

Ореон призван снова занимать свое положение на ночном небосводе. В композиционной концепции «Ориона», как и в десятках произведений К. Саариахо, претворены принципы тембральной организации, выражающиеся в охвате звукового поля от музыкального звука до шума. Парижские эксперименты с электронной трансформацией звука, «плавающим» ритмом, когда после стажировки, она работала в исследовательском институте, созданном Пьером Булезом, привели к синтезу живописи и музыки в композиции, электронных тембров и акустических инструментов, что расширило возможности в традиционном инструментальном звучании.

Бент Соренсен (р.1958) – датский композитор, активно использующий мажоро-минорные тональности с микротональными перегибами, а также и размывающий гармонии приемами глissанди. Примеры этой техники можно найти в его концерте для тромбона «Птицы и колокола», сочинении для оркестра и хора «Эхо сада» и концерте для скрипки «Sterbende Gärten», получившем престижную музыкальную премию Северного совета в 1996 году. В его ранних произведениях народная песня прозаична. Соренсен сочинял в самых разных жанрах, включая оперу («Под небом», 2004 г.) В отличие от К. Саариахо и других композиторов-современников, он не сочинил никакой электроакустической музыки.

«Птицы и колокола» — так назвал свою дебютную работу для звукозаписывающей компании ECM датский композитор Бент Соренсен. Его сочинение звучит на этом CD в исполнении симфонического оркестра из Осло и камерного квартета. Главную же солирующую партию Соренсен отдал инструменту, распространенному в джазе и редко выходящему на авансцену в академической музыке — тромбону (Кристиан Линдберг). Мощный низкий тембр этого инструмента, его диалоги с оркестром в целом, со струнной группой придали сочинению Соренсена еще и некий сказочно - мистический оттенок. Резкие, то угрожающе-настойчивые, то печально-торжественные (не зря одна из частей называется «Погребальное шествие») пассажи тромбона вызывают в памяти троллей — хозяев подземного царства из сочинений Э. Грига. Надо здесь отдать должное и техническому мастерству Линдберга, исполнившего свою партию с почти джазовой изобретательностью.

Но в основе своей, Соренсен, по крайней мере, в этом сочинении, скорее лирик, чем рассказчик драматических историй. Он рисует спокойные, несколько однообразные пейзажи, любит пение птиц, внимательно вслушивается в звон колоколов, тающий в прозрачном северном воздухе.

Джона Лютера Адамса (р. 1953) называют продолжателем традиций американских эксперименталистов. Во многом такой взгляд обоснован. Его учитель Джеймс Тенни принадлежал к этому композиторскому течению, представители которого пытались обогатить «классическое» звучание инструментов с помощью технических новинок своего времени. Но для Адамса частые и радикальные эксперименты с формой и средствами музыкального языка все же не составляют фундамент композиторского процесса. Не является для него основополагающей и работа с предварительно записанными звуками природы: он использовал их только раз — в музыкально-театральной постановке «Земля и Великая стихия». Несмотря на это его порой ассоциируют с движением акустических экологов, зародившимся

в конце шестидесятых годов XX века в Канаде, в композиторской среде. Цель этого движения — воссоздание природных звуковых ландшафтов. В целом творческие методы композиторов этого течения — Рэймонда Мюррея Шафера, Аннэи Локвуд, Хильдегарды Вестеркамп, Дэвида Данна — значительно отличаются от методов Адамса. При этом Адамс отмечает, что ему близки их философские воззрения, их стремление запечатлеть музыкальными средствами чистоту и первозданность природы.

В августе 2017 года на территории кампуса Университета Сан-Диего (UCSD) состоялось торжественное открытие «Сада ветра». Благодаря совместной работе Адамса и команды инженеров, программистов и лесоводов удалось «настроить» звучание маленькой рощи из 32 эвкалиптов. На них были размещены специальные датчики, улавливающие колебания скорости ветра и отмечающие перемещение солнца. Полученные данные мгновенно (так же как и в «The Place») трансформируются в звук, заданный компьютерной программой. Опыт погружения в «музыку деревьев» зависит от времени суток и времени года. В теплые летние дни отчетливее прозвучит зыбкий вибрирующий звуковой кластер, транслируемый колонками, спрятанными в кронах деревьев. В темные зимние ночи слух будет лучше улавливать низкий рокот сабвуферов, скрытых в корнях эвкалиптов.

Можно сказать, что «The Wind Garden» Адамса объединяет опыт создания композиций для открытого пространства («Sila») и инсталляций на основе сонификации («The Place Where You Go to Listen»). Вероятно, это закономерный творческий путь современного композитора, который является не только музыкантом, но также ученым, философом и публицистом. Междисциплинарность — основа его искусства. Как исследователь Джон Лютер Адамс пытается понять и передать в музыке законы мира объективно и беспристрастно, предоставляя свободу трактовки и перцепции каждому. Однако известность Адамса во многом обусловлена его активной гражданской позицией, а это не может не влиять на слушательское восприятие.

Общее среди северных композиторов — это внимание и такая любовь к мельчайшим деталям окружающей среды. Щедрое изобилие Юга располагает тамошних композиторов к звукописи широкими, сочными мазками, к полотнам, передающим торжествующую полифонию света и радости. Со всем другие ассоциации и наполнение музыки содержанием у северных мастеров. Под скупым здешним солнцем, под аккомпанемент свирепых холодных ветров, в какой-нибудь глухой деревушке событием может стать и пение птицы, и звон колоколов местной церквушки, то ли собирающий жителей на воскресную службу, то ли провожающий кого-то в последний путь.

Таким образом, рассмотренные программные симфонические произведения композиторов Фенноскандии, Канады объединяет идея природы, красоты окружающего мира, воплощенная современными техниками композиторского письма: сонористикой, электронной и конкретной музыкой, специальными техниками инструментов оркестра. Идея передачи средствами музыки явлений природы и окружающего мира потребовала поисков новых тембров, экспериментов с ритмической, динамической организацией формы, воплощенных в музыкальной драматургии рассматриваемых программных оркестровых сочинений. Демонстрация электронной музыки, инсталляций, наложение магнитофонной ленты на акустическое

воспроизведение, элементы инструментального театра в современном музыкальном искусстве порой невозможны без привлечения медиажанров. Подобные техники, а также содержание инструментальных произведений прослеживаются у современных композиторов Китая (Пассакалья «Тайны ветра и птиц» Тань Дуня), Японии («Silent Flowers» Тосио Хосокава) и других.

Список литературы:

1. Безниско О.Н., Крбашян Д.А. Полистилистика в оркестровой музыке североамериканских композиторов начала XX века // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 4 (87). С. 19-28.
2. Безниско О.Н., Чжоу Ш. Соотношение инструментальных тембров Запада и Востока в киномузыке Тан Дуна // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник материалов IX Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2022. - С. 61-66.

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Е.В. Суровцева
(Россия, Москва)

ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В АСПЕКТЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. В русле активно развивающихся междисциплинарных исследований нами ставится вопрос о комплексном изучении экранизаций литературных произведений – как классических, так и современных. Основной проблемой экранизации является противоречие между чистым иллюстрированием литературного текста и уходом в художественную независимость. На настоящий момент мы сосредоточились в первую очередь на экранизациях русской литературы. Необходимо анализировать не только отечественные экранизации нашей словесности, но и иностранные постановки. Нами составлен предварительный список (из более чем 110 наименований) русских литературных произведений, получивших своё киновоплощение. На основании нашего предварительного перечня уже можно обозначить некоторые вопросы, встающие перед исследователями-литературоведами. Собранный нами материал необходимо использовать при подготовке отдельных вузовских курсов по выбору (на филологических факультетах) для будущих специалистов по истории литературы и сравнительному изучению литературы, так как анализ экранизаций поможет глубже проанализировать литературные произведения.

Ключевые слова: литература, кино, экранизация, междисциплинарные исследования, интерпретация художественного текста

E.V. Surovtseva
(Russia, Moscow)

SCREEN ADAPTATIONS OF LITERARY WORKS IN THE ASPECT OF TEACHING LITERATURE

Abstract. In the context of actively developing of interdisciplinary research, we raise the question of a comprehensive study of film adaptations of literary works – both classical and modern. The main problem of the film adaptation is the contradiction between the pure illustration of a literary text and the departure into artistic independence. At the moment, we are focusing primarily on the film adaptations of Russian literature. It is necessary to analyze not only domestic film adaptations of our literature, but also foreign productions. We have compiled a preliminary list (of more than 110 titles) of Russian literary works that have received their film incarnation. Based on our preliminary list, it is already

possible to identify some of the issues facing literary researchers. The material collected by us should be used in the preparation of individual university elective courses (at philological faculties) for future specialists in the history of literature and comparative study of literature, since the analysis of film adaptations will help to analyze literary works more deeply.

Keywords: literature, cinema, screen adaptation, interdisciplinary research, interpretation of a literary text

В настоящий момент активно развиваются междисциплинарные исследования. Одним из таких исследований может стать комплексный анализ экранизаций литературной классики в кино, то есть интерпретаций средствами кино произведений другого вида искусства – литературы. Разумеется, эта тема уже рассматривалась исследователями (напр., Н.С. Цукерштейн-Горницкой [7], И.М. Маневича [4], И. Дубровиной и Т. Дубровиной [1; 2], О. Саблиной [5], Е. Елисеевой [3], Л. Сараскиной [6] и мн. др.), но нам хотелось бы систематизировать имеющиеся по этой теме материалы и наработки и провести детальный сопоставительный анализ фильма и литературного первоисточника. Основной проблемой экранизации остаётся противоречие между чистым иллюстрированием литературного текста, буквальным его прочтением и уходом в художественную независимость.

На настоящий момент мы сосредоточились в первую очередь на экранизациях русской литературы. Необходимо анализировать не только отечественные экранизации нашей словесности, но и иностранные постановки. Нами составлен предварительный список русских литературных произведений (от классики до современности), получивших своё киновоплощение. Список насчитывает более чем 110 наименований.

На основании нашего предварительного списка уже можно обозначить некоторые вопросы, встающие перед исследователями-литературоведами.

1. Некоторые произведения экранизировались не по одному разу и нашими, и зарубежными режиссёрами («Евгений Онегин» А.С.Пушкина – 16 экранизаций: 6 отечественных и 10 зарубежных; «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя – 10 экранизаций: 2 отечественных и 8 зарубежных; «Идиот» Ф.М. Достоевского – 9 экранизаций: 4 отечественных и 5 зарубежных; «Война и мир» Л.Н. Толстого – 6 отечественных и 5 иностранных постановок; «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова – 8 экранизаций: 4 отечественных и 4 зарубежных; «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова – 4 экранизации: 2 отечественных и 2 зарубежных) – и тут необходимо провести сопоставительный анализ экранизаций между собой и с литературным первоисточником. В качестве примера приведём список известных нам на настоящий момент русских и зарубежных экранизаций «Евгения Онегина» и «Войны и мира» (список для удобства восприятия даётся в таблице)

Таблица 1

Мировые экранизации романа в стихах «Евгений Онегин»

А.С.Пушкина

№	Название фильма	Страна	Режиссёр	Год постановки	Примечание
1.	Евгений Онегин	Россия		1911	немое кино
2.	Евгений Онегин	Россия		1915	граммофонный фильм
3.	Евгений Онегин	Россия		1915	граммофонный фильм
4.	Евгений Онегин	Россия	Роман Тихомиров	1958	экранизация оперы
5.	Евгений Онегин	Германия	Рудольф Хартманн	1963	экранизация оперы
6.	Евгений Онегин	Германия	Вацлав Каслик	1972	экранизация оперы
7.	Евгений Онегин	США	Кирк Браунинг	1984	экранизация оперы
8.	Онегин	Канада	Норман Кэмпбелл	1986	фильм-балет на музыку П.И. Чайковского
9.	Евгений Онегин	ФРГ, Чехословакия, Франция, Великобритания, Австрия	Пётр Вейгл	1988	экранизация оперы
10.	Евгений Онегин	Великобритания	Хамфри Бертон	1994	экранизация оперы
11.	Онегин	Великобритания, США	Марта Файнс	1999	фильм
12.	Евгений Онегин	Франция	Дон Кент	2002	экранизация оперы
13.	Евгений Онегин	Австрия	Брайан Лардж	2007	экранизация оперы
14.	Евгений Онегин. Между прошлым и будущим	Россия	Никита Тихонов	2009	фильм
15.	Евгений Онегин	Россия	Римас Туминас	2013	современная интерпретация - действие перенесено в современные реалии
16.	Евгений Онегин	США	Дебора Уорнер	2013	фильм

Таблица 2

Мировые экранизации романа Л.Н.Толстого «Война и мир»

№	Название фильма	Страна	Режиссёр	Год постановки	Примечание
1.	Война и мир	Россия	Пётр Чардынин	1913	немое кино
2.	Война и мир	Россия	Я. Протазанов, В. Гардин	1915	немое кино
3.	Наташа Ростова	Россия	Пётр Чардынин	1915	немое кино
4.	Война и мир	США, Италия	Кинг Видор	1956	фильм
5.	Тоже люди	Россия	Георгий Данелия	1959	короткометражный фильм по отрывку из романа
6.	Война и мир	Россия	Сергей Бондарчук	1961 – 1967	фильм (4 серии)
7.	Война и мир	Великобритания	Сильвио Нариззано	1963	фильм
8.	Война и мир	Великобритания	Джон Дейвис	1972	телесериал
9.	Война и мир	Германия, Италия, Польша, Россия, Франция, Литва	Роберт Дорнхельм	2007	телесериал
10.	Война и Мир	Россия	Мария Панкратова, Андрей Грачёв	2012	трилогия, короткометражные фильмы по отрывкам из романа
11.	Война и мир	Великобритания	Том Харпер	2016	телесериал

2. Большинство экранизаций носит название исходного текста, однако есть и исключения («Бесприданница» А.Н. Островского – «Жестокый романс», 1978, режиссёр Э. Рязанов).

3. В некоторых случаях экранизация вбирает в себя не один исходный текст, а несколько («Женитьба Бальзаминова», 1964, режиссёр К. Воинов – по трилогии А.Н. Островского о Мише Бальзаминове).

4. Можно назвать целый ряд экранизаций, которые стали намного более популярными, нежели литературные первоисточники («Девчата», 1961, режиссёр Ю. Чулюкин; «Семнадцать мгновений весны», 1973 – выход первой серии, режиссёр Т. Лиознова).

5. Говоря об экранизациях современных произведений, надо иметь в виду, что в некоторых случаях их авторы являются также авторами сценария к фильму (М. Роцин, автор пьесы «Старый Новый год», экранизированной Н. Ардашниковым и О. Ефремовым в 1980 году, выступил и в роли сценариста; Н. Агафонов, автор рассказа «Щенок Засоня», написал

также сценарий по рассказу к фильму «Щенок», 2009, режиссёр М. Евстафьева).

6. Исключительный случай – В.Шукшин, совмещающий в себе автора литературных произведений, сценариста и режиссёра («Живёт такой парень», 1964; «Ваш сын и брат», 1966).

7. При работе с экранизациями необходимо учитывать также их формат – фильм (одна или несколько серий), многосерийный фильм, телесериал, телеспектакль; оговорим, что необходимо рассматривать все возможные экранизации, в том числе и то немое кино, существовавшее в начале XX века.

Некоторые материалы собраны нами и по экранизациям английской литературы, в первую очередь – по тем произведениям, которые были поставлены в нашей стране и которые необходимо изучать в контексте восприятия английской литературы в России. Так, повесть Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» была экранизирована 7 раз (в том числе 5 раз в Англии и 1 раз в нашей стране). Повесть Артура Конан Дойля «Собака Баскервилей» была экранизирована 9 раз (из них дважды в нашей стране и четырежды в Англии). Для примера приведём полный перечень известных нам экранизаций повести «Трое в лодке...».

Таблица 3

Русские и мировые экранизации повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки»

<i>№</i>	<i>Название фильма</i>	<i>Страна</i>	<i>Режиссёр</i>	<i>Год постановки</i>	<i>Примечание</i>
1.	Трое в лодке	Великобритания	Challis Sanderson	1920	фильм
2.	Трое в лодке	Великобритания	Грэхэм Каттс	1933	фильм
3.	Трое в лодке, не считая собаки	Великобритания	Кен Эннакин	1956	фильм
4.	Трое в лодке	Австрия, Германия	Хельмут Уайсс	1961	фильм
5.	Трое в лодке	Великобритания	Стивен Фрирз	1975	фильм
6.	Трое в лодке, не считая собаки	Россия	Наум Бирман	1979	фильм
7.	Трое в лодке	Великобритания	Майкл Мэсси	2006	сериал

На материале собранного нами обширного, но при этом неполного материала в данном докладе представлены предварительные результаты. Работа в данном направлении будет продолжаться, список экранизаций,

разумеется, пополнится, кроме того, наверняка возникнут новые, требующие анализа темы и проблемы. Нам представляется, что данный материал необходимо использовать при подготовке отдельных вузовских курсов по выбору (на филологических факультетах) для будущих специалистов по истории литературы и сравнительному изучению литератур, так как анализ экранизаций поможет глубже проанализировать литературные произведения – как классические, так и современные.

Список литературы:

1. Дубровина И. Увидеть и понять человека: Кино и внутренний мир личности. М., 1985.
2. Дубровина И., Дубровина Т. Очерки истории русской кинодраматургии. М., 1996.
3. Елисеева Е. А. Фантазмагоричность в изобразительном решении российских и итальянских фильмов экранизаций русской прозы // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Июнь 2012. № 2 (30). С. 143 – 144.
4. Маневич И.М. Кино и литература. М., 1966.
5. Саблина О.А. Опыт анализа языка кино на основе экранизаций новеллы Т.Манна «Смерть в Венеции» и повести Г.Бёлля «Потерянная честь Катарины Блум, Или как возникает насилие и к чему оно может привести» // Язык средств массовой информации: Учебное пособие для вузов / Под ред. М.Н.Володиной. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. С. 576 – 587.
6. Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.
7. Цукерштейн-Горницкая, Нина Сергеевна. Основные закономерности процесса взаимодействия киноискусства и литературы : автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 1988. 49 с.

**В.Ю. Антипова
(ОАЭ, Дубай)**

О СИСТЕМЕ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ УЧАЩИХСЯ-МУЗЫКАНТОВ В ОНЛАЙН-ФОРМАТЕ ЗА РУБЕЖОМ

Аннотация. В статье рассматривается онлайн-формат оценки знаний учащихся в области музыкального искусства, использующийся за рубежом. Приводится информация об экзаменах Trinity College of Music и ABRSM, сертификаты которых являются одними из наиболее престижных и принимаются в различных странах мира. В работе описываются приёмы онлайн проверки знаний по теории музыки и их содержание. Также автор рассматривает систему экзаменов по инструментальному и вокальному исполнительству, в рамках которой экзаменационной комиссии предоставляются заранее подготовленные видеозаписи выступлений.

Ключевые слова: ABRSM, Trinity, экзаменация, онлайн-формат

ON THE SYSTEM OF EVALUATION OF MUSIC STUDENTS' KNOWLEDGE IN AN ONLINE FORMAT ABROAD

Abstract. The article discusses the online format for assessing students' knowledge in the field of musical art, which is used abroad. Information is provided about the Trinity College of Music and ABRSM exams, whose certificates are among the most prestigious and are accepted in various countries of the world. The paper describes the techniques of online testing of knowledge on music theory and their content. The author also examines the examination system for instrumental and vocal performance, in which the examination commission is provided with pre-prepared video recordings of performances.

Keywords: ABRSM, Trinity, examination, online format

Стремительное развитие технологий в современном мире оказывает значительное воздействие на различные сферы жизни общества. Функционирование музыкальной культуры в наши дни немислимо без звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры, а появление сети интернет позволило практически каждому получить доступ к записям миллионов произведений. В то время, как технологический прогресс трансформировал процессы музыкального творчества и исполнительства в XX–XXI вв., музыкальное образование было наиболее консервативно и осторожно в добавлении последних достижений в учебный процесс. Конечно, каждое образовательное учреждение России сейчас оборудовано различными образцами современной аппаратуры, однако проверка знаний учащихся музыкальных школ, учреждений среднего и высшего звеньев до недавнего времени происходила исключительно в формате личного взаимодействия экзаменатора и экзаменуемого.

Пандемию вируса covid-19 по праву можно считать одним из наиболее значительных событий нашего времени, потрясших жизнь общества и ставшей, несомненно, одной из важных вех в истории XXI столетия. Так, впервые возникла необходимость в масштабах отдельных стран и всего мира проводить учебный процесс удалённо и заочно оценивать знания учащихся различных уровней и возрастов, минимизировав социальные контакты и риск заражения. Данная ситуация дала мощнейший импульс к включению всего спектра технологических достижений в образовательный процесс в сфере искусства.

В данной статье предпринята попытка осветить использование онлайн-технологий в оценке знаний учащихся в области музыкального искусства за рубежом. Информация представлена на основе опыта преподавания автора в Melodica Music and Dance Institute (Институт музыки и танца «Мелодика») в Дубае (ОАЭ).

В настоящее время исполнители различных континентов стремятся подтвердить свои знания и навыки игры на инструментах при помощи сертификатов и дипломов, выдающихся экзаменационными комиссиями

ABRSM⁷⁰ и Trinity⁷¹. Данные организации занимаются проведением экзаменов различного уровня на территории многочисленных стран мира. К примеру, экзамены ABRSM ежегодно сдают более 650 000 кандидатов из более чем 90 государств [1].

Принимая во внимание, что во многих странах отсутствует система государственных музыкальных школ, а обучение музыке происходит у частных педагогов или в частных студиях, сертификаты ABRSM и Trinity позволяют объективно оценить и подтвердить знания и умения учащихся. Примечательно, что градацию квалификаций данных экзаменационных комиссий используют многие зарубежные работодатели при публикации вакансий и поиске специалистов необходимого уровня. Особую важность данные сертификаты приобретают даже для тех, кто не планирует становиться профессиональным музыкантом, так как успешное прохождение экзаменов ABRSM и Trinity позволяет будущим абитуриентам получить дополнительные баллы при поступлении в университеты на любые специальности. Это обуславливает значительную востребованность музыкального образования среди зарубежных школьников.

Далее более подробно будут освещены экзамены ABRSM, для удобства читателей автор сопоставит данную систему сертификатов и дипломов с российской.

Уровню отечественных музыкальных школ соответствуют первые пять ступеней ABRSM и Trinity, уровни с шестого по восьмой по своему содержанию можно сравнить с программой колледжей искусств. До пандемии covid-19 исполнители на музыкальных инструментах и вокалисты, сдающие данный экзамен, должны были представить комиссии несколько разножанровых произведений определённой сложности. Также студентам следовало сыграть набор гамм и арпеджио, прочитать с листа предложенную композицию и пройти устный тест, в котором присутствовали вопросы и задания из курса сольфеджио (к примеру, интонирование одноголосной мелодии с листа).

Оценивались четыре компонента экзамена (3 пьесы, гаммы и арпеджио, чтение с листа и устный тест) по шкале, включающей в себя 150 баллов. Для прохождения экзамена и получения сертификата студенту необходимо было набрать минимум 100 баллов. При получении 120-129 баллов музыкант получал сертификат с пометкой «Merit⁷²», при результате, превышающем 130 баллов, в сертификат включалась пометка «Distinction⁷³».

Успешно сдав экзамен восьмого уровня, исполнитель на каком-либо инструменте или вокалист получал возможность пройти следующий экзамен и получить диплом ABRSM. Программа исполнителя при этом должна была включать в себя несколько разножанровых сочинений, принадлежащих различным эпохам и составлять не менее 35 минут по времени звуча-

⁷⁰ ABRSM, или The Associated Board of the Royal Schools of Music (в переводе означает «Объединённая комиссия королевских музыкальных школ» – это британская экзаменационная комиссия, проводящая музыкальные экзамены в различных странах мира.

⁷¹ Trinity – экзаменационная комиссия колледжа «Тринити» (Лондон). Участие в экзаменах Trinity ежегодно принимает более 850 000 кандидатов из 60 стран мира [2].

⁷² В переводе с английского – «заслуга», «достоинство».

⁷³ «С отличием».

ния. В список произведений, рекомендованных к подготовке, – прелюдии и фуги из ХТК И. Баха, сонаты (должны исполняться целиком) Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, пьесы Ф. Шопена, А. Скрябина, С. Рахманинова и т.д.

Также кандидату необходимо было подготовить письменную работу, посвящённую анализу сочинений, избранных для исполнения на экзамене. Дополнительно также проводился коллоквиум, во время которого экзаменуемому нужно было ответить на широкий спектр вопросов. Успешное прохождение данного экзамена позволяло музыканту получить доступ к следующим уровням – дипломам LRSM⁷⁴ и FRSM⁷⁵.

Однако под влиянием пандемии вируса covid-19 система экзаменации за рубежом трансформировалась и была переведена в онлайн-формат. Так, исполнители на различных инструментах получили возможность предоставить экзаменатору заранее записанное видео-выступление. В системе ABRSM музыканту необходимо исполнить четыре произведения из специального перечня. Для идентификации личности экзаменуемого и предотвращения нарушений исполнитель в начале видеозаписи должен продемонстрировать паспорт. Все пьесы должны быть записаны в рамках одного видео, редактирование аудиосоставляющей запрещено. В системе Trinity также экзамен проводится на основании просмотра предоставленной видеозаписи. Согласно регламенту, инструменталисты должны исполнить три произведения, а также гаммы и упражнения, ориентированные на развитие техники музыкантов. Вокалистам же достаточно исполнить три вокальных произведения под аккомпанемент.

Подобная система проведения экзаменов позволяет музыкантам представить лучший вариант исполнения, так как они имеют возможность записать/перезаписать видео, если были допущены ошибки. Кроме того, благодаря подобному формату экзаменации, учащиеся менее подвержены волнению и стрессу.

Особого внимания заслуживают экзамены по теории музыки, далее рассмотрим содержание различных уровней. Если на начальных экзаменах (Grades 1-3) испытуемому необходимо определить интервалы или построить мажорную или минорную гамму, то на последующих уровнях учащемуся необходимо освоить альтовый ключ, увеличенные и уменьшённые интервалы, аккорды лада (Grade 4), теноровый ключ, составные интервалы, разновидности каденций (Grade 5). На шестом уровне (Grade 6) студенту необходимо владеть навыками решения четырёхголосных гармонических задач и композиции одноголосной мелодии. На восьмом уровне экзаменуемому предложат задачу на написание цифрованного баса для заданной мелодии (часть 1), гармоническую задачу (часть 2), задание на написание мелодии для представленного аккомпанемента (часть 3), а также проанализировать камерное сочинение (часть 4) и оркестровую партитуру (часть 5). Оценивается работа экзаменуемого по 100-балльной шкале.

⁷⁴ LRSM (Licentiate of the Royal Schools of Music) – в переводе означает «Лицензия Королевских Музыкальных Школ».

⁷⁵ FRSM (Fellowship of the Royal Schools of Music) в переводе означает «Членство в Королевских школах музыки».

Примечательно, что для возможности сдавать исполнительские экзамены шестого уровня (Grade 6) в системе ABRSM каждому студенту необходимо пройти пятый уровень теоретического экзамена. Благодаря данному правилу удаётся предотвращать концентрацию исключительно на исполнительстве без должного изучения теоретических дисциплин. В системе экзаменов Trinity подобное требование отсутствует. При этом право на участие в экзаменах ABRSM получает любой музыкант независимо от того, обучался ли он в каком-либо учебном учреждении или занимался с частным педагогом. Отсутствуют для экзаменов Trinity и ABRSM также и возрастные ограничения: «Возраст [участника] не принимается во внимание во время экзамена, и достаточно часто взрослые кандидаты сдают уровень 1» [3, с. 16].

Под воздействием пандемии в онлайн-формате стали проводиться и экзамены по теории музыки с 1 по 5 уровень включительно. Задания даны в виде онлайн-теста, предлагающего варианты ответов к каждому вопросу. Во время экзамена запрещено использование пособий, учебных материалов и музыкальных инструментов (к примеру, клавиатуры фортепиано), экзаменуемый должен находиться в комнате в одиночестве на протяжении всего теста. Одним из ключевых условий для возможности прохождения данного онлайн тестирования становится наличие веб-камеры на компьютере или ноутбуке испытуемого. Связано это с тем, что ведётся видеозапись всего процесса прохождения данного экзамена, после же данное видео просматривается целиком для того, чтобы убедиться, что экзаменуемый решал задания самостоятельно, без помощи извне, подсказок и шпаргалок.

Оцениваются исполнительские программы и теоретические работы экзаменуемых по чётко обозначенным критериям, которые одинаковы для кандидатов из различных стран мира, идентичны и предлагаемые им задания. Благодаря этому исключается возможность получить сертификат, представив более лёгкие пьесы или решив более лёгкие задачи. Из-за непредвзятого отношения к студентам сертификаты получают доверие музыкантов всего мира. Кроме того, содержания каждого уровня чётко определено, благодаря этому номер пройденного экзаменационного уровня позволяет с лёгкостью понять, какими знаниями и навыками обладает тот или иной музыкант.

Список литературы:

1. Наша история // Официальный сайт комиссии ABRSM. Режим доступа: <https://gb.abrsm.org/en/about-us/our-history/>
2. О нас // Официальный сайт комиссии Trinity. Режим доступа: <https://www.trinitycollege.com/about-us>
3. Taylor Clara. These Music Exams. A Guide to ABRSM Exams for candidates, teachers and parents. – London: ABRSM, 1998. – 56 p.

**Е.Е. Рыбалко
(Россия, Краснодар)**

МЕДИАКОНТЕНТ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЕКТО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РАБОТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В данной статье рассматриваются возможности и формы использования медиаконтента при выполнении исследовательских или проектных работ художественной направленности. Представлены виды медиаэлементов.

Ключевые слова: медиаконтент, медиаэлемент, исследовательская деятельность, проектная деятельность, художественное творчество, образование

**E. Rybalko
(Russia, Krasnodar)**

MEDIA CONTENT AS A FORM OF ORGANIZATION OF PROJECT-RESEARCH WORK IN ART EDUCATION

Abstract. This article discusses the possibilities and forms of using media content when performing research or design work of an artistic nature. The types of media elements are presented.

Key words: media content, media element, research activity, project activity, artistic creativity, education

В данный момент в образовательной среде происходят значительные изменения, которые затрагивают структуру, содержание, цели и задачи образования. В число приоритетных направлений входит собственная деятельность учеников, выраженная в проектно-исследовательских работах.

Исследовательская и проектная практика ребенка интенсивно развивается в сфере художественного образования. Затрагивая область художественного творчества данный вид деятельности эффективно влияет не только на интеллектуальные, но и духовно-нравственные аспекты развития личности обучающихся. Изучая искусство, ученики с интересом отмечают, как в нем отражены общественные и исторические процессы, эмоции и размышления человека.

Область интересов школьников, которая затем выступает основой проектной или исследовательской работы, разнообразна: искусство и история, искусство и психология, искусство и обществознание... Интеллектуально-поисковые работы художественной направленности способствуют расширению сферы познавательных интересов учеников в области искусствоведения, культурологии, литературоведения. А так же в области истории, социологии, журналистики, этнокультуры, обществознания. Работа над проектом или исследованием требует освоения ряда медиаинформационных технологий, развития soft-skills. Как правило, работы,

выполненные в рамках программ художественной направленности, имеют межпредметный результат (продукт).

Проектно-исследовательская деятельность предполагает овладение системой учебных действий с изучаемым материалом с последующим решением учебно-познавательных и учебно-практических задач. Одна из таких задач связана с созданием медиаконтента, сопровождающего проектную или исследовательскую работу.

Контент – это «совокупность всей информации, которая представлена на электронном ресурсе, совокупность неких сведений о конкретном предмете, событии, личности» [2]. Разновидность контента – медиаконтент. Это «совокупность данных, информации, которая представлена с помощью видео- и аудио эффектов» [2].

Использование медиаконтента при организации проектно-исследовательской деятельности в системе художественного образования – необходимое условие, влияющее на множество факторов. К ним относятся: повышение интереса и мотивации к выполнению работы, соответствие образовательной деятельности современным методам и формам работы, актуализация изучаемого материала, повышение качества образовательной деятельности. К тому же использование медиаконтента позволяет реализовать один из самых важных принципов обучения – наглядность.

Ключевой составляющей медиаконтента при выполнении проектных или исследовательских работ художественной направленности является правильно подобранный или созданный специально медиаэлемент. Медиаэлементы могут отражать как теоретические основы изучаемого материала, так и практические наработки, полученные в ходе исследовательской или проектной деятельности. Как правило, они выражены в виде текста в сочетании со звуковыми, графическими и/или видео иллюстрациями.

Фактически, каждый из этих элементов может существовать отдельно друг от друга, но их сочетание формирует медиакомбинацию, которая позволяет достичь высокой эффективности образовательного процесса и сделать презентацию полученной работы яркой и запоминающейся.

К наиболее часто используемым в проектной или исследовательской практике медиаэлементам относятся:

- инфографика;
- презентация, выполненная в программе Power Point;
- слайд-шоу;
- мультимедийное пособие;
- видеолекция;
- видеоролик.

Отличительной особенностью создания перечисленных медиаэлементов в рамках выполнения проектно-исследовательских работ является их направленность – художественная. В основе находятся произведения искусства, а точнее – информация о них. Поэтому создание данных медиаэлементов требует у ученика не только технической оснащенности, необходимой для работы в конкретном медиаэлементе, но и художественного вкуса. Культура оформления определенного медиаэлемента определяется тем, насколько он аккуратно выполнен, содержит ли она наглядный материал (рисунки, таблицы, диаграммы и т.п.). Немаловажно, чтобы представлен-

ный медиаконтент обладал высокой степенью эмоционального воздействия на аудиторию. В оформлении должен быть выдержан принцип необходимости и достаточности. Перегрузка «эффектами» ухудшает качество работы.

Рассмотрим возможности эффективного использования представленных медиаэлементов в проектно-исследовательской практике.

Инфографика. Это «графический способ подачи информации» [6] или передача информации в виде картинки. Как правило, в инфографику входят еще текст, стрелки, диаграммы, схемы, символы и т.п. Но главенствующее значение принадлежит изображению. Инфографика в целом и каждая ее часть – **самостоятельное средство передачи информации**. Этим она отличается от, например, иллюстрации, которая хотя и передает информацию, но только дополнительную, и не может существовать без текста (исключение - комиксы или рисованные истории).

Инфографика предназначена для быстрой, наглядной и яркой подачи материала. Это очень эффективное средство при демонстрации полученного в ходе проектной или исследовательской работы результата, продукта, поскольку позволяет показать большой объем информации при минимальных временных затратах. Качественно выполненная инфографика делает информацию гораздо ярче и нагляднее, помогает привлечь внимание аудитории. Этот медиаэлемент часто используют при публичных выступлениях.

К наиболее популярным сервисам для создания инфографики относятся: **Canva, Easel.ly, Piktochart, Venngage, Creately**.

Презентация, выполненная в программе Power Point. Одна из наиболее популярных программ, которую используют повсеместно. Возможности данной программы большие: здесь можно легко и быстро создавать яркие, наглядные презентации оформленные картинками, таблицами, чертежами и т.д. Презентации, созданные в данной программе, как правило, выступают дополнением к выступлению перед аудиторией. Но могут существовать и самостоятельно. В программе Power Point возможно оформлять лекции (в том числе и для самостоятельного изучения), создавать игровые материалы.

Использование программы Power Point в проектной или исследовательской деятельности художественной направленности часто выходит за рамки простой наглядности. Качественно выполненные презентации выступают полноправным «участником» поисковой или проектной работы. В отдельных случаях возможно даже применять выражение «презентация как вид искусства».

Слайд-шоу. Это «демонстрация серии неподвижных изображений, заранее подобранных на определенную тему, на проекционном экране или электронном мониторе. Каждое изображение демонстрируется от нескольких секунд до нескольких минут, пока не сменится следующим» [3]. Эффективное средство демонстрации разнообразных культурных объектов, произведений искусства, которое сопровождаются рассказом обучающегося.

К наиболее популярным сервисам для создания слайд-шоу относятся: Movavi Slideshow Maker; VSDC Free Video Editor; DaVinci Resolve.

Мультимедийное пособие. Мультимедиа – это «комплекс технических/ компьютерных/программных средств, синтезирующий, часто в ин-

терактивном режиме, текст, изображение и звук» [5, с. 31]. Мультимедийное пособие – это использование мультимедиа технологий (рисунки, анимация, графика, видеоматериалы) в доступном интерфейсе для передачи информации. Создание мультимедийного пособия возможно в рамках проектной деятельности в качестве формы представления результатов работы (например, описание этапов реализации проекта или практических рекомендаций его воплощения). Это наиболее сложная форма работы, которая выполняется лишь при соответствующей специфике темы проекта.

Выполнить данный медиаэлемент возможно в программах и сервисах AutoPlay Media Studio, Sibelius, Audacity, Microsoft Power Point, LearningApps.org. и др.

Видеолекция. Это запись на видеокамеру речи и действий спикера, раскрывающей аудитории определенную предметную область. Данная форма работы является одной из популярных среди школьников, поскольку позволяет реализовать замыслы любой сложности. Видеолекции выполненные обучающимися в рамках исследовательской деятельности позволяют максимально ярко и развернуто осветить ход и результаты проделанной работы.

Видеоролик. Видеоролик (видеоклип) представляет собой короткий аудиовизуальный медиатекст, который позволяет презентовать, представить в сжатой форме результат проделанной проектной или исследовательской работы. Как правило, целью для создания видеоклипа является освещение основных тезисов работы. Видеоролик должен быть ярким и информативным, содержать инфографику.

Занятия проектно-исследовательской деятельностью в области художественного творчества положительно сказываются на интеллектуальном, духовно-нравственном и эстетическом развитии школьников. Нет сомнений, что использование медиаконтента позволяет сделать эту работу ярче и интереснее. Сочетание разных видов медиаэлементов оказывает многостороннее воздействие на ребенка, поскольку соответствует концепции развивающего обучения и позволяет интенсивно формировать мировоззрение личности ученика посредством применения новых развивающих технологий.

Список литературы:

1. Короткова, Е.Н. Мультимедийные средства массовой коммуникации: контент и технологии. [Электронный ресурс]. - М.: КиберЛенинка, 2008. -<http://cyberleninka.ru/article/n/multimediynye-sredstva-massovoy-kommunikatsii-kontent-i-tehnologii>, свободный. - Загл. с экрана.
2. Медиаконтент: что это такое и какие виды существуют: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.alkosto.ru/blog/mediakontent-cto-eto-takoe-i-kakie-vidyi-sushhestvuyut/> (Дата обращения 03.03.2023)
3. Слайд-шоу: [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1629496> (Дата обращения 20.02.2023)
4. Сметанина, С.И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века): дис. канд. филол. наук 10.01.10/ Сметанина Светлана Ивановна. - СПб., 2002. - 378 с.

5. Федоров А.В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности.- М.: МОО «Информация для всех», 2014.- 64 с.

6. Что такое инфографика?: [Электронный ресурс]. URL: https://skillbox.ru/media/design/chto_takoe_infografika_5_besplatnykh_servisov_dlya_eye_sozdaniya/ (Дата обращения 01.03.2023)

Т.С. Сергеева
(Россия, Казань)

ТЕЛЕГРАМ-КАНАЛЫ О МУЗЫКЕ КАК НОВАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА

Аннотация. Статья посвящена новым медиаформатам в блогинге – телеграм-каналам о музыке. Предложена их типология, а также выявлены некоторые специфические особенности их функционирования. На основе анализа открытых телеграм-каналов о музыке автор приходит к выводу, что, в целом, главная их функция – музыкальное просветительство широкой пользовательской аудитории.

Ключевые слова: музыка, блогинг, телеграм-каналы, телеграферы, музыкальное просветительство, музыкальная журналистика

T.S. Sergeeva
(Russia, Kazan)

TELEGRAM CHANNELS ABOUT MUSIC AS A NEW FORM OF MUSICAL ENLIGHTENMENT

Abstract. The article is devoted to new media formats in blogging – telegram channels about music. Their typology is proposed, and some specific features of their functioning are identified. Based on the analysis of open telegram channels about music, the author comes to the conclusion that, in general, their main function is the musical enlightenment of a wide user audience.

Keywords: music, blogging, telegraph feeds, telegraphers, music education, music journalism

Цифровые технологии, и как их следствие – появившиеся новые медиа⁷⁶, в корне изменили коммуникативное пространство (включая средства массовой коммуникации и средства массовой информации), оказав сильнейшее влияние на все сферы культуры и искусства, на восприятие и мышление современного человека. Более того, в современных условиях появляются *средства интерактивной коммуникации* (термин М. Кастельса), которые сочетают в себе черты СМК и СМИ и развиваются в русле новых

⁷⁶ Вслед за У. Расселлом Ньюманом, новые медиа можно рассматривать как новые формы средств интерактивной коммуникации, которые постоянно доступны на цифровых устройствах и подразумевают активное участие пользователей в создании и оперативном распространении контента.

медиа. Одной из новых форм интерактивной коммуникации и стала блог-коммуникация или блогинг [2, с. 50-51]. Он основан на постоянном взаимодействии блогера с аудиторией, поэтому блогер – это, прежде всего, коммуникатор, важнейшая цель которого – формирование среды (не всегда единомышленников, но чаще всего людей общих интересов). Блогинг характеризуется ответственностью, оперативностью, интерактивностью и «чуткостью» к запросам пользовательской аудитории.

Блоги стали значимой частью современной медиа-коммуникации – блоготелекоммуникации. К принципам их создания исследователи относят: *принцип возможного* – авторы электронных дневников пишут о том и столько, сколько позволяет блог; *принцип интерактивности*, предполагающий настрой на коммуникацию и ожидание отклика от реципиентов; *принцип дополненности*, рассчитанный на возможность комментирования [1, с. 147].

В последнее время весьма интенсивно развиваются телеграм-каналы различной арт-направленности, в связи с чем можно выделить особый вид блогинга как деятельности или медиаторчества⁷⁷ – создателей телеграм-каналов или *телеграмеров*. В фокусе нашего внимания – телеграм-каналы о музыке.

Они различаются по критериям авторства, по типу музыки и по жанрам, представленным в блогах.

По *авторству* выделяются:

– созданные музыкальными институциями («Союз композиторов России», «Московская филармония», Stravinsky.online и др.);

– созданные авторами-журналистами: например, «Фермата» Алексея Мунипова, «Культурные люди» (универсальный арт-блог) Ксении Ламшиной;

– созданные фанатами / меломанами: большая часть телеграм-каналов о популярной музыке;

– созданные музыкантами или музыковедами (исследователями): например, CHILINE Владиславы Шилиной, «Три степени свободы» Олега Нестерова, «Механика звука» Юрия Виноградова и др.; к этому типу относятся телеграм-каналы о музыкальном театре, о хоровой музыке, старинной музыке и т.д.

В современной ситуации политических событий в России 2022 – 2023 годов, телеграмеры стали разделяться (зачастую в не проявленном виде) на авторов, живущих в России, и тех, кто уехал из России и живет за ее пределами. Совсем недавно появился телеграм-канал «Музыка в эмиграции» о жизни русскоязычной музыкальной эмиграции.

Одна из существенных особенностей работы телеграмеров – это возможность анонимного ведения канала. Лишь единицы в «шапке» канала указывают свои имя и фамилию, и чаще всего – это музыковеды или музыканты-профессионалы (Ю. Виноградов, О. Нестеров, Шилины, Р. Насонов).

Кроме того, телеграм-каналы различаются по *типу музыки* как основному объекту внимания:

⁷⁷ Более подробно об арт-блогинге как новой форме медиаторчества цифровой эпохи см. нашу статью: [2].

– современная академическая музыка: «Фермата», «Unanswered question», «Stravinsky.online» и др.

– популярная музыка: «Тихое место» Давида Чебанова, «The flow», канал, сфокусированный на рэпе Кирилла Бусаренко, «Сломанные пляски» Николая Романовича, «Слова с музыкой» Кристины Сарханянц, «Альбомы по пятницам» Паши Борисова и многие другие;

– современная музыка стран Востока: «Eastopia» Натальи Югриновой;

– киномузыка: «Три степени свободы»;

– старинная музыка: «Жизнь в зеркале кантат Баха» Дмитрия Коростелёва, «Viola da gamba» Евгения Синицына;

– экспериментальная музыка: «Kotà»;

– смешанные: «Sobolev//Music» Олега Соболева.

И еще один критерий различия – по жанрам:

– музыкальный театр: «Ножик Арнонкура», «Смольный без провода», «Записки театралки», «Shameless musicology»;

– хоровая музыка: «New Choir music», «Боря о хоре» Бориса Тараканова;

– джаз: «Григорий Сандомирский», «All that jazz» и др.

Несмотря на то, что большинство телеграммеров заявляет об определённом тематическом фокусе, в реальности многие из них переходят его границы.

Особенностью музыкальных телеграм-каналов является и то, что в их контенте отсутствует территориально-географическая привязка к освещаемым событиям музыкальной жизни (будь то столичные, региональные или зарубежные). Виртуализация музыкальной коммуникации приводит к расширению аудитории музыки в целом, что увеличивает её значение как своеобразного медиума культуры, а блогосфера расширяет границы представленности музыки в разных её ипостасях из самых разных уголков мира, без географической привязки.

К специфике новых форматов музыкальных телеграм-каналов относится их опора на персонификацию контента, на персональный взгляд автора блога на музыкальные события (и в их выборе, и в подаче). Он (взгляд), в свою очередь, определяется личными предпочтениями блогера и его индивидуальными видением и слышанием. Несмотря на условную «анонимность», пользовательская аудитория телеграм-каналов знает своих авторов. И личность автора является тем магнитом, вокруг которого и формируется сообщество. Правило хорошего блогера, гласящее, что сначала он «продает» себя аудитории как личность, которую надо любить и слушать, а уж потом создает «свой продукт», точно соответствующий запросам аудитории, работает в рассматриваемом блогехостинге в полной мере.

В целом, ценность телеграм-каналов заключается в том, что телеграммеры предоставляют для пользователей уникальные возможности не только чтения текстов о музыке, её слушания (с помощью аудиофайлов) и просмотра видео (с концертов), но и возможность виртуального общения/взаимодействия между пользователями-слушателями и автором канала. И наличие обратной связи (в обсуждении событий музыкальной жизни,

в публикации отзывов, в возможности задать вопросы и т. д.) держит всех участников блогкоммуникации в творческом тоне.

Музыкальные телеграмеры чаще всего выполняют функции информационного фильтра и навигации в музыкальном мире, становясь инструментом формирования новой медиасреды и новой медиакультуры среди музыкантов и любителей музыки. Блогеры создают авторский контент, сопровождая его, как уже отмечалось, фото-, аудио-, видеоматериалом, и давая возможность пользователям его комментировать, таким образом, способствуют виртуализации музыкальной коммуникации, что приводит к расширению и просвещению многотысячной аудитории.

Телеграм-каналы профессиональных журналистов преимущественно выполняют функции продвижения и рекламы, поскольку в них приоритетным является анонсирование музыкальных событий и их участников (изредка книг о музыке). Хотя у К. Ламшиной в её арт-блоге можно встретить и микрорецензии, и субъективные заметки, а А. Мунипов дает много интересной исторической информации (фотографии, фрагменты из писем композиторов) и не только. Поэтому, суммарно, журналисты-телеграмеры, безусловно, просвещают свою аудиторию.

В большей степени просветительская функция свойственна многим постам телеграм-каналов «Союз композиторов России», «Московская филармония», Stravinsky.online, посвящённым творчеству классиков и современных композиторов. В лаконичных, но емких постах в блоге «Московская филармония» привлечь внимание читателей удастся за счёт «личностной информации» о композиторах и исполнителях.

Телеграм-канал «Союз композиторов России» отличается особой креативностью: здесь и галереи карточек по серьезным темам («Как критики ругали произведения великих композиторов», «Как композиторы изменили оперу в 20 веке», «Композиторы, которые сочинили “Музыку машин”», «Современные композиторы о классиках» и др.); и игры с эмодзи, чтобы выбрать «мудрую мысль» композиторов, и лонгриды «Знакомство с композиторами» (Сибелиус, Метнер, Вайнберг, Райли, «Турецкая пятерка», Мартину и др.), и тесты (Рассади музыкантов на их места в оркестре), и опросы («Что делает музыку для детей великой?»), и представление документальных фильмов о композиторах, и еще многое другое. И всё это для того, чтобы просвещать свое сообщество, состоящее почти из 8-ми тысяч подписчиков, чтобы те узнали как можно больше о композиторах, старых и новых, чтобы музыка стала неотъемлемой частью их жизни.

Для телеграм-каналов, созданных профессиональными музыкантами и музыковедами, музыкальное просветительство – также задача № 1. Для одних – это разговор «о музыке, которую любим», как у Шилиных, для других – это возможность поделиться своими глубокими знаниями о музыкальном предмете (телеграм-канал Р. Насонова) или своими исследовательскими открытиями (как у О. Нестерова).

Задачи музыкального просвещения продолжают и подкасты об академической музыке (на различных медиаплатформах), в создании которых участвуют также и журналисты, и композиторы, и музыковеды. Назовем лишь некоторые из них: «Ноты&Даты» – 10 выпусков, посвященных разным композиторам, от аудио издательства VIMBO и Ляли Кандауровой;

«Столбовые композиторы» Михаила Казиника; «АШОШ» Алексея Шмурака и Олега Шпудейко (66 выпусков о современной академической музыке, включая философские и психологические моменты, композиторские техники, и саму музыку); «Шум и ярость» Льва Ганкина о музыке в кино; «Как слушать классическую музыку» – проект Петра Айду и Григория Кротенко на Арзамасе; «Британская музыка от хора до хардкора» – проект на Арзамасе в рамках Года музыки Великобритании.

Не так давно появился телеграм-канал «Bach News. Delay 300» (Романа Насонова и Льва Малхазова). Он представляет собой некий микст – новый формат на стыке просветительского подкаста и блога (с мультимедийными возможностями). Его отличает углубленное погружение в тему кантат Баха, с прослушиванием записей лучших исполнителей, аналитическими разборами музыки и текстов, рассказом об истории создания кантат.

Таким образом, через блогосферу идет многоканальное распространение музыки и сведений о музыкальной культуре. Развитие музыкального телеграминга способствует расширению аудитории музыкальной критики и журналистики и, соответственно, расширению музыкальной аудитории.

Блоги оказывают значимое влияние на культуру и общество в целом. Являясь в большей степени неформальными авторскими мультимедийными текстами, они отличаются откровенностью и честностью, что позволяет пользователям получать информацию «из первых рук» и организовывать сетевой обмен специализированными знаниями. Это способствует формированию и распространению культурных интересов и знаний о музыке, её создателях и исполнителях, через блогосферу. Более того, в связи с её развитием коммуникация реципиентов музыкального искусства приобретает черты нового культурного феномена, который ещё ждет своих исследователей.

Список литературы:

1. Арт-журналистика. Очерки теории и практики: учебник / Е.С. Дорощук, А.А. Новикова, Т.С. Сергеева / под ред. Е.С. Дорощук. – Казань: Издательство Казанского университета, 2023. – 254 с.
2. Сергеева Т.С., Дорощук Е.С. Специфика российского арт-блогинга как новой формы медиаторчества цифровой эпохи // Художественная культура и образование. 2021. № 3 (28). С. 50-57.

Е.В. Лацева
(Россия, Краснодар)

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация: статья затрагивает актуальный вопрос о формировании музыкальной культуры школьников средствами музыки. Авторы рассматривают проблему формирования музыкальной культуры школьников через призму внедрения и изучения регионального музыкального материала, а

также необходимость включения профессиональной музыки композиторов Кубани в образовательный процесс всех музыкальных школ региона.

Ключевые слова: композиторы Кубани, музыкальный материал, региональный компонент, образовательные программы, музыка родного края, музыкально-теоретические дисциплины

**E.V. Lascheva
(Russia, Krasnodar)**

THE REGIONAL COMPONENT AS A MEANS OF FORMING THE MUSICAL CULTURE OF SCHOOLCHILDREN

Abstract. the article touches upon the topical issue of the formation of musical culture of schoolchildren by means of music. The authors consider the problem of the formation of musical culture of schoolchildren through the prism of the introduction and study of regional musical material, as well as the need to include professional music of Kuban composers in the educational process of all music schools in the region.

Keywords: Kuban composers, musical material, regional component, educational programs, music of the native land, musical and theoretical disciplines

Для современной системы образования характерно значительное усиление культурного содержания. В новых федеральных государственных стандартах образования подчеркивается особая значимость формирования у подрастающего поколения потребности в постоянном общении с искусством и понимания культурных традиций как квинтэссенции исторической памяти, вобравшей в себя значимые для личности ценностные, эстетические и нравственные ориентиры.

Нововведения затрагивают и проблему «регионализации», предполагающую разработку, внедрение и реализацию разного рода региональных образовательных концепций. Магистральные направления развития национального образования связаны с возрождением национального культурного наследия, приобщением к культурам народов страны, и особенно – к культуре региона проживания. Последнее позволяет сформировать у подрастающего поколения систему знаний о своеобразии «малой Родины», что благоприятно сказывается на становлении личности, не равнодушной к судьбе своего родного края.

В этой связи обращение к региональному компоненту в рамках изучения музыкально-теоретических дисциплин становится особенно актуальным. Одним из способов ее решения как раз и является использование в педагогической практике региональных компонентов. Народная и композиторская музыка, как часть национальной культуры, включает в себе значительный социально-педагогический потенциал, и при включении в образовательный процесс формирует музыкальную культуру подрастающего поколения.

Анализируя рабочие программы различных музыкальных школ города Краснодара и Краснодарского края заметим, что разработанные музыковедами программы не отражают полноценной картины в мире профессио-

нальной музыки композиторов Кубанского региона. Профессиональная региональная музыка не изучается, и даже не рассматривается в качестве просветительской составляющей для обучающихся. Тем не менее музыка композиторов Кубани нуждается в том, чтобы она была представлена в музыкальных образовательных программах как для изучения музыки своего региона, так и для полноценного формирования музыкальной культуры личности.

Музыкальная литература, слушание музыки, сольфеджио – данные учебные дисциплины выступают платформой для реализации и внедрения регионального компонента. Так, например основными задачами музыкальной литературы являются: расширение музыкального горизонта, а также интересов обучающихся; изучение творчества композиторов прошлого и настоящего; развивать способности анализировать и сравнивать, делать выводы, понимать музыку, формировать музыкальный вкус.

Обращаясь например к блоку музыкально-театральных жанров дисциплины музыкальная литература, отметим, что обучение основывается на выдающихся образцах русской музыкальной классики, например оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» М. И. Глинки или оперу «Князь Игорь» А. П. Бородина; балет «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева и т.д. Так же программа включает в себя изучение жанров камерной и симфонической музыки. Конечно, вышеперечисленные произведения, безусловно, являются непревзойденными шедеврами отечественного и мирового музыкального наследия. Однако данную музыкальную палитру вполне можно было бы дополнить музыкально-театральными, камерными и симфоническими жанрами современных композиторов Кубани, чье творчество также заслуживает изучение.

Примечательно то, что жанровый перечень кубанских композиторов широк и многообразен. В творчестве композиторов региона присутствуют оперы и симфонии, камерно-вокальные и инструментальные сочинения. Так, например, при изучении крупных музыкально-театральных жанров – оперы, балет – целесообразно познакомить учащихся с творчеством кубанских композиторов В.А. Чернявского и В.И. Малюченко, которые являются нашими современниками по сей день.

В качестве музыкального материала к изучению предложить оперу-сказку В.А. Чернявского «Муха-Цокотуха» по мотивам стихов К. И. Чуковского и балет «Легенда синих гор», а также оперу В. И. Малюченко «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» по сказке А. С. Пушкина.

Отметим, что оперы-сказки является одним из излюбленных жанров в творчестве русских композиторов, так как именно посредством него существует возможность выразить веру в справедливость, в конечную победу добра над злом. Кубанские композиторы не остались в стороне и воплотили данный жанр в своих сочинениях.

Премьера концертного исполнения оперы В. Чернявского «Муха-Цокотуха» состоялась в Муниципальном концертном зале кубанской столицы в 1999 году. Опера-сказка была исполнена в рамках абонемента цикла концертов «Музыка России». Ведущие роли были исполнены солистами творческого объединения «Премьера» и Краснодарской краевой филармонии. Примечательно, что партия паука была исполнена автором про-

изведения – В. А. Чернявским. Хоровые эпизоды были исполнены «Хором молодежи и студентов» под управлением Г. Ковалева. Немаловажную роль в успешной премьере сочинения сыграл и Кубанский симфонический оркестр под управлением В. Понькина.

Интересными фактами при создании оперы-сказки «Муха-Цокотуха» явились следующие моменты: в сказке прямая речь героев была изложена от третьего лица; при написании либретто, помимо первоисточника, автором было принято решение дополнить стихотворный текст К. Чуковского текстами собственного сочинения; ария Комара написана известной поэтессой И. Яворской; просьба дочери побудила автора написать музыку к горячо любимой ей сказке. Владимир Андреевич вспоминал: «Я старался не отходить от знакомого текста любимой книжки. Даже в сцене гостей, которой нет у Чуковского, постоянно возвращаются слова, написанные им. Мои дети, Юра и Ульяна, знали «Муху-Цокотуху с лет двух-трех. Их нельзя было разочаровать «подделкой». Чтобы такой эксперимент удался, надо было знать детскую психологию, науку, которую мне преподали мои дети» [31, с.117].

По всем признакам музыкального содержания можно смело сделать вывод, что данная опера относится к ярким образцам традиционной детской оперы-сказки и представляет собой одноактное сочинение, лишённое побочных сюжетных линий. В опере-сказке большое количество действующих лиц, которое обусловлено первоисточником – сказки К. Чуковского. Драматургия оперы выстроена на раскрытии центрального образа. В связи с тем, что опера преимущественно написана для детей, композитор постарался, усилит колорит и красочность оперы. Также в этой связи композитор использовал в сочинении балет. Таким образом появились танцевальные номера такие как: «Вальс», «Сцена гостей», «Пляска с хором», «Девичий хоровод», «Хоровод», благодаря которым в опере присутствуют черты оперы-балета. А большое количество хоровых эпизодов подчеркивают черты жанровой принадлежности оперы как оперы-оратории. Композиционный план – номерной принцип развития (в опере 12 номеров). Для характеристики персонажей композитор пользуется лейттембрами, что более точно подчеркивает характер и передает образ того или иного героя (комар – медных духовых инструментов: трубы и тромбона, паук – контрабас).

Итак, сказочная опера В. Чернявского «Муха-Цокотуха» представляет собой яркое, самобытное и колоритное произведение, которое написано в соответствии со всеми законами драматургического процесса и заслуживает внимания не только профессионалов и любителей музыки, но обучающихся.

Объем данной работы не позволяет нам подробно осветить каждое вышеупомянутое произведение кубанских композиторов, которые могли бы быть представлены к изучению как региональный компонент музыкально-теоретического блока дисциплин. Тем не менее опера, композитора, В. Малюченко «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» заслуживает включения в образовательный процесс и изучения его как одного из лучшего образца кубанского музыкального наследия. Первоисточником оперы явилась сказка А. С. Пушкина с одноименным названием. Исключительное сочетание литературной классики и композиторского музыкального содер-

жания может стать классическим образцом для просвещения обучающихся, формирования их музыкального вкуса, а также популяризации музыки региональных авторов. В предлагаемой к изучению опере присутствуют два типа развития (эпический и драматический) Опера не ставилась целиком на большой сцене, это вопрос будущего. Тем не менее отдельные арии звучали в исполнении самого автора. Драматургические принципы оперы носят классический характер. Присутствуют все этапы развития: экспозиция, завязка, развитие конфликта, кульминация и развязка. В этой связи становится ясным, что опера Вадима Малюченко является классическим образцом и выражает как отечественные музыкальные традиции, так и традиции западноевропейской музыки.

Балет Владимира Чернявского «Легенда синих гор» является отличным примером крупных театральных жанров и изучение балета кубанского композитора не оставит равнодушным даже самых маленьких слушателей. В основе сюжета лежит легенда о гордой и красивой девушке-калмычке Амуланг, которая погибает во время собственной свадьбы, чтобы не достаться врагам. Выбор композитора был далеко не случайным, ведь именно В. Чернявский, прожив в Калмыкии 10 лет, успел в значительной степени изучить национальный калмыцкий фольклор. К тому же, композитор занимался собиранием народных песен, то есть в совершенстве знал традиции калмыцкой национальной музыкальной культуры.

Музыкальная ткань балета насквозь пронизана интонациями, гармонией и ритмами, столько характерных для калмыцкого фольклора: пентатоника в мелодии, кварто-квинтовые соотношения звуков, триольность и т.д. Присутствует и еще один немаловажный элемент – колокола, которые использованы в сочинении не просто для усиления красочности и яркого колорита. Они несут в себе символическую нагрузку, потому что издревле считалось, что колокола и колокольчики имеют магическое воздействие, так как имеют свойство очищать жизненное пространство, эти инструменты с давних времен считались символами духовной жизни калмыков. Звон этих удивительных инструментов олицетворял некую мудрость, которая являлась отражением гармонии между самим Человеком и Небом. Именно поэтому многие национальные костюмы калмыков были украшены различными бубенцами (шеркисбюс) и серебряными монетами (цаһан мёнгнбюс), к тому же, считалось, что издаваемый инструментами звон оберегал жителей Калмыкии от различных злых сил.

Драматургия балета построена на конфликте двух противостоящих друг другу народов, а жанровую принадлежность произведения можно обозначить как народный лирико-героический балет-легенда (определение жанра дано автором работы «Балет «Легенда синих гор» В. Чернявского» М. Л. Карамановой) [5].

Исходя из вышеизложенного, наглядно видно, что предлагаемые в качестве примера к изучению произведения крупных музыкально-театральных жанров композиторов Кубани имеют большую культурно-просветительскую ценность. Они вполне могут обогатить учебную программу и разнообразить музыкальный материал дисциплин музыкально-теоретического блока, так как музыкальная палитра творчества композиторов Кубани является разнообразной и яркой.

Еще раз подчеркнем, что основной задачей музыкального воспитания считается формирование развитой, целостной личности, обладающей музыкальной культурой. Это довольно сложный и длительный процесс, который отличается систематичностью и продуманностью. Однако, одной из составляющих успешной реализации данной задачи является проблема приобщения обучающихся к родной культуре, и в частности, к региональной.

В контексте сказанного особую роль приобретает проблема создания условий для полноценного функционирования культурной многосоставной музыкальной среды. Наравне с материальными составляющими среды, значительную роль имеет целый спектр факторов – социальных, педагогических, психологических. Наряду с изучением общепризнанных мировых шедевров особую значимость в формировании музыкальной культуры приобретает музыкальный материал, который знакомит с музыкальным искусством своего региона, позволяющий расширить представления о музыкальной культуре края. В этой связи необходима модернизация существующих учебных программ.

Настоящим, мы предлагаем ввести для изучения в блок музыкально-теоретических дисциплин произведения кубанских композиторов. Выбранные произведения к изучению, несомненно, носят рекомендательный характер. Конечно, в рамках изучаемого школьного курса не представляется возможным охватить большое количество произведений кубанских композиторов в силу ограниченного количества часов, именно поэтому выбор произведений может корректироваться.

Список литературы:

1. Алиев Ю.Б. Формирование музыкальной культуры школьников-подростков: Автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Ю.Б. Алиев; АПН СССР, НИИ общих проблем воспитания. – М., 1987. – 32 с.
2. Алябьева А. Г. Национально-региональный компонент в системе музыкального образования: к проблеме содержания / А. Г. Алябьева // Культурная жизнь юга России. – 2014. – № 1 (52). – С. 76-81.
3. Гаврюшенко Н.Н. О системной трактовке понятия музыкальная культура / Н.М. Гаврюшенко // Методологические аспекты музыкознания и музыкальной педагогики: Материалы всерос. науч. конф., 25 февр. 1997 г., Краснодар / Краснодар. гос. акад. культуры; Отв. ред. Н.Н. Гаврюшенко. – Краснодар, 1997. – С. 13-18.
4. Дударёнок С. М., Ильницкая В. В. Теоретические аспекты формирования музыкальной культуры молодежи через восприятие классической музыки // Общество: философия, история, культура. – 2017. – №5. – С. 102-106.
5. Караманова М. Л. Балет «Легенда синих гор» В. Чернявского // Музыка композиторов Кубани: коллективная монография. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 158-172
6. Кобозева И. С. Национальная музыкальная культура личности как социально-педагогический феномен // Современные проблемы науки и образования. – 2009. – № 3 – С. 80-81.

7. Краснодарская организация Союза композиторов России. Биографический и библиографический справочник, – Краснодар, 2017. – 120 с.
8. Кузякина Т. И. Музыкальная культура личности как сложная система приобщения к миру искусства // Вестник ЧГУ. – 2007. – №3. – С. 354 – 358.
9. Лащева Е. В., Швец М. В. Особенности формирования музыкальной культуры школьников на современном этапе // Культура и образование. – 2017. – № 3 (66). – С. 89-91.
10. Мурзина И. Я. Педагогический потенциал региональной музыкальной культуры // Педагогическое образование в России. – 2017. – №9. – С. 5-11.
11. Путин В.В. Выступление на расширенном заседании президиума Совета по культуре и искусству / В.В. Путин. – Псков, 2014.
12. Степанова С. Г. Формирование музыкальной культуры школьников средствами национального музыкального искусства : На материале Республики Бурятия : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.01.–Улан-Удэ, 2006.
13. Шак Т. Ф. Жанр оперы-сказки в творчестве композиторов Кубани // Музыка композиторов Кубани: коллективная монография. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 114-158
14. Юдина Л.Р. Музыкальная культура Кубани в контексте проблем формирования личности / Л.Р. Юдина // Вестник КГУКИ. – 2006. – №4. – С. 24–26.

С.В. Исаченко
(Россия, Краснодар)

БАРДОВСКИЕ ПЕСНИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В данной статье автор на конкретном практическом примере знакомит с возможностями подхода к обучению исполнения бардовской песни в системе дополнительного образования Краснодарского края. Изложены методические пути использования репертуара бардовских песен с привлечением творчества бардов Кубани в соответствии с педагогическими требованиями реализации в практике обучения системно-деятельностного подхода, предполагающего достижения метапредметных результатов школьников.

Ключевые слова: бардовская песня, специфика обучения исполнению бардовской песни, детско-юношеские фестивали бардовской песни, барды Кубани

Sergey Isachenko
(Russia, Krasnodar)

BARD SONG IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL MUSIC EDUCATION

Abstract. In this article, the author, using a concrete practical example, introduces the possibilities of an approach to teaching the performance of a bard

song in the system of additional education of the Krasnodar Territory. The methodological ways of using the repertoire of bard songs with the involvement of the creativity of the Kuban bards in accordance with the pedagogical requirements of the implementation of a system-activity approach in the practice of teaching, involving the achievement of metasubject results of schoolchildren.

Keywords: bard's song, specifics of teaching the performance of bard's song, children's and youth festivals of bard's song, bards of Kuban

По мнению большинства исследователей культуры, специфическая историко-культурная среда, сложившаяся в СССР во второй половине XX века, вызвала к жизни своеобразное творческое направление, за которым закрепилось название бардовская («авторская», «самодеятельная», «туристская») песня. В наше время довольно легко можно найти в интернете сайты любителей бардовской песни из разных регионов страны. Не является исключением и Краснодарский край. Анализ показывает, что в современном российском обществе бардовскую песню понимают и принимают широкие слои: школьники, студенты, участники военных конфликтов, бизнесмены, работники производства, системы просвещения, науки, пенсионеры.

Современные исследователи продолжают обращать пристальное внимание на бардовскую песню и не только на процессы её развития, происходящие в разное время и в разной обстановке, что, безусловно, даёт возможность изучать изменения ментальности, идентичности, бардовской песни и, таким образом, увидеть в ретроспекции действие движущей силы данного феномена. В последние годы освоение феномена бардовской песни рассматривается исследователями как один из методических компонентов формирования содержательной стороны метапредметности учащихся в системе школьного образования, которая строится вокруг межпредметных понятий, а деятельностный компонент связан с формированием универсальных учебных действий. Так, например А. Кулагин утверждает, что бардовская песня «представляет немалый интерес с точки зрения межпредметных связей: в ней даётся богатейший срез социальных, бытовых реалий эпохи, интересных не только словеснику, но и историку; кроме того, здесь поэзия соприкасается с музыкальным и театральным искусством. <...> Но преподавание авторской песни осложняется, увы, общей для всех разделов программы проблемой: нехваткой учебного времени» [5]. В этой связи особую роль играют центры детско-юношеского творчества системы дополнительного образования, социокультурная практика которых призвана обеспечивать приобщение детской и подростковой субкультуры «к традиционным и общечеловеческим ценностям в современном информационном постиндустриальном поликультурном обществе» [4]. Л. Беленький отмечает, что «ныне в России действует множество детско-юношеских школ, студий, клубов, кружков авторской песни, где с юными авторами и исполнителями занимаются педагоги-энтузиасты. Налицо – передача традиций от поколения к поколению» [2].

В данной статье речь пойдёт о практике развития векторов системы дополнительного образования средствами бардовского искусства. В Краснодарском крае бардовской песне обучают школьников педагоги-

музыканты П. Додура (ст. Ивановская), Е. Искусова (г. Новороссийск), Е. Мазурова (ст. Старовеличковская), Е. Мужиченко (ст. Каневская), Е. Мышляева (г. Кореновск), К. Поддубная (ст. Северская), И. Трифонова (г. Новороссийск). В качестве иллюстрации представлен опыт обучения исполнению бардовской песни под гитарный аккомпанемент С. Кирилова, педагога дополнительного образования детского развивающего центра «Радуга Детства» станицы Елизаветинской Краснодарского края. Его рассмотрение потребовало обращения к таким источникам, как различные виды учебной документации педагога дополнительного образования; фотоматериалы; сборники песен бардов; материалы краевых периодических изданий; данные из интервью.

Если попытаться собрать всё, что написано об авторской песне, скажем за последние двадцать лет, наберутся многие тома. Целенаправленный обзор литературы позволил выявить несколько близких к теме нашей статьи междисциплинарных работ В. Фрумкина, А. Костромина, Ю. Фрейдина по «проблемам музыкальной "текстологии"» песен В. Высоцкого, Б. Окуджавы [5]. На сегодняшний день, целостная система формирования бардовского мастерства среди школьников разного уровня отсутствует.

С. Кирилов, работающий педагогом в центрах детско-юношеского творчества системы дополнительного образования г. Краснодара и станицы Елизаветинской, в интервью вспоминает, что «первые ученики, подростки просили научить их петь песни рок-групп "Кино", "Алиса", "ДДТ" и др. Программа ЦДТ предусматривала песни гражданско-патриотической и нравственной направленности. Для меня как педагога в роковых песнях этого не хватало. Не хватало и качества их поэтической составляющей. Хотелось привить ребятам вкус к хорошей поэзии и расширить музыкальный кругозор, так как песня, которую можно петь под гитару, это не обязательно только рок или эстрадная, а есть и такое замечательное творческое направление в нашей музыкальной культуре как бардовская песня. Предлагал ученикам разучивать песни Визбора, Окуджавы, Высоцкого и других известных бардов. Методики преподавания авторской песни не было. В пособиях обучения игре на гитаре, например автора Б. Павленко, практически не рассматривается методический компонент и отсутствует адаптированный репертуар авторских песен» [3].

На вопрос во время интервью: Если сокровенную подлинность жанра бардовской песни сохраняет заинтересованный лишь в свободном от мыслей о карьере и заработке дилетантизм участников самодеятельного движения, не потеряем ли мы этот феномен, обучая авторской песне профессионально, или это позволит авторам развить способности и обогатит творческое направление, С. Кирилов ответил: «Как педагог считаю, что авторскую песню надо петь всем, кто хочет петь. Она создаётся как интимные переживания. В авторской песне затрагиваются важные моменты жизни. Есть совесть, благородство, достоинство, нравственность, патриотизм. Особенно нужны бардовские песни детям и подросткам. Бардовская песня воспитывает и согревает душу» [3].

В отчёте деятельности объединения «Гитара и пения» ЦДТ «Прикубанский» г. Краснодара, 2016 г. С. Кирилов отметил, что отсутствие адаптированного репертуара и методик обучения авторской песне ак-

тивизировали его творческие усилия. Им были составлены тематические сборники авторских песен для школьников с патриотическим смыслом: «В. Высоцкий. Военные песни», «В. Высоцкий, Спортивные песни», «Б. Окуджава. Военные песни», «Я о Родине пою», «Сборник песен о туризме» и «Самоучитель по гитарному аккомпанементу и пению под гитару» на примере песен бардов-классиков [6].

В ходе работы над «Самоучителем» встал вопрос, на творчестве каких бардов выстроить песенный репертуар для школьников? На помощь пришла вступительная статья Р. Шипова из книги «Антологии бардовской песни». В ней указаны восемь классиков-основоположников бардовской песни: М. Анчаров, Б. Окуджава, Ю. Визбор, А. Городницкий, Ю. Ким, Н. Матвеева, А. Галич, В. Высоцкий [1].

Далее появилась другая сложность, какие именно песни этих авторов включить в сборник? Так как «Самоучитель» рассчитан на школьников, то и репертуар должен соответствовать возрастным особенностям восприятия и проблемам воспитания, в первую очередь, гражданской позиции ученика: любви к родине, моральной ответственности, духовным истинам и т.п. Из почти 3000 песен было отобрано 55, которые составили школьный репертуар.

Количество песен, включённых в «Самоучитель», каждого из восьми авторов оказалось неравным. Например, темы песен и язык стихов таких бардов, как М. Анчаров и А. Галич, по мнению С. Кирилова, сложны для восприятия детьми и подростками. Поэтому в «Самоучителе» только две песни каждого из этих авторов представлены в качестве пособия для разучивания. У других бардов песни представлены шире.

Важным моментом в работе над «Самоучителем» стал подбор тональностей песен в расчёте на исполнение детьми и подростками. Для удобства под названием песни указана тональность произведения, диапазон вокальной мелодии и ритм. В качестве помощи даны схемы основных и дополнительных аккордов.

Содержание систематизировано по принципу «от простого к сложному». Учитывается уровень сложности изучаемых произведений: ритмический рисунок, сложность аккомпанеента, гармонии, диапазон мелодии. Также к «Самоучителю» в качестве звукового пособия прилагается диск с записями песен в оригинальном исполнении основоположников бардовской песни.

Таким образом, «Самоучитель» представляет методики для преподавания бардовской песни в школе и включает в себя систематизированные аспекты, имеющие прямую связь с диапазоном мелодий, транспонированием тональностей и ритмом произведений, что позволяет не только самостоятельно изучить песни бардов, но и получить минимальную базу, которая необходима для более качественного их исполнения.

С. Кирилов неоднократно обращался за экспертной оценкой созданного им «Самоучителя» к известным деятелям бардовского движения. В частности, художественный руководитель Московского Центра авторской песни А. Костромин, аккомпаниатор известного барда А. Городницкого, положительно отозвался о репертуаре бардовских песен в самоучителе и порекомендовал включать пособие в процесс обучения бардовскому искусству.

Л. Беленький предложил автору самоучителя усложнить аккомпанемент [3].

По мнению С. Кирилова важным принципом обучения детско-юношеского направления в исполнении авторской песни является эмоциональность, которая достигается с помощью актёрского мастерства, а его отработка в свою очередь требует отдельного методичного и профессионального подхода [3].

В 2008 г. впервые ученики С. Кирилова участвовали в IX и X краевых фестивалях авторской песни среди детей и юношей «Алые паруса» с приглашёнными в жюри краснодарскими бардами, В. Яковлевым (IX, 2008 г.) и Р. Шмаковым (X, 2009 г.). На фестивалях, вспоминает С. Кирилов «восхитило то, что дети нашего края (из хуторов, станиц, провинции) поют бардовские песни и являются их авторами. Хотелось найти песни кубанских бардов и авторские песни о Кубани, чтобы их пели ученики». Друг С. Кирилова, альпинист, инициатор возрождения на Кубани движения разведчиков-скаутов А. Топорков, познакомил его с архивистом авторской песни Кубани А. Киселёвым, который предоставил С. Кирилову фонотеку песен бардов Кубани и сборник песен «Барды Кубани» (1999). С. Кирилов начал разбирать творчество бардов Кубани. Выделил авторов (Б. Бондарева, Э. Гончарова, В. Ушканова, В. Борботько, Р. Шмакова, В. Ермольева, Н. Хнаева) и песни, которые были бы интересны детям. Песенный репертуар разделил по возрасту учащихся, содержанию текстов, музыкальной составляющей. По записям отобрал мелодичные песни. С. Кирилов полагает, что «для детей важна мелодическая основа. Даже если гармония предельно простая. У кубанских авторов мало простых песен в плане аккомпанемента. Они сложны для начинающих. С песнями кубанских бардов учеников начинаю знакомить во второй половине учебного года» [3].

Чтобы увлечь учащихся авторской песней С. Кирилов стал организовывать и проводить творческие встречи с известными бардами России и Кубани (Н. Сосновской (г. Москва), Э. Гончаровым, Р. Шмаковым (г. Краснодар)), инициировал и участвовал в организации городских фестивалей-конкурсов бардовской песни «Краснодарские огни», «Струны души» среди школьников. В 2016 г. учащиеся творческого объединения «Гитара и пение» стали обладателями дипломов «За мастерство в исполнении авторской песни» Международного детско-юношеского фестиваля авторской песни «Зелёная карета», а С. Кирилов был удостоен диплома «За воспитание юных талантов в искусстве авторской песни» [6].

Таким образом, можно сказать, что бардовская песня прочно вошла в нашу современную культуру, и пользуется популярностью, как среди представителей разных поколений, слоёв общества так и в научных исследованиях. Специалисты уже оценили образовательный потенциал бардовской песни: она является иллюстрацией, музыкальным дополнением различных знаний школьной программы и представляет собой интересный метапредметный ресурс. Впрочем, дело осложняется в школьном курсе нехваткой учебного времени и недостатком педагогической и методической литературы.

Анализируя педагогический опыт педагогов дополнительного образования, в частности, С. Кирилова, мы пришли к следующим выводам. В отсутствие соответствующей научно-методической базы задачи формирования музыкально-исполнительского мастерства учащихся решаются педагогами творческих объединений ЦДТ и ЦТ на основе личного опыта, примера коллег и творчестве известных бардов, поэтому считаем правомерным сравнивать педагогическую деятельность по обучению музыкальному исполнению и сопровождению бардовской песни с творческой лабораторией, делая акцент на художественной стороне. Активизацию творческих усилий самих педагогов ЦДТ и ЦТ, искренне заинтересованных в создании новых программ, пособий, песенного репертуара, опирающегося на принципы эстетики, доступности содержания и технологии, вариабельности считаем инновационной особенностью обучения музыкально-исполнительскому мастерству бардовской песни. Использование ЦДТ и ЦТ фестивальной деятельности, распространение в СМИ позитивной информации повышают самооценку и авторитет участников творческих объединений среди сверстников, формируют мотивацию к совершенствованию исполнительского мастерства. Эти методы способствует дальнейшему росту творческих коллективов, выявлению лучших исполнителей и авторов, содействуют популяризации бардовской песни, и как следствие воспитывают подрастающее поколение в духе нравственности и патриотизма. В этой связи отдельно отметим разработанный С. Кириловым педагогический репертуар песен бардов Кубани. Результатом постоянных поисков и находок С. Кирилова являются творческие победы его учеников на районных, городских, краевых и международных детско-юношеских фестивалях бардовской песни.

В заключении отметим, что бардовские песни представляют собой важный ресурс, который может быть реализован в практике обучения системно-деятельностного подхода, предусматривающего познавательную активность школьников, направленную на работу с разнообразным информационным материалом (каковым являются и бардовские песни) и как средство активно влияющее на их эмоционально-эстетическую и ценностно-ориентированную позицию. Не исключаем, что осмысление подходов интегрирования бардовской песни в процесс обучения и воспитания сообразно возрастным и познавательным возможностям школьников предполагает педагогическую дискуссию. Данная статья – это попытка сформировать начальные тезисы для такой дискуссии.

Список литературы:

1. Антология бардовской песни. / Сост. Р. Шипов. – М., 2005. – 896 с.
2. Беленький Л. Авторская песня как нематериальное культурное наследие в контексте многовековой устной песенной культуры [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nasledie-journal.ru/ru/journals/123.html>
3. Интервью с педагогом дополнительного образования ДРЦ «Радуга детства» станицы Елизаветинской Краснодарского края С. Кириловым Зап. 20 декабря 2022 г. (Личный архив С. Исаченко)
4. Концепция развития дополнительного образования детей [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://static.government.ru/media/files/iA1NW42XOA.pdf>

5. Кулагин А. Изучение авторской песни в школе [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/kulagin-izuchenie-avtorskoj-pesni-v-shkole.htm>

6. Отчёт о деятельности по программе объединения «Гитара и пение» / Авт.-сост. С. Кирилов – ЦДТ «Прикубанский» г. Краснодара, 2016 г.

О.Р. Андреева
(Россия, Москва)

Научный руководитель – Ф.М. Шак

ОРАТОРИЯ «BLOOD ON THE FIELDS» КАК ОБРАЗЕЦ ДИСКУССИОННОГО ДЖАЗОВОГО СОЧИНЕНИЯ С АМБИВАЛЕНТНЫМИ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ КАЧЕСТВАМИ

Аннотация. Статья посвящена оратории Уинстона Марсалиса «Blood on the fields», сюжет которой основан на теме рабства в Соединённых Штатах Америки. На основе изучения работ отечественных и зарубежных джазовых критиков отмечается необычность данного произведения для стилистики джаза, что позволяет отметить изменившееся отношение в принятии джаза как «серьёзной» музыки, отражающей социокультурные процессы, моральные, философские и идеологические концепции.

Ключевые слова: жанр оратории, джаз, Уинстон Марсалис, философские и идеологические концепции, конфликт

O.R. Andreeva
(Russia, Moscow)
Supervisor - F. M. Shak

ORATORIUM «BLOOD ON THE FIELDS» AS A SAMPLE OF A DISCUSSION JAZZ COMPOSITION WITH AMBIVALENT ARTISTIC QUALITIES

Abstract: The article is devoted to the oratorio "Blood on the fields" by Winston Marsalis, the plot of which is based on the theme of slavery in the United States of America. Based on the study of the works of domestic and foreign jazz critics, the unusualness of this work for the style of jazz is noted, which allows us to note the changed attitude in accepting jazz as "serious" music, reflecting socio-cultural processes, moral, philosophical and ideological concepts.

Key words: oratorio genre, jazz, Winston Marsalis, philosophical and ideological concepts, conflict

В 1997 году Уинтон Марсалис стал первым джазовым музыкантом, получившим Пулитцеровскую премию за свою эпическую джазовую ораторию «Blood on the fields». Данное событие не может быть названо рядовым в новейшей джазовой истории. Оно заслуживает отдельного внимания хотя бы потому, что в течение пяти предыдущих десятилетий (номинация «за выдающееся музыкальное произведение» была введена в 1943 году) жюри Пулитцеровской премии отказывалось признавать джазовых музыкантов и их импровизационную музыку. Для пулитцеровской премии был характерен выраженный консерватизм. Несмотря на то, что США были основной страной, в которой и происходил генезис всех наиболее важных и значимых джазовых событий, многие крупные премии, включая работающую на

грантовой основе премию им. Кусевицкого и Пулитцеровскую премию были развёрнуты в область академизма и престижного академического искусства. Явно достойный получения премии Д. Эллингтон был неоднократно проигнорирован комитетом. Создалась несколько двусмысленная ситуация, поскольку получение данной престижной премии У. Марсалисом раньше признанного мэтра Д. Эллингтона вызвало закономерный негативный резонанс в джазовом сообществе. Пулитцеровская премия за музыку присуждалась посмертно Дж. Гершвину, Дж. Колтрейну, Т. Монку, Д. Эллингтону. Ключевым фактором здесь выступает то, что все эти потенциально более крупные, чем У. Марсалис музыканты удостоилась подобного признания значительно позднее, что очевидным образом порождает конфликтную ситуацию.

«Blood on the fields» является самым ярким показателем изменившегося отношения и принятия джаза как «серьёзной» музыки за прошедшие годы. Специальное рассмотрение данная оратория получала лишь в работах джазологов, профилирующихся на критических разборах различных художественных и социокультурных ситуациях, складывающихся в джазовом искусстве. Среди таковых выделим таких известных западных авторов как А. Стюарт, Д. Айк, Э. Портер. По мнению данных авторов, Марсалис, больше, чем любая другая крупная фигура в джазе, сознательно создавал музыку, в которой ему удалось воплотить моральные, философские и идеологические концепции.

«Blood on the fields» является первой крупной композиторской работой У. Марсалиса для биг-бенда. Данное сочинение представляло собой не аранжировку или скромную оригинальную композицию, а монументальную трёхчасовую ораторию, посвящённую временам рабства в Соединённых Штатах Америки. Нельзя не отметить, что прослеживается сильное влияние на данное произведение философии А. Мюррея и музыкального наследия Д. Эллингтона. Проанализировав ораторию, можно найти много общего со схожей тематикой у Д. Эллингтона в его «Black, Brown and Beige», а что касается философских воззрений, то данную ораторию можно связать с концепцией А. Мюррея, изложенных в его лекциях «The Hero and the Blues». Следует отметить, что в критическом плане оратория получила немалое количество негативных отзывов. Среди таковых как и «цеховые» высказывания, сделанные коллегами по джазовой музыке, так и точки зрения, высказанные некоторыми музыкантами критиками зарубежного и отечественного происхождения. Так, значимый для российского джаза пианист, композитор и аранжировщик Н. Левиновский в своей биографической работе, детально описывающей различные особенности профессиональной реализации в рамках международной джазовой сцены, упоминает о том, что некоторые из аранжировок У. Марсалиса периода 1990-х г. прослушанные им в рамках концертных сессий имели определённые недоработки и недостатки [2]. Джазовый культуролог Е. Барбан в одной из последних книг называет «Blood on the Fields» откровенно слабым произведением [1, с. 131-142]. Несомненно, глубоким смыслом обладает позиция, изложенная Э. Портером. Данный автор критикует консерватизм Марсалиса, в связи с чем обращается и к оратории. Согласно Портеру «Blood on the Fields» была не просто джазовой ораторией, — «Опора на подобные крупные произведения в дальнейшем помогла продвинуть программу "Джаз в Линкольн-центре" через ряд престижных проектов и капитальных улучшений, при-

близивших её к уровню других учредительных организаций Линкольн-центра: Метрополитен-опера, Нью-Йоркский Городской балет и Нью-Йоркский филармонический оркестр» [3, р 28.]. В качестве позитивного примера современного джазового подхода Э. Портер приводит ранние проекты креативного кларнетиста Д. Байрона. Эти проекты, особняком среди которых стоит посвящение Байрона, адресованное М. Катцу, представляют собой удивительный симбиоз качеств, связанных с музыкальной эклектикой, привнесением в область джаза детально продуманных элементов клезмера. Подобные проекты Портер ставит в укор прямолинейному мышлению Марсалиса [3, р, 29].

Если кратким образом изложить общую сюжетную канву «Blood on the Fields», то нам повествуют об истории рабов Джесси и Леона, перевезенных в Америку. Джесси пытается сбежать, но попытка оказывается неудачной: его ловят и возвращают обратно. Позднее, с помощью умудрённого опытом персонажа по имени Джуба он корректирует свой взгляд на мир, пытается научиться правильно любить Леону и его новую землю. Пройдя через многочисленные расовые перипетии и притеснения, герои приходят к осознанию необходимости двигаться по пути трудностей и преодолений исторических несправедливостей вместе. Повествование предполагает, что индивидуальная свобода и свобода действий главных героев неизбежно и неразрывно связаны с расширением прав и возможностей общества и нации в целом.

С первых разделов обозначается основная драма оратории — «женщина» как сила социальной солидарности и «мужчина» как искатель свободы. Несмотря на разное происхождение, Леона и Джесси должны наладить прочные связи, чтобы справиться с новой жизнью, полной боли и лишений. В этой драме блюз и джаз становятся выразительными эквивалентами обоих импульсов — коллективного и индивидуального. «Blood on the fields» — не просто музыкальное произведение: сквозь него идёт прямой рассказ об истории джаза и американской музыки внутри другой истории, в которой любовь, как высшая форма человеческой гибкости, становится, так называемой, «предпосылкой» для выхода из рабства.

В плане общей структурности и определяющей стилистической базы произведение умело апеллирует сразу к целому ряду стилистических решений, некоторые из них были новыми для У. Марсалиса (например афрокубинские ритмы). Большая их часть построена на «неоэллингтоновской базе», которую У. Марсалис повсеместно культивировал с конца 80-х годов. Имея в своем арсенале усвоенные приёмы и наработки, взятые в творчестве Д. Эллингтона, Ч. Мингуса и в некоторых случаях С. Кентона, Марсалис предпринимает попытку остаться в рамках джазового канона, но при этом не допускает в аранжировках явной архаизированности. Ярким образом эти качества находят выражение в открывающей ораторию теме «Calling the Indians Out». «Blood on the fields» представляет собой произведение опирающееся на «словарь» внутриджазовых достижений — блюз, бибоп, баллада, ринг-шаут и широчайшей палитры звукоимитационных красок — качествам, которые формирует отсылки к оркестровому наследию Д. Эллингтона.

Проанализировав вокальные номера, нельзя не отметить, как откровенно они соответствуют тематике оратории: сквозь призму вокала передаётся дегуманизация аукционов рабов, гнев чернокожих американцев на

страну, которая была им навязана, религия и абсурд надежды. Несмотря на то, что Марсалис позиционирует себя как неоконсерватор, он все равно пытался выйти за рамки обычного, сочетая традиции и эксперименты. Данная оратория также затронула не только вопросы истории и внутренней человеческой борьбы, но и политики.

У. Марсалис неслучайно переносит образы крови с поля битвы на хлопковое поле. Вместо того, чтобы чествовать военных героев, У. Марсалис признает вклад афроамериканцев в обеспечение питанием, одеждой и строительством Америки. Порабощение чернокожих и принудительный труд, «кровь на полях» были основополагающими в экономическом, культурном и духовном развитии Соединённых Штатов Америки.

Одним из наиболее положительных аспектов произведения является использование оркестра не только в качестве инструментального сопровождения и аккомпанемента вокальных номеров. Исполняя инструментальное произведение, оркестр также задействован в качестве говорящего, исполняющего певческие отрывки, соединяя тем самым повествовательные мосты и проясняя дальнейшую сюжетную линию. Это самая полностью реализованная и расширенная работа У. Марсалиса, как некая «дань» его наставнику — Д. Эллингтону.

Величайший триумф У. Марсалиса в написании вокальных номеров, поскольку он в значительной степени достигает цели, заключающейся в том, чтобы поймать неуловимую золотую середину в каждом из голосов, особенно в чувственном тембре К. Уилсон. Она умышленно и деликатно направляет эволюцию Джесси («Я не буду рабом ни для кого..., я ненавижу эту землю»), который изначально был в ярости от того, что когда-то сам владел рабами, от возмущённого пленника до понимания, познания себя и любви к этой простой женщине. Голоса Уилсон и Гриффита в этом плане получились довольно взаимодополняющие.

Интересен тот факт, что ко времени премьеры «Blood on the fields» в первые два дня апреля 1994 года У. Марсалис собрал полностью самоотверженный оркестр музыкантов в возрасте от двадцати до тридцати лет (и на самом деле включал всех членов его септета). Требовалась неортодоксальная практика исполнения от оркестра, открытого для экспериментов и готового работать долгие часы. Хотя он заявил, что намерен вернуть опытных ветеранов для будущих исполнений музыки Д. Эллингтона, большая часть нового персонала осталась в оркестре. Превратив самый выдающийся культурный символ джаза в молодой, в основном «черный» оркестр, У. Марсалис был полон стремления не только научить новое поколение музыкантов «держаться ритм», но и изменить восприятие джаза публикой.

В заключении отметим, что У. Марсалис хорошо знает не только историю, но и своё место в ней. Он остро осознаёт свой путь в уникальное время в истории джаза и американской культуры. Повествование о рабах остается внушительным и резонансным в американской истории, и У. Марсалис достойно рассказывает его. Музыкант рассматривает джаз в переходный период, в фазу, когда он изо всех сил пытается избавиться от «неправильных представлений». В этом смысле У. Марсалиса можно рассмотреть как фигуру конца века, одновременно смотрящую назад и вперед. Он пытается антологизировать и систематизировать достижения первого столетия джаза. В то же время его работа предвосхищает новую эру, в которой джаз, особенно в таких больших произведениях, как «Blood on the

fields», использует возможности концертного зала, подчеркивая его отличительные характеристики. Акцент на джазе как на американском виде искусства сделал его особенно актуальным во время культурных войн, которые велись в последние десятилетия двадцатого века. У. Марсалису нравится роль «культурного рыцаря».

Список литературы

1. Барбан Е.С. Джазовые контакты: встречи и судьбы. От Дюка Эллингтона до Орнетта Колмана. СПб: Композитор. Санкт-Петербург», 2021. – 265 с.
2. Левиновский Н.Я. Как вам нравится в Америке: жизнь в мекке джаза, джазовые перекрёстки большого яблока. М.: ПРОЗАИК, 2010. – 304 с.
3. Porter E. Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography // *Jazz/Not Jazz: The Music and Its Boundaries* University of California Press, 2012. – 312 p.
4. Rosenthal D. H. and Blakey A. The Big Beat! // *The Black Perspective in Music*. Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1986). – P. 267-289.
5. Yanow S. *Swing: Third Ear - The Essential Listening Companion: The Best Musicians and Recordings*. BackbeatBooks, 2000. – 526 p.

О.Р. Мамай
Научный руководитель – Т.Ф. Шак
(Россия, Краснодар)

ИНТЕГРИРОВАННОЕ МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ НА МАТЕРИАЛЕ ДИСЦИПЛИН «СОЛЬФЕДЖИО» И «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Аннотация. В статье анализируются некоторые возможные пути интеграции лучших образцов отечественной эстрадной песни, представленные творчеством композиторов-песенников второй половины XX века, в традиционные дисциплины музыкально-теоретического цикла («Сольфеджио», «Музыкальная литература») с применением как традиционных, так и новых форм работы. Автором предлагаются практические рекомендации при интеграции нового дидактического материала в методику преподавания традиционных теоретических и профильных дисциплин.

Ключевые слова: эстрадная песня, сольфеджио, музыкальная литература, медиаобразование, киномузыка, видеоклип, медиажанры

O.R. Mamay
Supervisor - T.F. Shak
(Russia, Krasnodar)

INTEGRATED MEDIA EDUCATION IN THE FIELD OF "SOLFEGGIO" AND "MUSIC LITERATURE" DISCIPLINES

Abstract. Some possible ways of integration of the best samples of Russian pop song presented by composers-songwriters of the second half of the XX

century into traditional disciplines of music-theoretical cycle ("Solfeggio", "Musical Literature") using both traditional and new forms of teaching are analyzed in the article. The author offers practical recommendations for integrating new didactic material into the methods of teaching traditional theoretical and specialized disciplines.

Keywords: pop song, solfeggio, music literature, media education, film music, video clip, media genres

В современном информационном обществе трудно представить учебный процесс в системе общего и дополнительного образования без технологий медиа, а, следовательно, принципов медиаобразования. Поскольку на материале средств массовой коммуникации формируется культура общения с медиа, коммуникативными способностями, критическим мышлением, навыками анализа и оценки медиатекстов. Методика обучения медиаобразования представляет различные формы работы: практические, лекционные, игровые, вырабатывая личные качества и самостоятельность усвоенных знаний о медиакультуре.

Теория медиаобразования разрабатывалась отечественными и зарубежными учеными, педагогами-практиками на базе разработок киноведа, в работах которых рассматриваются такие проблемы как определение понятий, освоение теории медиаобразования, языка медиакультуры, применение медиатехники в качестве технических средств обучения, создания медиатекстов разнообразных видов и жанров.

Цель данной статьи – наметить некоторые пути интеграции лучших образцов отечественной эстрадной песни, представленные творчеством композиторов-песенников второй половины XX века, в традиционные дисциплины музыкально-теоретического цикла («Сольфеджио», «Музыкальная литература») с применением как традиционных, так и новых форм работы.

Принцип интегрированного медиаобразования, не сводятся к разработке и введению в учебный процесс новых программ обучения (факультативных курсов), включенных в образовательный процесс музыкальных учебных заведений. Он основан на интеграции и адаптации нового музыкального материала (в данном случае – отечественной эстрадной песни) в традиционные курсы. Тем самым, образовательный процесс основывается на привычных формах работы, исключая возможности обогащения творческих способностей в формах самовыражения при помощи медиаинформационной культуры в жизни современного человека.

Рассмотрим это на примере дисциплины «Сольфеджио», отметим, что в учебных программах, и методических материалах по разным формам работы в классе сольфеджио в ДШИ и ДМШ, помимо инструктивного материала присутствует народная и авторская музыка. Это фольклорные жанры (преимущественно русские и украинские песни), популярные произведения зарубежной и отечественной академической музыки. При этом обратим внимание на то, что академическая музыка представлена, как правило, фрагментами из инструментальных жанров, которые не всегда удобны для вокального исполнения. Этот музыкальный контент может быть расширен за счет лучших образцов популярной песни, введение которой обусловлено ярким мелодизмом, изначальной вокальной природой интонаций, удобным диапазоном, опорой на первичные жанры, запоминаемостью этих мелодий.

Для выполнения этих задач, необходим тщательный отбор песенного материала. Его критериями должны стать:

1. Опора на творчество профессиональных композиторов, занимающихся жанром эстрадной песни. В их числе – Ю. Антонов, А. Бабаджанян, В. Добрынин, М. Дунаевский, А. Зацепин, Е. Мартынов, М. Минков, А. Пахмутова, Р. Паулс, Д. Тухманов и др.

2. Наличие в песнях типизированных, а, следовательно, запоминаемых музыкальных интонаций.

3. Удобство для вокального исполнения.

4. Присутствие определенных интонационных трудностей, проработка которых необходима в классе сольфеджио. Речь идет об освоении видов мажора и минора, интервалов и аккордов, ритмических сложностей (виды пунктира, синкопы, триоли), альтерации и хроматизма, простейших отклонений и модуляций и пр.

Отметим виды работы в классе сольфеджио, в которых может быть задействован песенный материал. В их числе:

1. Сольфеджирование.

2. Интонационные упражнения, представленные материалом для секвенций, отрабатывающих ту или иную интонационную сложность.

3. Виды диктантов:

3.1. Традиционный диктант.

3.2. Ритмический диктант (запись ритма без звуковысотности).

3.3. Самодиктант (нотная запись знакомой песни).

3.4. Тембровый диктант (эскизная запись прослушанного фрагмента аудио или видеозаписи).

4. Творческие задания и упражнения, связанные с подбором аккомпанемента, сочинением (или досочинением) мелодии по конкретной стилиевой модели песни.

В представленной далее таблице приведены название песен, их авторы и интонационные и ритмические сложности, вырабатываемые через пропевание данных фрагментов (см. таблицу 1). Перечень песен дан по авторам.

Таблица 1

Название песен	Композитор	Интонационные сложности
«Геологи» куплет	А. Пахмутова	Натуральный минор. Движение по тоническому трезвучию. Интервал ч4.
«Геологи» припев	А. Пахмутова	Натуральный минор. Интервалы ч4, ч8.
«Девчонки танцуют на палубе»	А. Пахмутова	Отклонение в тональность S. Движение по звукам аккордов S _{6/4} , II ₇
«Белоруссия»	А. Пахмутова	Отклонение в тональность III ступени. Интервалы м6, ч5.
«Главное ребята, сердцем не стареть»	А. Пахмутова	Отклонение в тональность III ступени. Движение по Д ₇ .

		Интервалы ч4, ч5. Пунктирный ритм.
«ЛЭП-500»	А. Пахмутова	Пунктирный ритм. Отклонение в тональность S.
«Ненаглядный мой»	А. Пахмутова	Отклонение в тональность III ступени. Интервалы ч5.
«Замечательный вожатый»	А. Пахмутова	Движение по тоническому трезвучию. Пунктирный ритм.
«Надежда»	А. Пахмутова	Пунктирный ритм. Секвенция. Отклонение в тональность S. Интервалы ч8, м7.
«Песня о тревожной молодости»	А. Пахмутова	Интервалы ч4, м6, м7. Натуральный минор. Пунктирный ритм.
«Мелодия»	А. Пахмутова	Интервалы ч4, м6. Движение по звукам T ₆₄ , Отклонение в тональность S.
«Старый клён»	А. Пахмутова	Отклонение в тональность III ступени.
«Хорошие девчата»	А. Пахмутова	Движение по T ₅₃ , S ₆ , Отклонение в тональность. II ступени.
«Куба-любовь моя»	А. Пахмутова	Синкопа внутритактовая.
«Еще не вечер»	Р. Паулс	Альтерация. Движение по t ₆₄ .
«Листья желтые»	Р. Паулс	Синкопа, пунктирный ритм.
«Мелодия»	Р. Паулс	Синкопа. Интервал ч5.
«Маэстро»	Р. Паулс	Движение по T ₆₄ , D ₅₃ Синкопа.
«Любовь настала»	Р. Паулс	Скрытое 2-х голосие. Секвенция.
«Подберу музыку»	Р. Паулс	Интервал м6. Отклонение в тональность S.
«Старинные часы»	Р. Паулс	Натуральный минор
«Миллион роз»	Р. Паулс	Движение по T ₆₄ , D ₅₃ , D ₇ .
«Затмение сердца»	Р. Паулс	Синкопа, триоль.
«Полевые цветы»	Р. Паулс	Интервалы м6, м7, ч8.
«Нашгород»	Р. Паулс	Движение по Ум.VII ₇ , T ₅₃ .
«Прости, поверь»	И. Николаев	Секвенция, движение по звукам аккорда.
«Двенадцать дней»	И. Николаев	Альтерация. Отклонение.
«Айсберг»	И. Николаев	Синкопа. Движение по S ₇ .
«Комарово»	И. Николаев	Секвенция, синкопа.
«Мельница»	И. Николаев	Секвенция.
«Мастер и Маргарита»	И. Николаев	Натуральный минор. Синкопа.
«Благословляю этот вечер»	И. Николаев	Синкопа, триоль.

«Две звезды»	И. Николаев	Хроматизм. Движение по T_{53} .
«Балет»	И. Николаев	Отклонение.
«Свадьба»	А. Бабаджанян	Интервал ч4. Синкопа.
«Наш непростой советский человек»	А. Бабаджанян	Пунктирный ритм.
«Море зовет»	А. Бабаджанян	Секвенция, триоль.
«Загадай желание»	А. Бабаджанян	Интервал ч4, триоль
«Не спеши»	А. Бабаджанян	Альтерация, хроматизм, секвенция.
«Песня о двух городах»	А. Бабаджанян	Отклонение, модуляция.
«Голубая тайга»	А. Бабаджанян	Альтерация.
«Мосты»	А. Бабаджанян	Освоение интервала ч4.
«Воскресение»	А. Бабаджанян	Альтерация, секвенция.
«Маки»	Ю. Антонов	Натуральный минор.
«Море»	Ю. Антонов	Синкопа. Натуральный минор.
«Долгожданный самолёт»	Ю. Антонов	Альтерация.
«Зеркало»	Ю. Антонов	Интервал м6. Отклонение в тональность S. Синкопа.
«На улице каштановой»	Ю. Антонов	Мелодический минор. Альтерация. Интервалы: ч8, м6.
«Белый теплоход»	Ю. Антонов	Синкопа. Отклонение в тональность S.
«Золушка»	И. Цветков	Интервалы: ч4, м6.
«Мы желаем счастья вам!»	С. Намин	Движение по t_{53} . Альтерация. Интервал м7.
«Песня о далекой Родине»	М. Таривердиев	Альтерация, секвенция. Интервал м6.
«За того парня»	М. Фрадкин	Секвенция.
«Погоня»	Я. Френкель	Отклонение в тональность S. Освоение интервала м6.
«Огромное небо»	О. Фельцман	Движение по $S_6, uv2$.
«Баллада о красках»	О. Фельцман	Движение по звукам аккорда t_{53} . Интервалы: ч4, м7.
«Стань таким»	А. Флярковский	Мелодический минор. Отклонение, модуляция.
«Зачем снятся сны?»	С. Пожлаков	Натуральный минор.
«Тёмная ночь»	Н. Богословский	Интервал ч5.

«Время торопится»	В. Кладницкий	Отклонение, модуляция.
«Дорога» 1 пример	С. Баневич	Натуральный минор. Интервал ч8.
«Дорога» 2 пример	С. Баневич	Освоение интервала ч5.
«Песня о друге»	В. Высоцкий	Отклонение в тональность S. Модуляция в тональность D.
«Яблони в цвету»	Е. Мартынов	Ритмические сложности, триоли.
«Всё пройдёт»	М. Дунаевский	Натуральный минор. Отклонение.
«Позвони мне, позвони»	М. Дунаевский	Альтерация, хроматизм, секвенция.
«Ах, этот вечер»	М. Дунаевский	Отклонение, модуляция.

Рассмотрим несколько примеров.

Песня А. Бабаджаняна «Загадай желание» интересна для изучения в следующих аспектах: начиная от квартового затакта, движения по звукам аккордов (t_6 , S_{53} , D_{53} , Π_{65}), через ритмические трудности (виды триолей) к отклонению в параллельную тональность и наличию альтерированных ступеней (IV^\uparrow , Π^\uparrow). Судя по интонационным трудностям этот пример, приемлем для изучения в старших классах ДШИ или музыкальном колледже (см. нотный пример 1).

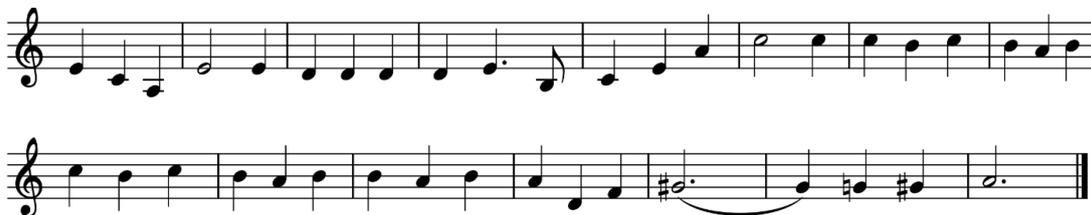
Пример 1

А. Бабаджанян «Загадай желание»

Более простой тип мелодии представлен в песне О. Фельцмана «Огромное небо» (см. нотный пример 2). Гармонический минор, оstinатное повторение пятой ступени лада, движение по звукам аккорда (t_{53}, S_{53}) создают основу этой песни, которую можно вводить для изучения в 4-5 классе ДШИ.

Пример 2

О. Фельцман «Огромное небо»



Песня Р. Паулса «Наш город» удобна для прорабатывания уменьшенного вводного септаккорда с его последующим разрешением в тонику (см. пример 3). Первые четыре такта этого примера можно использовать как материал секвенции для интонационных упражнений.

Пример 3

Р. Паулс «Наш город»



Насыщенная лирическими интонациями мелодичная песня А. Пахмутовой «Белоруссия» интересна как в плане работы над простейшим 2-х голосием, так и для освоения малосекстовой интонации (I-VI ступени в миноре), на которой фиксирует внимание автор (см. пример 4).

Пример 4

А. Пахмутова «Белоруссия»



Обратимся к предмету «Музыкальная литература». Видится необходимым включение в старшие классы ДШИ нескольких тем, связанных с отечественным песенным наследием. Их формирование должно быть обусловлено методической культурой педагога. В качестве изучаемых тем можно предложить следующие:

1. Жанры отечественной эстрадной песни (лирическая песня, баллада, эстрадный монолог, песня в танцевальных ритмах, бардовская песня).
2. Творчество композиторов-песенников (А. Пахмутова, Р. Паулс, А. Зацепин, Д. Тухманов, И. Корнелюк).
3. Автор-исполнитель в отечественной эстрадной песне (Ю. Антонов, А. Барыкин, И. Тальков, Е. Ваенга).
4. Культура видеоклипа и отечественная эстрадная песня.
5. Эстрадная песня в киномузыке.

Отечественная эстрадная песня является значимым объектом в отечественном музыкознании, характеризующаяся не только доступностью приемов, средств выражения, легкостью восприятия и развлекательным характером, но и важными историческими этапами своего становления. Она формирует социально-культурные и ценностные ориентации молодого поколения. Истоками развития вокального искусства определяется центральное академическое творчество, вырабатывая новый и качественный музыкальный пласт для композиторов-песенников. Работа с этим материалом требует введения аналитических просмотров и прослушиваний видео и аудио материала, где видеоряд проясняет, помогает усвоению теоретического материала.

Преобразование в методике преподавания традиционных теоретических и профильных дисциплин в плане интеграции нового дидактического материала потребует:

1. Разработки методики сравнительного анализа интерпретаций на дисциплине «Музыкальная литература» [2].
2. Создания электронных пособий (например, тембровые диктанты по «Сольфеджио», слуховой анализ музыкального текста на дисциплине «Музыкальная форма»).
3. Актуализации медийных форм текста в традиционные дисциплины через введение в качестве изучаемого материала современных образцов медиакультуры и методологии их анализа в синтетическом тексте [1, 3].
4. Внедрение в учебную практику мультимедийных образовательных технологий.

Интеграция эстрадной песни в дисциплинах «Сольфеджио» и «Музыкальная литература» применяется в традиционных и новых формах работы. Интегрированный принцип отечественной эстрадной песни и его адаптация, вводится в учебный процесс и способствует его активному усвоению. Предмет «Сольфеджио» обогащается за счет введения лучших образцов популярной песни, мелодика которых отличается интонационной яркостью, выразительностью, запоминаемостью. Дисциплина «Музыкальная литература» дополняется песенным наследием в жанрах отечественной эстрадной музыки, творчеством композиторов-песенников, эстрадной песни в киномузыке.

Список литературы:

1. Шак, Т. Ф. Интерпретация эстрадной песни как музыковедческая проблема / Т. Ф. Шак // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: сборник статей по материалам II Всерос. науч.-практ. конференции с междунар. участием. – Краснодар: КГИК, 2018. – С. 262-270.
2. Шак, Т. Ф. Сравнительный анализ как инструмент изучения эстрадной песни / Т. Ф. Шак // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность. – Луганск: Книга, 2019. – 167-174с.
3. Шак, Т.Ф. Медиатекст и современный урок музыки / Т.Ф. Шак // Кайгородовские чтения: материалы региональной научн. - практической конф. Вып. 9-10. Краснодар, 2010. – С. 288-292.

Н.В. Тетерин
Научный руководитель – Н.В. Константинова
(Россия, Барнаул)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ЗВУКА НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Аннотация. В данной статье рассматривается художественное значение звука в документальном кино, а также различные подходы к звуку на примере документального фильма. Цель статьи – познакомиться с жанром «документальное кино» и определить значение звука в данном жанре, а также рассмотреть функции звукорежиссера при создании фильма.

Ключевые слова: звуковая атмосфера, звуковое решение, документальный фильм, шумы, монтаж, звукорежиссер

N.V. Teterin
Supervisor - N.V. Konstantinova
(Russia, Barnaul)

THE ARTISTIC SIGNIFICANCE OF SOUND ON THE EXAMPLE OF A DOCUMENTARY FILM

Abstract. This article examines the artistic significance of sound in documentary films, as well as various approaches to sound on the example of a documentary film. The purpose of the article is to get acquainted with the genre of "documentary cinema" and to determine the meaning of sound in this genre, as well as to consider the functions of a sound engineer when creating a film.

Keywords: sound atmosphere, sound solution, documentary, noises, editing, sound engineer.

Документальным фильмом называется такой фильм, в котором сюжет построен на съемке подлинно – достоверных событий и явлений. Когда мы смотрим документальный фильм, мы знакомимся с реальными фактами из жизни, реальными героями и реальными событиями. В современном мире, документальный фильм все больше используется на телевидении, где существуют определенные рамки, и документальное кино перестает быть художественнозначимым. Режиссеры в своих фильмах отражают только факты и доказательства, тем самым превращая документальное кино в кинохронику, в котором звук лишь косвенно передает снятую действительность.

Так как документальный материал отражает реальность, которая происходит в окружающем нас мире, именно поэтому, он не может быть художественным, без звуковой атмосферы этого мира. Когда человек приходит в этот мир, он слышит вокруг себя миллионы различных звуков. Речь, звуки города, многоголосье птиц, атмосферные звуки, все это отражает реальность происходящего вокруг нас. Но звук раскрывается в полной мере в взаимодействии со зрительной картинкой.

«Зримое, воспринимаемое внешне, нуждается в переработке во внутреннее: эту переработкой оно и превращается, переплавляется в звук, в

наш на зримое отголосок» П. Флоренский. [3, с.34]. Звуки, которые окружают нас, мы очень часто характеризуем как пугающие, волнующие, вдохновляющие, успокаивающие и другие. Мы их интуитивно наделяем функциями.

Сигнал поступает в мозг, и мы слышим звук, воспринимаем его, анализируем с определенным смыслом.

Существует относительное понятие - тишина. Если нет звуковых колебаний, то тишина является абсолютной. Абсолютной тишины в природе нет. Если перестанут щебетать птицы, звенеть капель, журчать ручьи и т.д.

Также под тишиной многие люди понимают отсутствие мешающих, неприятных звуков. Для музыканта мешающие звуки – это шумы города, а для врача – терапевта, например, звуки громче стука сердца. Вывод таков, что звуки, существующие вокруг нас, никогда не прекращаются, и звучат с разной интенсивностью и для каждого по-разному.

Эмоции, которые мы получаем от звуковой палитры, появляются благодаря так называемому динамическому диапазону (громкие и тихие звуки). Стоит отметить, что даже короткий по времени звук, диапазон которого 60-90 дБ, позволяет совершить выброс гормонов, например, адреналина, который повышает артериальное давление. Появляется чувство паники, беспокойства и т.д. В то время как, слабые звуки, например, до 20 дБ, наоборот позволяют сконцентрироваться и расслабиться.

Даже во времена так называемого «немого кино», музыка сопровождала на протяжении всего фильма, ее исполнял тапер, играя на фортепиано. Художественное значение звука в документальном кино достигается как раз через зрительный образ и звуковое решение. Звуковая атмосфера в фильме должна быть такой, как и в реальной жизни, и звуки в фильме имеют определенную природу и значение.

Документальный фильм имеет большой успех не только в фактах, реальных событиях. Важнейшую роль в документальном фильме играет именно звуковое решение, которое позволяет зрителю испытать какие-либо эмоции, почувствовать атмосферу происходящего, и самое главное позволяет документальному фильму быть художественным произведением.

Одним из компонентов звуковой картины является музыка.

Благодаря музыке, мы чувствуем настроение фильма, историю героев и событий с ними происходящих. Звуковая атмосфера фильма предсказывает событие, может держать нас в напряжении на протяжении всего фильма.

Музыка может формировать ироническое настроение или создать иллюзию о другом мире, и вот это все превращает увиденный зрительный образ в свое личное восприятие [1, с.2].

Звуковое решение также зависит от жанра самого фильма: если это фильм – интервью, то главное место занимает речь, музыка уходит на второй план, если это кинохроника, то центральным элементом являются факты, а звуковое решение лишь сопровождает фильм. Если это видовой фильм (фильм о природе), то как раз здесь музыке отдана основная роль. Музыка в данном жанре может формировать у зрителя нужное настроение, а природные или атмосферные звуки могут характеризовать определенное время года, а также указывать на географическое положение.

Научные фильмы могут сопровождаться характерными шумами и музыкой по определенной теме.

В эпоху современного документального кино, когда используются новейшие технологии, спецэффекты, компьютерные программы и многое другое, авторы документальных фильмов стремятся отразить в своих работах реальность, чтобы донести её до зрителя.

А уже звукорежиссер в процессе работы над фильмом подбирает определенный музыкальный стиль, использует различные музыкальные инструменты, а также, другие средства музыкальной выразительности, что оказывает различное восприятие зрителем происходящего на экране. Все это помогает раскрыть, так называемый авторский замысел.

Звук в документальном фильме помогает сформировать представление об образе места, времени, событий, относящихся к определенной эпохе, дает нам ощущение нахождения в центре событий.

Музыка, сопровождающая фильм, дает нам краткую характеристику героев фильма. Музыкальное решение может давать и определенный авторский комментарий. Разное по характеру звуковое решение может изменить один и тот же фильм, взглянуть на него по-разному. Например, фильм о природе может быть релаксацией, созерцанием прекрасного, иметь расслабляющий эффект для зрителя в минуты отдыха.

А с помощью тревожной угрожающей музыки, звуков природных явлений, может превратить фильм в катастрофу, показать, что природа не всегда может быть прекрасным пейзажем.

Музыка в документальном кино может быть двух видов: она может звучать в самом кадре, и может сопровождать кадр. В кадре звучит, когда объект хорошо виден и издает какие-то звуки, а сопровождает кадр – это характер героев, настроение и напряжение.

Автор картины, вместе со звукорежиссером и композитором формируют звуковое решение фильма. Но основная работа по формированию звуковой картины фильма, ложится на плечи звукорежиссера. Существует несколько специализаций звукорежиссеров: концертный звукорежиссер, студийный звукорежиссер, звукорежиссер, который работает на радио и телевидении.

В документальном же кино, звукорежиссер является руководителем звукового цеха, в который входят звукооператор, микрофонный оператор, звукоинженер. Может входить композитор. Также звукорежиссера называют «звукорежиссер в кинематографе», «звукорежиссер кино».

Композитором является специалист создающий музыку. Звукооператором – человек, работающий со звуком во время съемки или в студии. Звукоинженер же отвечает за всю техническую часть звука.

Звукорежиссер кино работает с голосами, музыкой, различными атмосферными звуками, шумами.

Звукорежиссер кино должен не только знать технические методы, но также эстетические и творческие приемы в работе со звуком. Ведь чем интереснее будет звуковое решение фильма, тем большую значимость будет иметь фильм.

Шумы являются важнейшим элементом документального фильма. Ведь они составляют нашу повседневную жизнь.

Они уже стали привычными для современного человека. Могут отражать определенную эпоху. Тем не менее шумы, также, как и музыкальный звук имеют и художественное значение.

Существуют проблемы, при использовании шумов в документальном фильме. Звукорежиссер должен найти баланс между шумами и музыкой. И этот баланс не только по громкости, но и временной. Музыка и шумы должны быть уместны, происходящему на экране.

При работе со звуком, существуют различные виды шумов. Так называемые естественные шумы, которые записываются во время съемки фильма, бытовые шумы, которые создаются и записываются в специальных комнатах, где можно создать грохот, треск и т.д., имитационные шумы, которые пишутся сразу с изображением, и специальные шумы, которые можно взять из готовых электронных библиотек.

Художественную значимость звука можно проанализировать на примере документального фильма «Дорога до луны», который рассказывает про екатеринбургскую рок-группу «Курара». Режиссером является студент РГППУ Иван Пономарев, а также и автором сценария. Музыка в данном фильме играет важную роль, так как сюжет фильма о музыкантах. Фильм рассказывает о том, как создается музыка, и какой смысл музыканты отражают в своем творчестве.

Также в фильме используются атмосферные произведения, которые служат фоном. В фильме показываются фрагменты концертов и репетиций в хорошем качестве, что добавляет реальности происходящего. Стоит отметить, что в фильме используются известные песни данной группы.

Данный фильм имеет жанр – портрет, но это по большей части фильм – наблюдение.

В данном фильме присутствует речь, которая имеет основной смысл, и является главной в фильме, поэтому необходима записать ее максимально качественно. Цель режиссера заключается в том, чтобы изучить рок-группу с новой стороны. Для этой задачи в фильме используется интервью.

Так как основное место в фильме занимает речь, фильм не должен быть перенасыщен шумами. Группа во время интервью находится в шумоизоляционных, заглушенных помещениях.

Как мы видим, звук в данном кино в совокупности с речью выполняет основную функцию в построении сюжета.

Современные документальные фильмы, благодаря звуку и зрительному образу могут оказывать сильное воздействие на зрителя. Все это достигается благодаря монтажу. Советские фильмы тоже пользовались популярностью, благодаря монтажу. Монтаж бывает двух видов: вертикальный и горизонтальный. Когда на изображение накладывается звук последовательно, не отрываясь от картинки – это горизонтальный монтаж. В вертикальном же монтаже звук отделяется от источника. Особое внимание к монтажу проявлял советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн. Он же и разработал в середине 30-х виды монтажа, которые используются и в наши дни. Данные приемы монтажа использовались изначально и в Немом кино.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод: звук в документальном кино играет важнейшую роль: он наделяет фильм эмоциями и переживаниями, заставляет зрителя чувствовать, подчеркивает и раскрывает главное, помогает сделать документальный фильм художественным произведением, а не просто хроникой с места событий.

Список литературы:

1. Девликамова Э.А. Музыка и документальная эстетика / «Культурная жизнь Юга России» 2018, №4 (71). – С. 89-92.
2. Динов В. Г. Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре. Санкт-Петербург., 2002. – 368 с.
3. Флоренский П. А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1990. – 877 с.

М.О. Мезенцев
Научный руководитель – Н.В. Константинова
(Россия, Барнаул)

**ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ МЕДИЙНЫХ
ФОРМАТОВ
(НА ПРИМЕРЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ)**

Аннотация. В работе рассмотрены особенности звукового оформления медиа продуктов. Затронуты проблемы, касающиеся подбора персонала, понимания принципов драматургии, особенностей эмоционального восприятия звука, подбора музыкального сопровождения, использования средств музыкальной выразительности. Рассмотрено понятие «нарративной гармонии» как основополагающего элемента в современной практике. Материал содержит ряд тезисов, дающих общее понимание о звуковой партитуре, роли звукорежиссера и звукооформителя в сфере средств массовой информации.

Ключевые слова: звукорежиссура, звуковая партитура, телевидение, музыкальное оформление, драматургия, медиаконтент

M.O. Mezentsev
Supervisor - N.V. Konstantinova
(Russia, Barnaul)

**FEATURES OF THE SOUND DESIGN OF MEDIA FORMATS
(BY THE EXAMPLE OF REGIONAL TELEVISION)**

Abstract. The paper considers the features of the sound design of media products. The problems related to the selection of personnel, understanding the principles of dramaturgy, the peculiarities of the emotional perception of sound, the selection of musical accompaniment, and the use of musical expressiveness are touched upon. The concept of "narrative harmony" as a fundamental element in modern practice is considered. The material contains a number of theses that

give a general understanding of the sound score, the role of a sound engineer and sound designer in the field of mass media.

Keywords: sound engineering, sound score, television, musical design, drama, media content

В телевизионной практике звукорежиссер выступает посредником в восприятии материала зрителем (как в реальном времени, так и в формате заранее подготовленных телепрограмм). Осведомленность о различных средствах выразительности в контексте эфирного произведения и их специфике позволяет получить качественный скачок. Главные требования к специалисту в области работы со звуком сегодня – это понимание базовых принципов драматургии, средств выразительности и технических приемов. Главная сложность заключается в обучении и подборе таких специалистов на ведущие должности. В связи с этим возникают противоречия в работе звукорежиссера над медиаконтентом, которые заключаются в:

- 1.Отсутствии профильного музыкального образования.
- 2.Понимания простейших средств выразительности.
3. Несоответствии музыкального оформления.
4. Незнании основных приемов драматургии.

На сегодняшний день достаточно работ, касающихся драматургии звука в кино и театре. Однако тема недостаточно изучена в контексте телевизионной среды. Данный факт актуализирует выбор данной темы.

Музыкальная составляющая телеэфира выполняет целый ряд важных функций: эмоционально-психологическую, иллюстративную; звук может быть применен сугубо в практических целях, а также может стать важной частью драматургии и иметь глубокий подтекст. В зависимости от поставленных перед звукорежиссером задач и специфики телепередачи, музыкальный ряд будет видоизменяться, а подбор материалов постоянно обновляться. Во многом эти процессы зависят от квалификации специалистов, их образования, вкусовых предпочтений.

Связь изображения и звука укладывается в понятие «звуковая партитура», которая по способу работы с музыкой делится на три типа:

1. Звуковая партитура, основанная на оригинальной музыке, сочетающейся с речью и шумами;
2. Звуковая партитура, основанная на компилятивной музыке, в сочетании с речью шумами;
3. Смешанный тип звуковой партитуры, в которой используются приемы работы и с оригинальной музыкой, и с компиляцией [3, с. 115].

Музыка должна прививать чувство вкуса зрителю. Очень часто можно услышать пренебрежительные укоры в сторону звукооформителя, касательно смысловых и эмоциональных составляющих музыкального наполнения. И небезосновательно: подбор композиций может производиться людьми, музыкальные вкусы которых крайне сомнительны (продюсеры, режиссеры и т.д.). Да и сам звукорежиссер может быть профессионально непригоден к осуществлению поставленных перед ним задач: недостаток эрудиции, отсутствие музыкального образования, репутативность в использовании фонограмм. Композитор Игорь Кефалиди, рассуждая о музыке современного эфира, справедливо отмечает, что музыка современного эфира заиклилась на наборе устоявшихся клише и коммерческих музыкальных программ «самоиграек» [2, с. 15].

Как избежать клише? Знать функций оригинальной и компилятивной музыки, говорить с ней на одном языке, осознавать её значимость для текста.

Можно выделить следующие функции музыкального сопровождения:

- влияние на драматургическую конструкцию экранного произведения;
- предвосхищение поворотов действия;
- обнаружение психологического и эмоционального состояния персонажей;
- характеристика взаимоотношения персонажей;
- передача атмосферы изображаемого события;
- воссоздание колорита эпохи;
- роль внутреннего монолога;
- выражение авторскую позицию;
- эмоциональное выражение того, что другими средствами невыразимо;
- «дорисовывание» того, что нельзя показать в студии;
- поддержка движение в кадре [2, с. 61-62].

Такое качество музыки как «передача настроения» способно обогащать звуковую партитуру произведения, создавать или усиливать драматургические слои. Музыка в эфире далеко не то же самое, что музыка вне формата: в грамотных руках её настроенческое и смысловое содержание может кардинально меняться, перенимать черты символизма (например, «Эпизод нашествие» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича часто используют с целью символизировать образ врага). Звукорежиссер М. Вендров своей работе «Звук в телевизионной программе» пишет: «Звук, в сочетании со светом, цветом, глубиной кадра, его фактурой, тембром, характером движения камеры, может оттенять и контрастировать, делать резче или сглаживать многие стороны экранного действия, влиять на временное и пространственное его восприятие» [2, с. 53].

Развитие современных технических средств позволяет создавать огромные звуковые комплексы, в которых музыка, речь, шумы и прочие звуки существуют в едином пространстве. А окружающая действительность усиливает это чувство, резонируя тем или иным образом с мироощущением современного зрителя. Вся сложность работы с шумовым оформлением напрямую связана с отсутствием референсов. Звукорежиссеру тяжело увидеть полную картину, если у него нет представления о том, что он должен изобразить. Выходы из такого положения есть. Окружающий мир – лучший учитель. Наблюдайте за природой. Следите за тем, как она меняется, как она звучит. Уделите время просмотру документальных фильмов о природе или тех жанров, с которыми работаете вы.

Отдельно стоит остановиться на таком понятии, как «интонация» - совокупность таких средств выразительности как тембр, темп, а также ритм, тактовое и фразовое ударение, паузы, мелодика речи и др. Следите за темпом, ритмом, монтажом, выделяйте для себя шумовые эффекты и старайтесь понять, как они влияют на психоэмоциональную составляющую. Работа с интонационными и коммуникативными оттенками – это, зачастую, главная задача звукорежиссера при работе с диктором. Рассмотрим несколько ситуаций. Например, в информационной программе, где основной задачей является донесение информации, свойственен быстрый, четкий темп ритм и ясный, разборчивый тембр голоса. Музыкальное оформление должно но-

сить сугубо фоновый характер, а шумовым оформлением можно и вовсе пренебречь. Здесь не нужен большой художественный размах, сам формат подразумевает непредвзятое отношение ведущего. В противоположность этому – озвучания рекламного ролика (реклама женского парфюма). В этом случае речь диктора должна быть тихой, приглушенной, с интимным тембром голоса и произношением слов «нараспев» в умеренном, ближе к медленному, темпе и т.д.

В эпоху Эйзенштейна возник термин «контрапункт», означающий несовпадение эмоционального состояния музыки и изображения. Главное назначение музыки при этом заключалось в усилении потенциальной выразительности содержания экранного произведения. Таким образом, музыка использовалась уже как яркий драматургический прием, способный придать изображению новый, неожиданный смысл. Можно говорить о том, что контрапунктическое сочетание изображения и музыки усиливает эмоциональное воздействие образа [2, с. 56]. Так как законы восприятия музыки в кинематографе и телевидении идентичны, вполне закономерно, что они постоянно развиваются и порождают новые телевизионные жанры и видоизменяют существующие. Например, «музыкальный клип» – жанр медиаконтента, сочетающий в себе аудио и визуальную составляющую. Причем, главенствующую роль здесь играет именно фонограмма – подбор, разработка и монтаж видеоряда происходит под готовую запись.

При подборе фонограмм стоит не только внимательно слушать, но и смотреть. Видеосопровождение дает множество подсказок того, как придать значимость происходящему. Пример из собственной практики: в видеоряде присутствуют картины, посвященные кубинской культуре. Герой сюжета ещё не описывает их, но мы уже можем предвосхитить его рассказ и добавить музыкальные нотки Кубы. А когда герой подводит зрителя к кульминации – резко добавляем танцевальные ритмы кубинской музыки, тем самым поддерживая эмоциональный и смысловой фон происходящего. Подбор сопровождения в данном случае может быть оправдан не только нашим вкусом. Такой подход можно назвать «нарративной гармонией», когда каждый элемент работает на повествование и раскрытие общей темы или конкретного фрагмента.

Наконец, выделим основные тезисы, которые помогут звукорежиссеру в его работе над оформлением медийных форматов:

1. Попробуйте понять режиссера. От режиссера зависит то, как будет выглядеть и ощущаться конечный продукт. Задача звукорежиссера – подчеркнуть творческий замысел автора и ни в коем случае его не перевернуть.

2. Конструктивный диалог. Если звукорежиссер считает, что его видение куда точнее способно передать эмоциональный и смысловой накал произведения, то почему бы нет? Не бойтесь предлагать свои решения и инструменты.

3. Не пренебрегайте шумовыми звуками. Музыкальные композиции не единственный способ воздействия на зрителя. Шумовые звуки – это кладезь психоэмоциональных находок! Старайтесь подчеркивать каждую мелочь: стук копыт дикой лошади, порывистый ветер, пролет над головой авиалайнера. Важно: создайте базу шумовых звуков и постоянно обновляйте ее. Не повторяйтесь, бросайте себе вызов.

4. **«Важен ли звук в конкретной ситуации?»** Важной чертой звукорежиссера является чувство вкуса и меры. Старайтесь понять настроенные сцены, выявите ее сильные и слабые стороны. Возможно, ваше вмешательство должно быть минимальным. Тишина – это тоже слуховое ощущение!

5. **Соответствие стилю и времени.** Сохраняйте принадлежность звуковой партитуры. Не стоит смешивать эпохи и музыкальные стили там, где это не предусмотрено. В политической программе не стоит использовать «развлекательные» мотивы, держите строгий и собранный курс. В документальном кино о коренных народах России сделайте упор на традиционной музыке, подчеркните их самобытность и особенность культуры, не употребляйте современные звуковые штампы.

6. **Полная гармония.** Баланс звуковых, шумовых и речевых фонограмм – крайне важный момент. Понимание уровней громкости поможет специалисту не потерять референсное восприятие. Это касается также тематических и нарративных связей: развивайте одну мысль на протяжении всего материала и добивайтесь разнообразия материала теми средствами, которые будут подчеркивать выбранную вами логику построения звукового комплекса.

7. **Верьте своему стилю.** Все ваши решения верны. Дело лишь в конкретной ситуации, в которой вам нужно их принять. Неуверенность в своих знаниях и вкусовых предпочтениях не должны мешать вам добиваться результата, компенсируйте их профильной литературой, посещением семинаров и т.д.

В заключении выражаем надежду на то, что кадровый состав региональных СМИ будет все чаще пополняться новыми кадрами, которые будут привносить нестандартные решения в устоявшиеся задачи. Звук важнее для эфира, чем вы думаете. Он облагораживает материал, задает эмоцию и порождает новые мысли в умах людей. Звуковой код каждого СМИ напрямую зависит от отдела звукорежиссеров и звукооформителей – они задают вектор, настроение и качественные ориентиры. Документальное кино, новости, тематические программы, реклама, прямые трансляции и прочие форматы уже сегодня создают необходимый базис с широким спектром задач для продвижения и самореализации.

Список литературы:

1. Игнатов П. В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2006. – 29 с.
2. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. 2 изд. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2015. – 145 с.
3. Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: автореф. дис.... д-ра. искусствовед.: 17.00.03. М., 2005. – 280 с.
4. Телевидение Сибири: история, теория и практика / В. С. Байдина, Э. В. Блинова, Е. А. Войтик, Ю. М. Ершов, С. А. Мансков, Е. А. Манскова, А. Е. Ярославцева ; под ред. Ю. М. Ершова. – Томск : Издательский Дом Томского государственного университета, 2015. – 184 с.

Е.В. Медынский
Научный руководитель – Е.В. Климай
(Россия, Москва)

ЭТЮД-КАРТИНА ДО МИНОР, СОЧ. 39 № 7 С.В. РАХМАНИНОВА: СЕМАНТИКА И СИНТАКСИС

Аннотация. В статье обсуждается смысловое поле этюда-картины соч. 39 №7 до минор, не характерное для жанра традиционной романтической миниатюры, рассматривается связь содержания и уникальной формы произведения. Проводятся семантические параллели с произведениями С.В.Рахманинова и других композиторов, что позволяет расширить смысловые векторы интерпретации данного сочинения.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, этюд-картина, романтическая миниатюра

E.V. Medynsky
Supervisor - E.V. Klimay
(Russia, Moscow)

STUDY-PAINTING IN C MINOR, OP. 39 NO. 7 S.V. RACHMANINOV: SEMANTICS AND SYNTAX

Abstract. The article discusses the semantic field of the etude-picture Op. 39 No. 7 in C minor, which is not typical for the genre of traditional romantic miniature, the connection between the content and the unique form of the work is considered. Semantic parallels are drawn with the works of S.V. Rachmaninov and other composers, which allows expanding the semantic vectors of interpretation of this work.

Key words: S.V. Rachmaninov, sketch-picture, romantic miniature

Жанр романтической миниатюры предполагает выражение, как правило, одного определенного настроения в лаконичном музыкальном высказывании [2]. Этюд-картина до минор – смысловой центр всего цикла этюдов-картин соч. 39. Здесь нашли выражение общечеловеческие, философские мысли, тревога за судьбы людей. Этот этюд-картина по объему гораздо крупнее традиционной романтической миниатюры и обладает нестандартной музыкальной формой, которую можно назвать свободной, фантазийной, балладной. Здесь отсутствуют черты сонатности, присущие, например, этюдам соч.39 № 1 и № 2. В данном сочинении две самостоятельные развернутые части (вторая начинается с *rosso meno mosso*) и небольшая кода (сокращенная реприза). Логику такой формы стоит искать в эпическом содержании пьесы.

На общефилософскую направленность пьесы косвенно указывает сам С.В.Рахманинов, объясняя программу сочинения в своем письме к О. Респиги: «Этюд... – это похоронный марш... главная тема – это марш. Другая тема представляет собой хор певчих. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в до миноре и немного далее в ми-бемоль миноре,

я представляю мелкий, непрерывный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в до миноре. Это церковный звон. Наконец, финал – это начальная тема или марш» [4, с. 270]. «Марш», «хор певчих», «церковный звон» – эти определения указывают не на индивидуальную эмоцию, а на общечеловеческое смысловое поле. Вероятно, «безнадежный дождик» здесь имеет мировоззренческую основу, выливаясь в колокольный звон.

Философская, эпическая образность данного фортепианного сочинения обусловлена влиянием исторических опер М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». С творчеством М.П. Мусоргского С.В.Рахманинов мог познакомиться, еще во времена обучения в классе Н.С. Зверева, который водил воспитанников на различные музыкальные постановки [3, с. 186]. Как раз в это время, в декабре 1888 г., состоялась премьера «Бориса Годунова» в Большом театре. В 1890-1891 С.В.Рахманинов пишет на слова А.С. Пушкина монолог Бориса и монолог Пимена. Ф.И. Шаляпин вспоминает, что изучение творчества М.П. Мусоргского С.В. Рахманинов особенно поощрял, и летом 1898 г. репетировал с ним партию Бориса Годунова [1, с. 219]. В январе 1905 г. С.В. Рахманинов дирижировал «Борисом Годуновым» с участием Ф.И. Шаляпина.

Во второй части пьесы, в 72 такте слышна цитата из «Плача Юродивого» (4 действие оперы «Борис Годунов»: «Скоро враг придет и настанет тьма») [5, с. 257].



Рис. 1. Соч. 39 № 7 и Плач Юродивого из оперы «Бориса Годунов»

Наступление этой темы готовится заранее. Уже в первой части, в такте 22, присутствуют малосекундовые интонации, ассоциирующиеся с начальными интонациями «Плача».



Рис 2. Соч. 39 № 7, т. 21 и тема «Плача Юродивого» из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов»

Колокольный звон, зарождающийся в такте 70 и вырастающий в кульминацию (т. 90), – сродни колокольному звону из финала оперы. С.Е. Сенков считает, что этот звон – «наиболее «мусоргский» из всех звонов Рахманинова» [5, с. 256].

На содержание этюда, по всей вероятности, оказала влияние и музыка «Хованщины». Известно, что С.Т. Мамонтов хотел привлечь С.В. Рахманинова к постановке «Хованщины» в качестве дирижера, и, судя по всему, С.В. Рахманинов прекрасно знал эту оперу. Хоральная структура первой части напоминает хор раскольников «Боже всесильный» из первого действия оперы М.П. Мусоргского. Тема второй части, начинающаяся с такта 44, как заметил И.Г.Соколов [6, с.150], интонационно близка арии Шакловитого из третьего действия оперы, звучит как напоминание этой арии. Шакловитый поет: «Ах ты, в судьбине злосчастливая, родная Русь, Кто ж, кто тебя, печальную, от беды лихой спасет?» Слова принадлежит самому М.П. Мусоргскому.



Рис 3. Соч.39 №7 и ария Шакловитого из «Хованщины»

Суровая атмосфера вызывает в памяти и арию Ивана Сусанина из оперы М.И.Глинки «Жизнь за царя». С.В.Рахманинов дирижировал этой оперой. Темных эпических красок добавляет традиционная для С.В.Рахманинова аллюзия с темой «Dies Irae» (тт. 62-66).



Рис. 4. Соч. 39 № 7

Странный полифонический «дождик» второй части этюда-картины окрашивается по смыслу тревогой за судьбу русского народа.

Начальное обозначение темпа и характера *Lento lugubre* С.В. Рахманинов использует также в поэме «Колокола» и в «Элегическом трио» соль минор, подчеркивая мрачность музыки. Начало этюда по композиционной идее, настроению перекликается с рядом других миниатюр С.В. Рахманинова (см. рис. 5) скорбностью, напряжением, начальными интонациями, ритмом. Очень близкая идея – в этюде-картине до минор соч. 33.



Рис. 5. Соч. 39 № 7, соч.33 № 3 соч. 23 № 10 соч.16 № 3

Часто в творчестве С.В.Рахманинова бывают близки по характеру и музыкальному содержанию миниатюры, написанные в одной тональности.

Например, этюды-картины до минор соч. 33 и соч. 39, или Прелюдия №10 соч. 32 и Музыкальный момент соч. 16 си минор (см. рис. 5). Причина, возможно, в том, что, будучи пианистом, С.В. Рахманинов зачастую «думал руками»: пианистические навыки влияли на процесс сочинения. Все перечисленные на рис. 5 начала пьес содержат субдоминанту (плагальные обороты). Плагальность, интенсивное использование субдоминантовой сферы – характерная черта русской музыки в целом и музыки С.В. Рахманинова, в частности. Достаточно вспомнить вступление ко Второму фортепианному концерту соч. 18 в той же тональности до минор. Субдоминантовая последовательность звучит в этюде-картине соч.39 № 1, только с иной фактурой. В сравнении с Музыкальным моментом си минор с очень похожей начальной интонацией и начальным оборотом «тоника – субдоминанта», этюд-картина до минор соч. 39 начинается с оборота «субдоминанта-тоника». Оканчиваясь на тонике в положении терции (а не на субдоминанте в положении основного тона, как в Музыкальном моменте), интонация в этюде требует продолжения, переходя в первом проведении в шестую ступень (та же идея ухода в шестую ступень присутствует и в до-диез минорном этюде-картине соч. 33).



Рис. 6. Соч.33 № 9

Выявленные особенности гармонии символизируют национальный характер музыки, и, как следствие, надличностное, общенародное начало в музыке русского композитора.

С.В. Рахманинов называет этот этюд-картину похоронным маршем, первую часть – маршем. Но это определение условно. Есть яркие примеры похоронных шествий в творчестве С.В. Рахманинова. Мерность действительно похоронного марша, удары литавр, характерный ритм, вызывающий ассоциации с *Marche funebre* из второй сонаты Ф.Шопена, мы слышим в симфонической поэме «Князь Ростислав». Похоронный шаг есть в 4 части поэмы «Колокола» соч. 35, в коде «Элегического трио» соль минор (*Alla marche funebre*), в симфонической поэме «Остров мертвых», в начале второй части ранней сюиты для оркестра ре минор. Похоронный марш в главной теме второго концерта, видимо, слышал С.Т. Рихтер, поэтому играл его крайне медленно. В этюде же соч.39 № 7 нет маршевой мерности, здесь С.В. Рахманинов как будто бы специально уходит от ровной поступи: короткие, как бы прерывающиеся фразы, обилие пауз, изменчивый ритм, имитация живой речи (например, эффект ускорения речи к концу фразы – выписанное ускорение в тактах 9-11). Г.Г. Нейгауз называл этот этюд-картину «Панихида» [6, с. 150]. Панихида, размышление (близкое образному миру Ф.М. Достоевского), речитатив – эти определения точнее передают происходящее в музыке.

С.В. Рахманинов с неохотой раскрывал программу своих сочинений, часто делал это формально, «чуть ли не осознанно уводит в сторону от реального содержания» [5, с. 26]. Это ощущается, например, в его эссе «Моя прелюдия до-диез минор», и в вышеприведенном письме к О. Респиги, где даны лишь общие соображения по поводу темпа, формы, настроения, а источник вдохновения так и не раскрыт. Вероятно, С.В. Рахманинов употребляет в данном случае слово «марш» не в буквальном смысле. Как в вальсах Ф. Шопена зачастую речь идет не о бытовом танце, а образной сфере вальса, так и здесь точнее говорить об сфере марша, похоронности, строгости, музыкальных «идеях» на тему «марша».

Музыкальный эрудит Л.Д. Сулержицкий, раскрывая содержание этюда, говорил о картине Г. Г. Мясоедова «Самосожигатели» (1881 г.), на которой запечатлено самосожжение раскольников в ожидании конца света [6, с. 150]. А ведь действие «Хованщины» заканчивается на этом же событии. Если развить идею И.Г. Соколова о том, что этот этюд-картина – как бы завершение незаконченной «Хованщины», завершение той самой оперной сцены самосожжения [6, с. 150], то логика такой необычной двухчастной формы этюда с небольшой кодой становится яснее. Первая часть – традиционный оперный речитатив с фрагментом плача, с хоровой вставкой. Вторая часть – развернутая ария, сопровождающая самосожжение, приводящая к набату. Затем краткая кода (т.т. 103-109) – последние слова главного героя. Первая часть являет не начало истории, а ее окончание, пепелище после сожжения, с редкими затухающими языками пламени. Здесь композитор как бы экспериментирует со временем, «прошлое», «настоящее» и «будущее» меняются местами. Создается своеобразный кинематографический эффект, когда в начале картины демонстрируется финал событий. Во второй части пьесы начинается повествование, которое постепенно приводит в коде к тому самому окончанию, с которого началась пьеса: первая часть написана в двухчастной репризной форме: «А» (11 тактов) + «А1» (14 тактов), «В» (7 тактов, Es-dur) + варьированная реприза «А» (7 тактов). Первый плагальный оборот (т. 1), начинающийся с терцквартаккорда второй ступени в мелодическом положении примы, уже создавая ощущение, что события разворачиваются не с самого начала, а драматургия близится к развязке. Окончание эпизода «А» на форте (на тонике) подчеркивает, что все основные события уже свершились. Это же подтверждает и эпизод «А1» с короткими фразами-всполохами угасающего пламени (интонации *Lamento* шестнадцатыми под лигой в тактах 14, 17, 18, прерывающиеся паузами), и средний эпизод «В» первой части, не приводящий к развернутой кульминации (хор, звучащий вдали). В конце всей первой части после нисходящего *crescendo*, как бы внезапно приближающего нас к страшной реальности, резкий динамический перепад от двух *ff* до *ppp* с прерыванием паузами на доминанте и сменой пульсации (т. 38) свидетельствует о смене временных пластов, перенося слушателя к началу самосожжения. Со второй части (*rosso tempo mosso*) начинается повествование об этом трагическом событии, переходящем в пылающий пожар, набат. Постепенно всё затухает. Кода естественным течением времени (продолжающаяся пульсация шестнадцатыми) подводит слушателя к образу первоначального «пепелища», смысловая арка с началом этюда замыкается. В коде конспективно звучит

мотив из первого эпизода «А», затем обрывок фразы из «А 1», заканчивается всё коротким вариантом репризы «А». Пульс шестнадцатых начинает прерываться, близка развязка. Как в этюде-картине соль минор соч. 33 № 7, жизненные метания завершаются двумя короткими аккордами – как роковой ответ, что ничего не изменить, «будет так».

Таким образом, С.В. Рахманинов в этюде-картине до минор соч. 39, несвойственной для жанра миниатюры манере, переходит от интимных переживаний к общечеловеческим обобщениям. Этот «похоронный марш» – былина о судьбе России, мрачные мысли композитора о собственной судьбе, своеобразное «самосожжение». Это одно из последних произведений С.В. Рахманинова, написанное на Родине: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя», – писал С.В. Рахманинов [3, с. 131].

Список литературы:

1. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов Летопись жизни и творчества. Ч.1: 1873-1899. – Изд. 2-е, испр.и доп.– Тамбов: Музей-заповедник С.В.Рахманинова «Ивановка», 2020. – 278 с.
2. Зенкин К. В. «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма». – М.: РГНФ, 1997. – 509 с.
3. Сергей Рахманинов. Литературное наследие [Текст]: В 3-х т. Т. 1: Воспоминания.Статьи.Интервью.Письма / Сост. - ред. , авт. вступ. ст. , коммент. , указ. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – 648 с.
4. Сергей Рахманинов. Литературное наследие [Текст]: В 3-х т. Т. 2: Письма / Сост. - ред. , авт. вступ. ст. , коммент. , указ. З. А. Апетян. – М.: Советский композитор, 1978. – 648 с.
5. Сенков С. Е. «Рахманинов: гений признанный и непонятый». – М.: Дека-ВС, 2018. – 298 с.
6. Соколов И.Г. Этюды картины Рахманинова [Электронный ресурс] / Соколов И.Г. Лекции о классической музыке. // Режим доступа:https://www.youtube.com/channel/UCWeI5E1wYI7neyu_dcW2w(Дата обращения 15.02.2023).

Б.Н. Бейсенбинов
Научный руководитель – Н.В. Константинова
(Россия, Барнаул)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ ОНЛАЙН-КОНЦЕРТОВ И СПОСОБЫ ИХ РЕШЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы, с которыми сталкиваются звукорежиссеры при организации онлайн-концертов: снижение качества звука из-за сжатия и потери данных при передаче через интернет; задержки в передаче звука. Даются рекомендации по устранению данных проблемы методом использования технологий и программного обеспечения для обработки звука, которые помогут улучшить качество звучания на стриминговой площадке. Описаны и охарактеризованы послед-

ствия использования виртуальной акустики для создания правильных пространственных ощущений, сопоставимых с живым концертом.

Ключевые слова: Звукорежиссура, качество звука, трансляция, монтаж, виртуальная акустика

B.N. Beysenbinov
Supervisor - N.V. Konstantinova
(Russia, Barnaul)

ACTUAL PROBLEMS OF SOUND ENGINEERING OF ONLINE CONCERTS AND THEIR SOLUTIONS

Abstract. The article considers the actual problems that sound engineers face when organizing online concerts: reduction in sound quality due to compression and loss of data during transmission over the Internet; delays in audio transmission. Recommendations are given to eliminate these problems by using technologies and audio processing software that will help improve the sound quality on the streaming platform. The consequences of using virtual acoustics to create the correct spatial sensations comparable to a live concert are described and characterized.

Key words: Sound engineering, broadcasting, streaming, virtual acoustics, audio editing

Онлайн-концерты становятся все более популярными в последние годы, особенно после пандемии COVID-19. Хотя они обладают многими преимуществами, такими как доступность и удобство, они также создают уникальные проблемы, когда речь идет о звукорежиссуре. Звукорежиссер отвечает за то, чтобы качество звука во время выступления было высоким и стабильным на протяжении всего мероприятия. Без должного технического опыта может пострадать качество звука выступления, и аудитория может не получить оптимального впечатления от прослушивания. По мере распространения пандемии, музыканты и организаторы концертов были вынуждены переосмыслить свой подход к живым выступлениям, и многие обратились к онлайн-концертам как к способу связи с публикой и продолжения выступлений. Хотя пандемия была непростым временем для индустрии, она также стимулировала инновации и эксперименты, открывая новые возможности как для артистов, так и для публики.

Одним из самых серьезных последствий пандемии для онлайн-концертов стало огромное количество проведенных мероприятий. До пандемии онлайн-концерты были относительно редки и часто ограничивались нишевой аудиторией. Однако, поскольку пандемия вынудила музыкантов и промоутеров отменить или отложить живые выступления, в качестве альтернативы они начали экспериментировать с онлайн-концертами. Это привело к распространению виртуальных мероприятий в самых разных жанрах и на различных платформах, где артисты всех уровней популярности выступали онлайн для публики по всему миру.

Пандемия также привела к развитию новых технологий и платформ для проведения онлайн-концертов. Поточковые платформы, такие как

Twitch, YouTube и VKLive, стали популярными для многих музыкантов и организаторов концертов, позволяя им охватить большую аудиторию и взаимодействовать с фанатами в режиме реального времени. В то же время появились новые специализированные платформы и сторонние сервисы, чтобы удовлетворить растущий спрос на онлайн-концерты, предоставляя музыкантам и организаторам концертов новые возможности для общения с фанатами и монетизации своих выступлений.

Еще одним влиянием пандемии на онлайн-концерты стало повышение важности звукового и видеопроизводства. Поскольку зрители не могут посещать живые концерты лично, качество впечатлений от онлайн-концертов стало первостепенным. В результате звукорежиссеры, видеопродюсеры и другие технические специалисты стали важными компонентами онлайн-концертов, работая над тем, чтобы качество звука и видео было высоким, а мероприятие было интересным и захватывающим для аудитории.

Наконец, пандемия повлияла и на экономику онлайн-концертов. Хотя изначально онлайн-концерты рассматривались как временное решение проблемы пандемии, многие артисты и промоутеры начали рассматривать их как жизнеспособный источник дохода в долгосрочной перспективе. Это создало новые возможности для музыкантов и организаторов концертов по монетизации своих выступлений, будь то за счет продажи билетов, спонсорства или продажи фанатской атрибутики.

Одна из основных задач звукоинженера на онлайн-концертах — обеспечить качество звука. Звукорежиссер должен убедиться, что качество звука выступления чистое, сбалансированное и приятное для слуха, независимо от платформы или устройства, которое публика использует для просмотра концерта. Для этого звукорежиссеры используют различные устройства обработки, включая микшерные пульта, цифровые звуковые рабочие станции, аудиоинтерфейсы, эквалайзеры, компрессоры, эффекты реверберации и задержки, а также нойзгейты.

Микшерные пульта являются центральным узлом любой звуковой системы, позволяя звукооператору управлять уровнями, эквалайзером и другими параметрами каждого источника звука, основной целью данных пультов является смешивание различного числа входных сигналов, которые в результате отправляются на выход, предназначенный для дальнейшего усиления и/или записи. Впрочем, функции микшерного пульта не ограничиваются только смешиванием звуковых сигналов [3, с. 7]. Цифровые звуковые рабочие станции (DAW) — это программные приложения, которые позволяют звукооператору записывать, редактировать и микшировать звуковые дорожки. Используя DAW, звукорежиссер может создать многодорожечную запись живого выступления, которую затем можно будет свести и провести мастеринг.

Эквалайзеры (EQ) используются для настройки частотной характеристики аудиосигнала, балансировки звука различных инструментов или исправления каких-либо проблем с акустикой помещения. Компрессоры управляют динамическим диапазоном аудиосигнала, уменьшая уровень громких звуков и повышая уровень тихих звуков, чтобы предотвратить искажения и обеспечить согласованность и сбалансированность звука.

Эффекты реверберации и задержки добавляют звуку глубины и объема, создавая ощущение пространства и атмосферы. Эти эффекты можно использовать для имитации акустики конкретного места или для создания уникального звукового образа выступления. Шумоподаватели подавляют фоновый шум, когда звуковой сигнал падает ниже определенного порога, устраняя нежелательный шум в исполнении и обеспечивая чистый и четкий звук.

В целом, с помощью комбинации программного и аппаратного обеспечения звукорежиссеры могут создавать звуковой микс профессионального качества, который придает реалистичности в выступление для публики, улучшая общее впечатление от онлайн-концерта.

Еще одна важная роль звукорежиссуры на онлайн-концертах — учитывать задержку. На онлайн-концертах между исполнителем и публикой может быть задержка из-за скорости интернет-соединения. Звукоинженеры должны учитывать эту задержку и соответствующим образом настраивать ее, чтобы звук синхронизировался с видео в режиме реального времени, что является распространенной проблемой на онлайн-концертах и других видах трансляций. Это может создать разрыв между исполнителем и аудиторией, что затрудняет взаимодействие исполнителя с аудиторией в режиме реального времени и влияет на общее качество выступления.

Уровень задержки на онлайн-концертах может варьироваться в зависимости от различных факторов, в том числе от качества интернет-соединения, скорости серверов, на которых размещена стриминговая платформа, и расстояния между исполнителем и аудиторией.

Чтобы свести к минимуму задержку, звукорежиссеры и организаторы мероприятий могут использовать различные стратегии. Одним из наиболее эффективных способов решения проблемы задержки является использование потоковой платформы с низкой задержкой. Некоторые платформы используют технологию WebRTC, предназначенную для связи в реальном времени через интернет, и обеспечивающую потоковую передачу с малой задержкой.

Другая стратегия — уменьшить размер видеопотока и оптимизировать параметры кодирования, чтобы минимизировать скорость передачи данных. Это может помочь уменьшить объем данных, которые необходимо передать через интернет, что может снизить задержку.

Стабильное и быстрое подключение к интернету также необходимо для минимизации задержки. Использование проводного подключения к интернету вместо беспроводного может уменьшить задержку. Кроме того, предварительное тестирование скорости и качества соединения, обеспечение достаточной пропускной способности и минимизация использования других требовательных к пропускной способности приложений во время работы могут помочь обеспечить стабильное и быстрое соединение.

Помимо задержки соединения, совместимость собранного аудио сигнала также является важным фактором в звукорежиссуре онлайн-концертов. Звукоинженер должен оптимизировать звук для различных устройств и потоковых платформ, чтобы обеспечить наилучшие впечатления от прослушивания. Это включает в себя настройку аудиоформата, битрейта и частоты дискретизации для совместимости с различными устрой-

ствами и потоковыми платформами. Это также включает в себя обеспечение согласованности качества звука на разных платформах, чтобы аудитория могла одинаково воспринимать аудиоинформацию от прослушивания, независимо от используемого устройства.

Процесс настройки аудиоформата, битрейта и частоты дискретизации включает в себя преобразование аудиофайлов в формат, который можно воспроизводить на различных устройствах и платформах, а также оптимизацию качества и размера аудиофайла.

Выбор правильного аудиоформата зависит от предполагаемого использования и желаемого качества звука. Например, MP3 — это широко используемый формат, предлагающий отличное качество и небольшой размер файла, что делает его идеальным для потоковой передачи в Интернете. При кодировании в MP3 исходный звуковой файл режется на фрагменты, длительностью по 50 миллисекунд, каждый из которых анализируется отдельно [1, с. 62]. С другой стороны, WAV предлагает более высокое качество, но файлы большего размера, что делает его более подходящим для использования в студиях звукозаписи.

Битрейт — еще один важный фактор, который следует учитывать при подготовке аудио для совместимости с различными устройствами и потоковыми платформами. Битрейт относится к количеству данных, которые передаются в секунду при потоковой передаче или воспроизведении аудиофайла. Более высокие битрейты обычно приводят к лучшему качеству, но также приводят к увеличению размера файлов, «чем меньше битрейт, тем меньший размер имеют файлы с одинаковой по времени длине» [1, с. 62]. Потоковые платформы и устройства предъявляют разные требования к битрейту, и очень важно настроить битрейт соответствующим образом, чтобы обеспечить совместимость и оптимальное качество воспроизведения.

Частота дискретизации также важна при подготовке аудио для разных устройств и платформ. Частота дискретизации — это количество выборок в секунду, которые используются для записи звука. Более высокая частота дискретизации обычно приводит к лучшему качеству, но также приводит к увеличению размера файла. От выбора частоты дискретизации напрямую зависит ширина полосы частот записи сигнала, а от глубины квантования — точность записи изменений уровня аналогового сигнала. Это определяет динамический диапазон записи, а следовательно, и уровень остаточных шумов в сигнале [2, с.61]. Важно настроить частоту дискретизации в соответствии с требованиями устройства или платформы, чтобы обеспечить оптимальное качество воспроизведения.

Для настройки аудиоформата, битрейта и частоты дискретизации звукорежиссеры могут использовать различные программные инструменты и приложения. Многие программные инструменты позволяют выполнять пакетную обработку, что позволяет одновременно конвертировать несколько аудиофайлов. Также важно протестировать звук на разных устройствах и платформах, чтобы убедиться, что он воспроизводится правильно и с желаемым качеством.

Оптимизируя эти факторы, звукорежиссеры могут гарантировать, что звук воспроизводится с желаемым качеством и размером файла, что делает его совместимым с различными устройствами и платформами.

Виртуальная акустика — еще одна область, где звукорежиссура играет решающую роль в онлайн-концертах. На традиционных концертах акустика помещения может оказать существенное влияние на качество звука выступления. На онлайн-концертах звукорежиссеры могут использовать цифровую обработку сигналов (DSP) для воссоздания акустики определенного места или среды, создавая для публики более захватывающий опыт прослушивания. Это может быть мощным инструментом для улучшения качества звука онлайн-концерта и превращения его в живое выступление.

Одним из существенных преимуществ виртуальной акустики является возможность воссоздания уникальных акустических характеристик конкретных помещений. Используя алгоритмы цифровой обработки сигналов и методы моделирования помещения, звукорежиссеры могут имитировать акустические свойства концертного зала или другого пространства для выступлений, позволяя онлайн-аудитории испытать представление так, как если бы они присутствовали в одной и той же комнате.

Виртуальную акустику также можно использовать для оптимизации звука под разные устройства и платформы. Регулируя акустическую среду, звукорежиссеры могут гарантировать, что звук будет хорошо воспроизводиться на различных устройствах и платформах потоковой передачи, обеспечивая стабильное и высококачественное прослушивание для аудитории.

Кроме того, виртуальная акустика может помочь создать более привлекательный и приятный опыт для зрителей, повышая реалистичность представления. Создавая более захватывающий и аутентичный концертный опыт, виртуальная акустика может помочь зрителям оставаться вовлеченными и заинтересованными в представлении.

В целом, звуковая инженерия является важным компонентом онлайн-концертов. Звукорежиссеры должны хорошо разбираться в технических аспектах аудиопроизводства и быть внимательными к деталям, чтобы онлайн-концерт звучал так же хорошо, как и выглядит. Они должны быть в состоянии оптимизировать качество звука для различных устройств и платформ, учитывать задержку и использовать виртуальную акустику для создания захватывающего впечатления от прослушивания для аудитории. Без звуковой инженерии онлайн-концерты могут быть не такими приятными или привлекательными для публики и могут не обеспечить такого же уровня волнения и энергии, как традиционные живые выступления.

Список литературы:

1. Тропченко А.Ю., Тропченко А.А. Методы сжатия изображений, аудиосигналов и видео: Учебное пособие. СПб.: СПбГУ ИТМО, 2009. 108 с.
2. Кирн П. Цифровой звук. Реальный мир: Пер. с англ. М. : ООО “И.Д. Вильямс”, 2008. 720 с.
3. Мартинак Ф. Модули микшерного пульта. Пер. с фр. М.. ДМК Пресс, 2002. 144 с.

А.В. Гаврилова
Научный руководитель – Л.А. Купец
(Россия, Петрозаводск)

**«ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ» В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ:
«СКАЗКИ ГОФМАНА» ЖЕРОМА САВАРИ**

Аннотация. Современная культура уже давно находится под влиянием «визуального поворота» и, если доминирование визуальных форм в медиумном пространстве уже стало фактом, то влияние явления на эстетику постановок оперного театра и вектор развития культуры в целом не является очевидным. Целью данной статьи обозначено подтверждение этого влияния путём анализа художественных средств, влияющих на визуальное восприятие спектакля и использованных режиссёром Жеромом Савари в постановке оперы «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха.

Ключевые слова: опера, «визуальный поворот», режиссёрская опера, «визуальная опера», «Сказки Гофмана», Жак Оффенбах, Натали Дессей, Жером Савари

Alyona Gavrilova
Supervisor - L.A. Kupetz
(Russia, Petrozavodsk)

**«VISUAL TURN» AT THE OPERA THEATRE:
«TALES OF HOFFMANN» BY JEROME SAVARY**

Abstract. Modern culture has long been under the influence of the "visual turn" and, if the dominance of visual forms in the media space has already become a fact, then the influence of the phenomenon on the aesthetics of opera theater productions and the vector of cultural development in general is not obvious. The purpose of this article is to confirm this influence by analyzing the artistic means that affect the visual perception of the performance and used by director Jerome Savary in the production of the opera "Tales of Hoffmann" by Jacques Offenbach.

Key words: opera, "visual turn", director 's opera, "visual opera", The Tales of Hoffmann (Les contes d'Hoffmann), Jacques Offenbach, Natalie Dessay, Jerome Savary

В начале XX века для работы над оперными спектаклями начали привлекаться режиссёры [6, с. 4]. Позже даже сформировалось такое понятие как «режиссёрская опера» [4]. Режиссёр пользуется принципами из драматического театра и пытается найти применение кинематографических приёмов на сцене. Он начинает поиски выразительных средств, способствующих актуализации произведения и внедрению ярких и запоминающихся образов, которые смогли бы чётко отпечататься в памяти у зрителя, стал покупать партитуру в угоду изменению темпа развития сюжета. Декорации, костюмы, мизансцены и сами артисты (певцы) – всё это инструменты, помогающие режиссёру собрать концепцию спектакля и достигнуть своих

целей. И не случайно все вышеперечисленные выразительные средства заставляют поставить акцент на визуальное восприятие постановки.

Современная культура уже давно находится под влиянием «визуального поворота»⁷⁸, связанного с выходом зрительного восприятия в системе чувственного освоения человеком окружающей действительности на первый план [2, 7]. Суть этого явления заключается не только в насыщении медийного пространства визуальными формами, но и в трансформации вектора развития культуры, в том числе эстетики постановок оперного театра [5]. «В сценической реальности спектакля возникает ... парадокс: человек, наделённый способностью слышать, должен соотносить мир звуков с видеорядом, произвольно рождённым аллюзиями постановщика», – пишет В. Ю. Богатырёв в своей работе «Начало XXI века: эстетика «визуальной оперы» как попытка реформы вида» [1]. В своей статье автор пытается ввести в театроведческий обиход термин «визуальная опера» и отмечает революционность прихода в оперный театр драматического режиссёра.

В истории оперного искусства можно выделить несколько поворотных моментов, повлиявших на становление жанра и канонов постановки. Одним из них является оперная реформа композитора К. В. Глюка, подчинившая музыку драматическому действию, отошедшая от концертного характера арий и сгладившая грани между музыкальными номерами. Нельзя недооценить и влияние Р. Вагнера, который провёл свою оперную реформу в XIX веке. Благодаря его желанию осуществить синтез искусств в оперу пришли: сюжет, отвечающий всеобщей проблематике, стремление к непрерывности музыкально-театрального действия, присвоение симфоническому оркестру полноценной роли, внедрение системы лейтмотивов. Все вышеперечисленные реформы влияли на сценическое оформление спектакля исходя из музыкального материала.

Сегодня же обращение к режиссёрскому театру и поворот к визуальному зачастую не связаны с появлением новых партитур, а базируются на уже закрепившихся в оперном репертуаре произведениях. Многие оценивают это явление как негативное, ставя под сомнение обозначение данного этапа, как развитие оперы. Поэтому в данной статье будет проведен анализ визуальных средств, используемых в современном оперном театре на примере постановки оперы Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана», которую поставил французский режиссёр Жером Савари для летнего оперного фестиваля «Chorégies d'Orange» в 2000 году.

Опера «Сказки Гофмана» была впервые исполнена в 1881 году. Тем не менее, это сочинение до сих пор не сходит с театральных подмостков, вызывает интерес у публики и пробуждает фантазию режиссёров по всему миру. В отличие от многих оперных шедевров у «Сказок» будто есть немного больше полей для свободы творчества. Во-первых, сочинение не было дописано автором, что вызвало появление нескольких редакций и подарило возможность варьировать строение самой партитуры. Во-вторых, сам жанр сочинения определяется с трудом. Здесь черты французской лирической

⁷⁸ Термин «визуальный поворот» используется без отсылки к конкретному автору для обозначения изменений, произошедших в гуманитарных науках второй половины XX века. Среди наиболее авторитетных исследователей визуальной культуры, работающих с данным понятием, следует выделить М. Джея.

оперы сочетаются с приёмами из оперетты – ключевого жанра в творчестве Оффенбаха [3]. В-третьих, сам сюжет, обладающий многослойностью, противоречиями и переходами из одного мира в другой. И наконец, двойственность персонажей оперы: Никлаус – Муза, Стелла – Олимпия, Стелла – Джульетта, Стелла – Антония, Линдорф – Коппелиус/Миракль/Дапертутто.

Сосредоточимся на интерпретации «Сказок Гофмана» Жеромом Савари. На мой взгляд, в театре, где сегодня особое место занимает режиссёр, нельзя исключить фигуру певца. Зритель идёт на имя артиста, заявленного в афише, уж точно не реже, чем на режиссёрский замысел. Состав, задействованный в данной постановке, не стал исключением. Тенор Маркус Хэддок, исполнивший партию Гофмана, его преданный Никлаус, в исполнении меццо-сопрано Анжелики Кирхшлагер, злодеи (Линдорф, Коппелиус, Миракль и Дапертутто), воплощённые бас-баритоном Жозе Ван Дамом и «гвоздь программы» колоратурное сопрано Натали Дессей, чьи куплеты Олимпии являются одним из эталонных исполнений. Таким образом, мы видим, что имена солистов не вызывают сомнений насчёт звучания партий. Что же насчёт визуального воплощения?

Разговор о визуальной составляющей постановки стоит начать с самой площадки. Фестивальная сцена находится в театре «Театр Антик д'Оранж» и обладает длиной 61 метр. Это античный полукруглый зрительный зал на 9000 мест с сохранившейся оригинальной стеной, высота которой составляет 37 метров. Подобные габариты требуют от постановки определённых масштабов.

Использования балетной и хоровой массовки оказывается недостаточно, а одним из очевидных решений заполнения сцены являются декорации и костюмы. Но Жером Савари старается не злоупотреблять бутафорией и нарядностью. Костюмы героев отвечают эстетике романтизма: женские платья с пышными юбками, подчёркивающие талию, длинные брюки, сюртуки и фраки у мужчин. Логично и без излишеств выстраивается мизансцена в прологе и эпилоге. Убранство погребка накладывается на зал театра, где идёт «Дон Жуан». Такая организация действий, происходящих в двух разных местах одновременно, выглядит кинематографично и позволяет зрителю с самого начала настроиться на двойственность реальности и рассказов Гофмана, а также персонажей. Нет как таковых декораций в акте, посвящённом Олимпии. Этот пробел помогают заполнить гигантские ростовые куклы, превышающие человеческий рост почти в три раза. Они резко контрастируют с миниатюрной Дессей, исполняющей роль Олимпии, помогая заполнить пространство. Певица, имеющая балетное прошлое, выглядит по-настоящему «кукольно», а её пластика помогает ей органично существовать в этом образе: чудаковатые книксены и па. Режиссёрское решение и актёрское воплощение образа до сих пор вызывают бурную реакцию у зрителей, об этом свидетельствует множество комментариев под записью спектакля и его фрагментов⁷⁹. Ростовые двойники Олимпии (одежда и причёски у кукол идентичные) пытаются подражать оригиналу, несмотря на свои габариты и неповоротливость. Вдобавок ко всему, гигантскую сценическую стену режиссёр покрывает проекцией с кукольными головами.

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=iUFN9QzsSG4>

Оформление главы о Джульетте будто служит некоторым отдыхом для глаз после безумия костюмов игрушечного мира. Массовка достаточно быстро покидает сцену и оставляет Гофмана и куртизанку в интимной обстановке. Главной декорацией становятся зеркала, отражающие пару Джульетты и поэта. Зеркало – главный индикатор наличия души, которой в конце этой части лишается герой.

Но визуальное затишье длится не долго. И уже в следующем акте, повествующем историю певицы Антонии, на сцене появляется «дьявольская упряжка» (скелеты вместо лошадей) Миракля и передвижная платформа в форме грифа скрипки и держащей её руки. Здесь снова используется проекция: на стену переносится портрет матери Антонии, добавляет визуальных эффектов и освещение. В судьбоносный для умирающей певицы момент, вся сцена погружается в холодные синие оттенки, лишь на героиню падает тёплый жёлтый свет. Это подчёркивает трагичность судьбы Антонии. Апогей заполнения приходится на завершение спектакля. На сцену возвращаются ростовые куклы и шесты с кукольными глазами с пополнением в лице эпатажной компании артистов на ходулях и в экстравагантных костюмах. Сказочный мир врывается в реальность. Пестрота нарядов также помогает заполнить пространство сцены и передать сюрреалистичность самого произведения.

Помимо сценических габаритов невозможно игнорировать античный стиль архитектуры. Режиссёр обыгрывает статую императора Августа, установленную в центральной нише стены, поселяя туда Музу в античном наряде, скорее всего именно по этой причине в данной постановке Муза становится физически отделённой от своего двойника Никлауса.

В своей интерпретации оперного спектакля «Сказки Гофмана» Жером Савари в основном идёт на поводу у партитуры и канонов оперной сценографии: костюмы соответствуют эпохе романтизма, мизансцены создают певцу комфортные условия, допускающие проявление индивидуальности, режиссёрская концепция строится на двойственности, заложенной в сюжете и музыке сочинения. Зритель не сталкивается с конфликтом режиссёрской концепции и партитуры и сосредотачивается на гармоничном насыщении спектакля яркими образами (ростовые куклы, скелеты в упряжке Миракля, шествие представителей «сказочного мира» в финале), необычными декорациями (зеркала в акте «Джульетта», передвижной подиум в виде грифа скрипки с рукой) и современными технологиями (использование проекций). Таким образом, визитной карточкой постановки становятся запоминающиеся образы, костюмы, декорации и соотношения масштабов, которые относятся к художественным средствам, воздействующим на зрительное восприятие, и подтверждают актуальность «визуального поворота» не только в медийном, но и в сценическом пространстве.

Список источников:

1. Богатырёв В. Ю. Начало XXI века: эстетика «визуальной оперы» как попытка реформы вида // Вестник ЧелГУ. 2009. № 17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalo-xxi-veka-estetika-vizualnoy-opery-kak-popytka-reformy-vida> (дата обращения: 09.03.2023)

2. Козлова А. Е., Козлов А. Е. Способы визуализации спектакля в современной театральной культуре (на примере постановок Новосибирского театра музыкальной комедии) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2015. № 396. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vizualizatsii-spektaklya-v-sovremennoy-teatralnoy-kulture-na-primere-postanovok-novosibirskogo-teatra-muzykalnoy-komedii> (дата обращения: 09.03.2023)
3. Куклинская М. Я. «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха – музыкальная квинтэссенция романтизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazki-gofmana-zh-offenbaha-muzykalnaya-kvintessentsiya-romantizma> (дата обращения: 09.03.2023)
4. Спорышев В. П. Становление режиссерской оперы в мировом музыкальном искусстве // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2019. № 69. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-rezhisserskoj-opery-v-mirovom-muzykalnom-iskusstve> (дата обращения: 09.03.2023)
5. Стризое А. Л., Храпова В. А. Вербальное и визуальное в культуре: иерархия или дополнительность? // Вопросы философии. 2018. № 6. С. 194–199.
6. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX – XXI веков в России : автореферат диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 24.00.01/ Чепинога Алла Валерьевна; [Место защиты: Рос. ин-т театрального искусства]. Москва, 2020. 368 с.
7. Jay M. That Visual Turn // Journal of Visual Culture. 2002 № 1 (1). P. 87–92.

Г.О. Рожков
Научный руководитель – С.И. Хватова
(Россия, Краснодар)

ОБУЧАЮЩИЙ КОНТЕНТ С. В. АЛИМАНОВА В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ КУБАНИ

Аннотация: Данная работа посвящена обучающему контенту кубанского композитора Сергея Владимировича Алиманова, затрагивается интернет-проект виртуального хора в контексте общего процесса информатизации всех сфер жизни общества, а также в русле Концепции миссионерской деятельности Русской Православной церкви и установок Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Освященному Синоду.

Ключевые слова: обучение церковному пению, С. В. Алиманов, медиаресурсы, виртуальный хор, миссионерская деятельность РПЦ

EDUCATIONAL CONTENT OF S. V. ALIMANOV IN THE MEDIA SPACE OF KUBAN

Abstract. This work is devoted to the educational content of the Kuban composer Sergey Vladimirovich Alimanov, the Internet project of the virtual choir is touched upon in the context of the general process of informatization of all spheres of society, as well as in line with the Concept of missionary activity of the Russian Orthodox Church and the instructions of His Holiness the Patriarch of Moscow and All Rus' to the Consecrated Synod.

Key words: teaching church singing, S.V. Alimanov, media resources, virtual choir, missionary activity of the Russian Orthodox Church

В эпоху бурного развития технологий и непрерывного процесса оцифровывания информации любая научная и творческая деятельность становится невозможной без применения информационных технологий. Поскольку множество трудов в различных областях науки на данном временном этапе хранится в бумажном формате, актуальность книги, как основного источника информации не ставится под сомнение. Однако в случае с музыкой, балетом, театром, кино и другими зрелищными видами искусства всё обстоит иначе. За относительно недолгое время своего существования цифровые технологии с большой скоростью вытесняют устаревшие носители. Кассеты, диски и виниловые пластинки⁸⁰ постепенно выходят из обихода, ввиду большей эффективности, доступности и портативности цифровых технологий. Медийные ресурсы (медиаресурсы), которые представляют собой совокупность накопленных на носителях записи информационных продуктов, средств массовой информации динамично принимают цифровой вид и составляют материальную основу функционирования СМИ в сетевой среде - на сайтах, порталах.

В наше время интернет занимает важное место в жизни любого творческого коллектива или художника, поскольку значительно облегчает путь творец – зритель/слушатель/читатель. Если раньше было необходимо найти посредника, то теперь можно контактировать с публикой напрямую. Охват также становится значительно шире, не ограничиваясь географическими обстоятельствами. И в этом постоянно расширяющемся виртуальном мире каждый старается занять свое место. Как пример – почти каждый композитор и исполнитель, более или менее заинтересованный в распространении своего творчества и его рекламе, имеет свой собственный веб-сайт, на котором размещает свои произведения, концертные программы, и, что существенно и немаловажно – имеет возможность поддерживать связь со зрителями, слушателями, музыкальными критиками и пр.

⁸⁰ Несмотря на современные тенденции, многие ценители музыки предпочитают винил, поскольку по качеству звука он превосходит любой другой носитель.

Особое место в медиапространстве Кубани занимает образовательный контент известного в регентско-певческой среде члена Международного союза композиторов - XXI ВЕК, Российского Авторского Общества, Южно-Российского творческого объединения "Серебро Слов", основатель и художественного руководителя Ордена «Золотой Звезды» ансамбля казачьей песни «Добро», певчего Свято-Преображенского храма г. Геленджик, кавалера Ордена Золотой Звезды, Героя Российского Вольного Казачества и Святой Руси, полковника Казачьего войска, композитора Сергея Владимировича Алиманова.

Композитор родился 12.05.1965 в г. Октябрьский. В 1979 году окончил музыкальную школу по классу баяна. В 1984 Сергей Алиманов окончил Октябрьское музыкальное училище (дирижерско-хоровое отделение) и поступил в Казанскую государственную консерваторию. По окончании первого курса был призван в армию, где был дирижером хора офицеров Донгузского гарнизона Оренбургской области. Вернувшись из армии, композитор еще немного проучился в консерватории и в 1989 году присоединился к рок-группе «Рок-сервис» в качестве музыканта-клавишника. Осенью 1990 года композитор перебирается в Краснодар и последующие 10 лет сотрудничает со многими видными деятелями культуры, а позже и с радио («Хит-FM», «Русское радио», «Автордио», «Европа плюс», «СТС Тихорецк», «ТНТ-Тихорецк», «ТВЦ-Тихорецк»). В 2015 году композитор переехал в г. Геленджик, стал певчим Свято-Преображенского храма, в котором поет до настоящего времени.

Композиторскую деятельность С. Алиманов начал еще во время своего обучения в училище. В то же время, он начинает работу в области аранжировки. Жанровый и стилистический спектры творчества композитора широки и разнообразны, это и хоры а cappella (в большом количестве духовные песнопения, в том числе и Богослужбные). Встречаются романсы, инструментальные композиции (в самых разных стилях: фьюжн, классическая стилизация, поп, рэгги, этно), песни (поп-фолк, хип-хоп, поп-рок, ритм-энд-блюз, джаз-рок, рок-н ролл, поп, шансон, кантри, блюз, бард, баллада, гимн).

На данный момент Сергей Алиманов – композитор-аранжировщик, продюсер звукозаписи, дирижер, певчий, Лауреат премии Ленинского комсомола Татарстана, лауреат и номинант многочисленных конкурсов – фестивалей от регионального до международного уровня в разных номинациях (исполнительских, авторских), кавалер наград общественных организаций: медали им. Нобелевского лауреата Ивана Бунина, памятных медалей «300 лет М. В. Ломоносову» и «200 лет М. Ю. Лермонтову».

Композитор занимается активной концертной деятельностью. Платформой для творчества и фанатской базы композитора являются социальные сети: Одноклассники, twitter, facebook, но в основном vk (*приложение 1*). Проекты и музыкальные клипы композитор публикует на своей странице в rutube (*приложение 2*).

Одним из важнейших достижений композитора в области обучающих певческих медиаресурсов является создание «Методически-практического пособия по изучению осмогласия традиции Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (для смешанного хора) с аудиовизуальным приложением».

Структура пособия следующая:

1. инструкция в формате PDF;

2. 224-х страничное нотное пособие с двумя приложениями (настройки и колена гласов) в формате PDF, с подробным каталогом и возможностью быстрого доступа к любому фрагменту пособия;

3. восемь, отдельных на каждый глас, нотных пособий без приложений в формате PDF, с подробным каталогом и возможностью быстрого доступа к любому фрагменту пособия;

4. 520-ти аудиофайлов в формате mp3. 320 kbps;

5. 104-х видеофайлов в формате mov. 1920x1080;

Каждый из восьми гласов содержит 53 песнопения. На тринадцать песнопений каждого гласа, а именно: «Господи, воззвах», «Изведи из темницы душу мою», «Стихира воскресная 1», «Мене ждут праведницы», «Из глубины воззвах», «Слава», «И ныне», «Бог Господь», «Тропарь воскресный», «Прокимен утрени», «Всякое дыхание», «Ирмос» и «Свят Господь», сделаны аудио и видео «тренажёры». Каждый из 104-х видео-тренажёров демонстрирует квартетное исполнение на фоне соответствующей песнопению партитуры в «среднестатистическом» темпе (например: «прокимен утрени», глас 6). В аудио формате песнопения представлены в пяти вариантах звучания: квартет (в оптимальном темпе; пример: стихира Воскресная, глас 4) и по отдельности выделенная каждая партия (сопрано, альт, тенор (пример: «мене ждут Праведницы» (тенор), глас 5), бас) на фоне приглушённого трио в замедленном темпе (для удобства заучивания).

В период пандемии (сovid 19) за невозможностью коллективов собираться и работать, начинает набирать популярность формат дистанционных интернет-проектов. Композитор вместе с единомышленниками выпускает несколько интернет проектов: «Дорога к Богу», «Ты моя судьба, – моя Россия», «Днесь висит на древе», «Светлячки», «Музыка – мира надежда!» (2020). Виртуальный хор набирается по заявкам (*приложение 3*), которые рассматриваются оргкомитетом проекта, с дальнейшим отбором певчих. Платформой для отборочной работы является социальная сеть Вконтакте (*приложение 4*).

Такого рода деятельность находится в корреляции с Концепцией миссионерской деятельности (2007) Русской православной церкви, согласно которой «в осуществлении «информационной миссии» предлагалось использовать все многообразие новейших технологий, активно осваивать электронные ресурсы. Ввиду разрозненности усилий и отсутствия согласованной стратегии СМИ, предлагалось создать, единый банк данных, доступный любому миссионеру; продолжить выпуск православных библиотек на всех видах носителей» [1], а «информационной политике Русской Православной Церкви уделено внимание также на Архиерейском совещании, прошедшем 2 февраля 2010 г. В докладе Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла специальный раздел посвящен медийной политике РПЦ» [об этом подробнее – 2, с. 47].

Важность происходящего подчеркнута Патриархом и в рамках Освященного Архиерейского Собора, где он выразил уверенность в том, что «информационные потоки и технологии играют важнейшую роль в жизни общества. Поэтому и в Церкви координировать то, что связано с этой сферой, должна профильная организация с широкими полномочиями, но и с большой ответственностью» [3].

Таким образом, значение подобных дидактических медиаконтентов сегодня трудно переоценить. В условиях, когда трансмиссия традиции цер-

ковного пения в большинстве приходов, не располагающих профессиональными хорами, происходит изустно, часто с голоса или поется «за головщиком», наличие в интернет-сети образцов, которые могут быть задействованы при разучивании по голосам бесценно. Количество проектов, подобно тем, над которыми работает Сергей Алиманов, на данный момент невелико, однако, несомненно, у них есть потенциал и что самое важное – они содействуют сохранению канонического единства певческого компонента богослужения в православном мире.

Список литературы:

1. Концепция миссионерской деятельности Русской Православной церкви [Электронный ресурс] // – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/document/100049/>
2. Хватова С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX-XXI столетий. – Майкоп: ИП Магарин О.Г., 2011. – 416 с.
3. Доклад Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Освященному Архиерейскому Собору (2 февр. 2011 г.) [Электронный ресурс] / патр. Кирилл (Гундяев) // – Режим доступа: <http://koinonia.orthodoxy.ru/DokladPA.htm>.

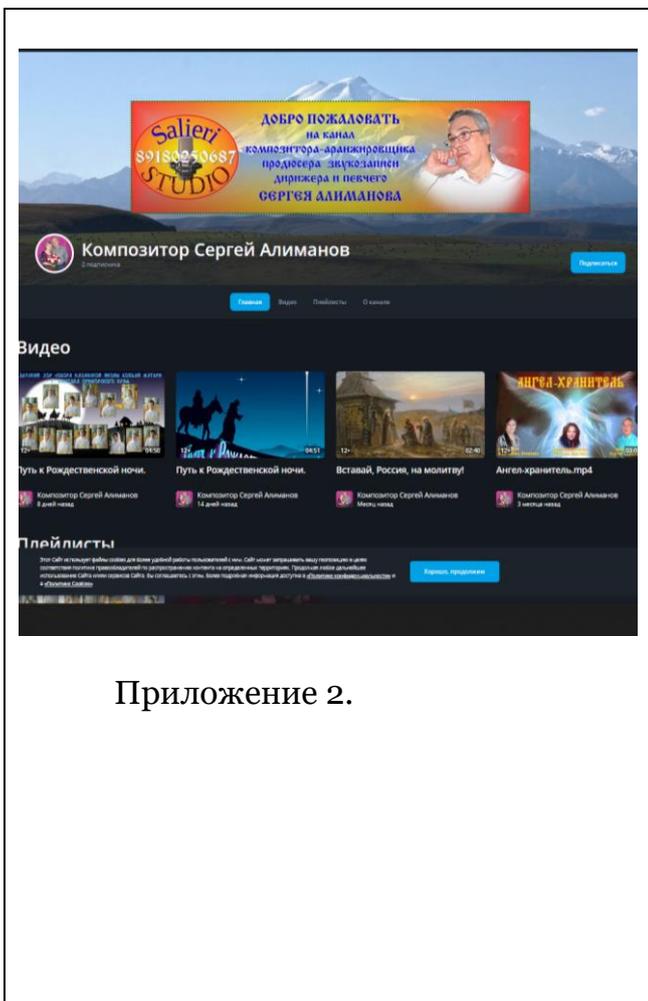
Приложения



Приложение 1.



Приложение 3.



**АНКЕТА-ЗАЯВКА
НА УЧАСТИЕ В КАСТИНГЕ
ИНТЕРНЕТ-ПРОЕКТА
«ДОРОГА К БОГУ».**

1. Имя, фамилия и возраст
участника:

2. Место проживания участника (рес-
публика, край, область / район /
город, посёлок, село):

3. ФИО педагога участника:

4. Контакты педагога участника (тел.,
e-mail):

5. «Рабочий» вокальный диапазон
участника:

**К ДАННОЙ ЗАЯВКЕ
ПРИЛАГАЕТСЯ ВИДЕОЗАПИСЬ
СОЛИСТА.**

Приложение 4 Образец анкеты.

К. А. Коробейникова
Научный руководитель – С.В. Аникиенко
(Россия, Краснодар)

**ФЕСТИВАЛИ ИСКУССТВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
РОССИИ И ЕВРОПЫ: ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

Аннотация. Уходя корнями в древние эпохи человечества, слово «фестиваль» в каждую новую эпоху наполняется другим смыслом, изменяет своё внутреннее содержание и семантику, однако, сохраняя при этом значение чего-либо праздничного. Значительное изменение в историческом аспекте претерпели и музыкальные праздники. Имея опору исключительно на академическую музыку, западноевропейские музыкальные праздники послужили опорой для возникновения фестивалей.

В нашей стране музыкальное фестивальное движение началось в 1960-е годы. К академическим жанрам музыки начали добавляться любительские формы музицирования. В последнее время на первый план музыкальных фестивалей в России выдвигаются эстрадные и разнообразные поп-направления. Вместе с этим произошла и кардинальная трансформация самого понятия «фестиваль».

Ключевые слова: музыкальный фестиваль, музыкальный праздник, «Кубанская музыкальная весна»

K. A. Korobeinikova
Supervisor - S.V. Anikienko
(Russia, Krasnodar)

**ART FESTIVALS IN RUSSIAN AND EUROPEAN MUSIC CULTURE:
THE ORIGINS AND TRANSFORMATION
EUROPE: ORIGINS AND TRANSFORMATIONS**

Abstract. Rooted in the ancient epochs of the mankind, the word 'festival' acquires a different meaning, changes its inner content and semantics, at the same time preserving the meaning of something festive. Musical festivals have also undergone a significant historical change. Having been based exclusively on academic music, Western European music festivals served as the basis for the emergence of festivals.

In our country, the music festival movement began in the 1960s. Amateur forms of music-making began to be added to the academic genres of music. Recently, pop and various pop directions have come to the forefront of music festivals in Russia. At the same time, the notion of "festival" itself has undergone a radical transformation.

Key words: music festival, music festival, Kuban Musical Spring

Русская культура во все времена была тесно связана с представлением о празднике. Одним из её элементов в XIX в. становится фестиваль. Это понятие входит в русский язык и культуру из французского языка в 1840-е годы. Однако его корни лежат намного глубже – ещё в латинском языке использовалось слово *festivus*, обозначающее весёлый, праздничный, и образованное от существительного *festus* (праздник).

В дореволюционной России понятие «фестиваль» трактовалось достаточно неоднозначно. Например, в обиходе русской аристократии длительное время фестиваль ассоциировался с идеей обильного угощения. Так, русская писательница А. Панаева, вспоминая об одной из встреч Н. Некрасова с И. Тургеневым, писала: «Тургенев обрадовался этой мысли и пригласил всех к себе на дачу на обед, говоря, что он сделает такой фестиваль, какого мы не ожидаем» [8, с. 185].

М. Салтыков-Щедрин в сатире в прозе «Наш губернский день», описывая скуку и однообразие жизни провинциального города, восклицал: «Об чём писать? какие подвиги воспеть? Подвигов нет – их место заступило унылое балансирование; героев нет – их место заступили люди, у которых трясутся поджилки; фестивалей и пиршеств нет – их место заступили молчаливые сборища с головными помаваниями, с односложными речами и скорбными дрожаниями уст и ноздрей» [11, с. 385].

Однако уже в последней трети XIX в. слово «фестиваль» начинает трактоваться в более привычном для нас значении. Например, словарь иностранных слов М. Попова (1907) даёт определение фестиваля как праздника или торжественного приёма [9, с. 136]. Словарь «Ходячие и меткие слова»

(1896) характеризовал фестиваль как празднество или музыкальный праздник [3]. Похожая трактовка (праздник в честь какого-либо лица) встречается и в словаре Ф. Павленкова (1907) [7]. Наиболее обобщённую формулировку этого понятия мы находим в словаре иностранных слов А. Чудинова (1910): «Большой музыкальный праздник, даваемый в честь кого-нибудь; вообще пиршество, торжество, бал» [12]. Однако при этом музыкальных фестивалей в широком понимании этого слова в России вплоть до 1930-х годов не проводилось.

Родиной музыкальных фестивалей считается Великобритания, где в 1709 г. в Лондоне прошёл первый музыкальный праздник. Изначально подобные мероприятия были тесно связаны с церковной музыкой, однако достаточно скоро они приобрели светский характер. Уже во второй половине XVIII в. аналогичные праздники стали проводиться во многих западноевропейских странах. Так, в 1772 г. он прошёл в Вене (Австрия), а с начала XIX в. – в Германии (Франкенхаузен, Тюрингия, 1810). П. Чайковский, побывавший на одном из подобных праздников, в письме к брату Анатолию от 24 июня 1870 г. сообщал: «На днях был большой музыкальный фестиваль в Мангейме по случаю столетней годовщины Бетховена. Он продолжался два дня».

В различных городах Западной Европы разнообразные музыкальные праздники в конце XIX – начале XX в. становятся обычным явлением. В некоторых крупных культурных центрах для этого были даже построены специальные концертные залы, так называемые Festhall. Информация о них довольно часто публиковалась и в отечественных периодических изданиях, в частности, в «Русской музыкальной газете».

Так, только в течение 1911 г. в музыкальном календаре европейских государств «Русской музыкальной газетой» отмечен целый ряд праздников, посвящённых творчеству многих композиторов. Организаторами Баховских празднеств в Германии являлись многочисленные «Баховские общества». Ими были проведены 2-й *Vach-Verein* в Лейпциге, на котором прозвучали «Страсти по Иоганну», и весенний праздник во Франкфурте-на-Майне, с исполнением «Страстей по Матфею» в городском Festhall'e, вмещающем 14000 слушателей. При этом количество исполнителей приближалось к 2000 человек.

В Дюссельдорфе с 4 по 6 июня 1911 г. прошёл уже 87-й Нижне-Рейнский Музыкальный праздник, на котором были исполнены «Мессия» Генделя, 9-я симфония Бетховена, 3-й Бранденбургский концерт Баха, «Жизнь героя» Р. Штрауса и др. Другой Musikfest, в Галле, получил название «Праздника Бетховена»; на нём было дано три представления оперы «Фиделио», звучали симфонические и камерные сочинения композитора. Ещё один «Бетховенский праздник» состоялся в Голландии, в Гааге, и длился две недели [4].

Значительные музыкальные праздники, посвящённые 100-летию со дня рождения Ф. Листа (так называемые Liszt-Feier), проводились на протяжении всего года в различных городах [1].

На европейских музыкальных фестивалях конца XIX – начала XX в. звучала и музыка наших соотечественников. Так, А. Бородин 7 марта 1883 г.

сообщал М. Балакиреву: «[Ридель] затевает дать в нынешнем году на фестивале в Лейпциг мою первую симфонию» (Цит. по: [13]).

После событий 1917 г. в отечественной культуре вместе с исчезновением элементов дореволюционного быта постепенно происходит и трансформация «шумного, веселого празднества, пира».

Уже в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Ушакова (1935–1940) слово *фестиваль* получает новую трактовку, значительно отличающуюся от бытовавшей в словарях начала XX в.: «Фестиваль – периодическое культурное празднество, показ, смотр искусства (театрального, музыкального и т.п.)» [14]. По мнению филологов, на новую интерпретацию значения повлиял английский язык, в котором существительное *festival* («праздник») ещё в середине XIX в. приобретает значение «череды регулярных представлений (музыкальных, театральных)».

В наименовании культурных событий, проводимых в 1930-е годы в СССР, термин фестиваль стал несколько размываться. В него стали включаться и другие виды искусства. Другой его заметной трансформацией становится трактовка в международном понимании, указывающая на преодоление интернациональной обособленности Советского государства, в частности, из-за расширения контактов СССР и западных государств. Значительным событием в культурной жизни страны стали первые Международный театральный фестиваль (Москва, 1933) и Международный кинофестиваль (Москва, 1935).

Постепенно термин фестиваль начинает использоваться и применительно к крупным культурным событиям внутри страны. В истории государства остались Фестиваль народного танца (1937), Первый межрайонный фестиваль народного творчества (1937), Колхозный театральный фестиваль (1938) и др.

Постепенно за понятием фестиваль закрепляется привычное для нас значение. Наиболее полно оно отобразено в Музыкальной энциклопедии и определяет музыкальный фестиваль, как «празднества, состоящие из цикла концертов и спектаклей, объединённые общим названием, единой программой и проходящие в особо торжественной обстановке» [15, с. 792]. Эти праздники, как правило, состоят из целого ряда концертов, спектаклей, объединённых общим названием либо тематикой, единой программой. Отличительной чертой фестивалей во второй половине XX в. стала их периодичность.

Однако со временем продолжается уточнение значения этого слова в русском языке и культурной жизни. Так, одно из последних изданий словаря С. Ожегова (1995) трактует его как «широкую общественную праздничную встречу, сопровождающуюся просмотром достижений каких-нибудь видов искусства» [6, с. 839]. Изменилась и семантика этого праздника.

История музыкальных фестивалей в СССР начинается в 1964 г. Тогда были проведены сразу несколько крупных мероприятий – «Белые ночи» (Ленинград), «Московские звезды» и «Русская зима» (Москва). В последующем музыкальные фестивали стали проводиться и в других городах страны.

Например, с 1967 г. фестиваль «Кубанская музыкальная весна» проводилась в Краснодаре, а фестиваль песни «Красная гвоздика» – в Сочи.

Отличительной чертой «Красной гвоздики» стал тот факт, что прозвучавшие на нём песни становились народными. В Сочи фестиваль просуществовал до 1990 г. В последующем была сделана неудачная попытка перенесения фестиваля в Краснодар.

Другим заметным музыкальным фестивалем, ориентированным исключительно на современную академическую музыку, является «Московская осень». Она проводится ежегодно в Москве обычно в октябре-ноябре с 1979 г. Фестиваль был основан Союзом композиторов Москвы для исполнения новых сочинений московских авторов. В 1994 г. фестиваль стал международным, в нём стали принимать участие композиторы и исполнители не только из России, но и из стран Европы, Азии и США. На фестивале «Московская осень» исполняется симфоническая, камерная, хоровая, джазовая и народная музыка. Проводятся авторские, юбилейные, мемориальные концерты и специальные концерты для детей. В рамках фестиваля также проходят премьерные спектакли на сценах театров Москвы. Проводятся круглые столы, конференции композиторов и музыковедов.

Некоторые фестивали в последнее время сильно трансформировались, изменив не только внутреннее содержание, но и свои исторические названия. Наглядным примером является фестиваль классического искусства «Белые ночи», который проводится в Ленинграде с 1958 г. В 1992 г. под похожим названием в С.-Петербурге неожиданно стал проводиться фестиваль *популярной* музыки. Так как новый фестиваль получил поддержку городских властей, более старый был вынужден сменить своё, уже ставшее известным в мире искусства название, на новое – «Звёзды белых ночей». В 1992 г. международная федерация фестивальных организаций FIDOF зарегистрировала международный музыкальный фестиваль «Белые ночи С.-Петербурга». С 2011 г. в программе фестиваля участвуют не только молодые конкурсанты, но и состоявшиеся исполнители, звёзды шоу-бизнеса.

В настоящее время фестивали всё больше носят синкретический характер, включая в себя достижения в области музыки, театра, кино, эстрады и т.п.

Е. Резникова [10] предлагает классифицировать современные фестивали искусств по ряду признаков, в том числе и на основе различных видов искусства: театральные, музыкальные, кинофестивали, фестивали изобразительного творчества и др. Это, по её мнению, позволяет «сделать акцент, выделить тот или иной вид искусства из огромного многообразия» [10, с. 2]. Тем не менее, исследователь допускает, что «довольно редко тот или иной фестиваль сосредотачивается сугубо на определённом виде искусства, не затрагивая другие».

Другая типологизация, предложенная П. Николаевой [5, с. 12], основана на различии их происхождения. Исследователь выделяет фестивали профессионального творчества, фестивали народной культуры и смешанные фестивали, в которых одновременно участвуют исполнители профессионального и самодеятельного искусства. При этом последний тип рассматривает искусство в качестве одного из средств «доведения политической, экономической, социальной информации до широкой аудитории» [5, с. 13].

Фестиваль искусств «Кубанская музыкальная весна», начавший свою историю одним из первых в стране, по нашему мнению, в наибольшей мере

относится к смешанному типу фестивалей. Однако его специфика не позволяет согласиться с трактовкой этого понятия, изложенного в исследовании П. Николаевой. Объединяя в себе на всём протяжении проведения этого фестиваля в Краснодарском крае характерные черты как фестиваля профессионального творчества, так и фестиваля самодеятельного искусства, «Кубанская музыкальная весна», по нашему мнению, создала свой, уникальный тип музыкального праздника, акцентирующего внимание прежде всего на популяризации музыкального искусства и художественного творчества.

Сегодня многие музыкальные фестивали призваны выявлять и поддерживать молодых талантливых исполнителей. Это способствовало появлению в отечественной музыкальной культуре фестивалей-конкурсов либо включению конкурсной программы непосредственно в ход самого музыкального фестиваля. Примерами могут служить: Международный конкурс юных музыкантов «Симфония» (Волгоград), Международный конкурс им. П. И. Чайковского (Москва), Международный конкурс им. С. С. Прокофьева (С.-Петербург) и др.

В современном мире понятие фестиваля ещё больше изменилось. Музыка зачастую в них стала носить опосредованный характер, и наблюдается тенденция разрыва связи фестивалей с какой-либо конкретной сферой искусства. Всё чаще под названием фестиваль понимаются разнообразные мероприятия, носящие чисто развлекательный характер и связанные, например, с понятиями «пища» (фестиваль средневековой еды, фестиваль варенья), «спорт» (фестиваль воздухоплателей, фестиваль военных игр), «природа» (фестиваль дикой природы, фестиваль цветов) или «техника» (фестиваль роботов, фестиваль мини-самолётов).

Как отмечала М. Коннова [2, с. 92], в современную эпоху глобализации поисковый сервер Google закрепил название фестиваль с локальными и сугубо развлекательными мероприятиями (например, фестиваль ледоколов). По наблюдению исследователя, современный русский язык активно расширяет значимость фестивалей для молодёжных субкультур, вводя в обиход наречие *фестивально*, глаголы *фестивалить* («веселиться»), *фестивалиться* [2, с. 92].

Все эти процессы привели к тому, что «совершается сдвиг категориальных пределов между праздничным днём и повседневностью ... Под влиянием американской культуры, стремительно транслируемой в массовом медиапространстве, в русской картине мира прослеживается быстрая распространение квази- или псевдопраздников» [2, с. 93]. В результате этого пропадает противопоставление обычного, ежедневного или бытового и торжественного, культурного, обрядового, имеющего ранее самостоятельное значение.

Таким образом, уходя своими корнями в древние эпохи человечества, слово «фестиваль» в каждую новую эпоху наполняется другим смыслом, изменяя своё внутреннее содержание и семантику, однако, сохраняя при этом значение чего-либо праздничного.

Значительное изменение в историческом аспекте претерпели и музыкальные праздники. Имея на первом этапе крепкую связь с церковной культурой, впоследствии они стали носить светский характер. Имея опору

исключительно на академическую музыку, западноевропейские музыкальные праздники послужили опорой для возникновения фестивалей.

В нашей стране музыкальное фестивальное движение началось в 1960-е годы в Москве и Ленинграде, а позже оно распространилось по всей территории СССР. К академическим жанрам музыки начали добавляться любительские формы музицирования. В последнее время на первый план музыкальных фестивалей в России выдвигаются эстрадные и разнообразные поп-направления.

Вместе с этим произошла и кардинальная трансформация самого понятия «фестиваль».

Список литературы:

1. К Листовской годовщине // Русская музыкальная газета. 1911. № 42 (16 окт.). Стб. 880.
2. Коннова М. Н. Русская праздничная культура в эпоху глобализации сквозь призму языка // Русский язык в поликультурном мире. Симферополь: «Ариал», 2019. С. 88–94.
3. Михельсон М. И. Ходячие и меткие слова : сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1896. 598 с.
4. Музыкальные празднества // Русская музыкальная газета. 1911. № 42 (16 окт.). Стб. 880.
5. Николаева П. В. Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры : автореферат дисс. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010. 22 с.
6. Ожегов С. И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.
7. Павленков Ф. Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1907. 715 с.
8. Панаева А. Я. Воспоминания. – М.: Правда, 1986. 508 с.
9. Попов М. Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1907. 458, 136 с.
10. Резникова Е. И Основные формы фестивалей искусств на современном этапе // Культура и общество. Сетевое электронное научное издание. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Reznikova.pdf> (дата обращения: 04.02.2021)
11. Салтыков-Щедрин М. Е. Наш губернский день // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20 т. Т. 3: Невинные рассказы. Сатиры в прозе. М.: Худож. лит-ра, 1965. С. 382–428.
12. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А. Н. Чудинова. СПб.: В. И. Губинский, [1910]. 676 с.
13. Словарь русского языка : в 4 т. Изд. 3-е, стер. М.: Рус. яз., 1985-1988. Т. 4. 1988. 795 с.
14. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка. М.: Дом Славянской книги, 2008. 959 с.
15. Фестивали музыкальные // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. Т. 5. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 792–793.

И.Ю. Завада
Научный руководитель – Т.Ф. Шак
(Россия, Краснодар)

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

Аннотация. Статья посвящена анализу двух киноверсий мюзикла Л. Бернштейна «Вест-Сайдская история» (1961, United Artists, режиссеры Р. Уайз и Дж. Роббинс; 2021, 20th 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

I.Y. Zavada
Supervisor - T.F. Shak
(Russia, Krasnodar)

PECULIARITIES OF REFRACTION OF THE AUTHOR'S CON- CEPT IN FILM ADAPTATIONS OF THE MUSICAL "WESTSIDE. HISTORY" BY L. BERNSTEIN

Abstract. The article is devoted to the analysis of two film versions of L. Bernstein's musical "West Side Story": the 1961 film (directed by R. Wise and J. Robbins) United Artists Film Company and the 2021 film (directed by S. Spielberg) from 20th Century Studios. The main measure in this study is the musical material and the changes to which it was subjected. All of them are considered in increasing importance and influence exerted on the transformation of the original concept. The comparison begins with an analysis of the performance and changes in the sequence of scenes, and ends with the qualitative content of the musical numbers. As a conclusion, a comparison of points of view on the "eternal" tragic plot is proposed from the position of the correlation of two plot lines: love and social.

Keywords: musical, film adaptation, conflict, tragedy, love line, mood, leitmotif

В современной медиакультуре существует не так много случаев повторной адаптации сценической версии мюзикла, либо же ремейка уже

существующей киноверсии⁸¹. В данной статье сконцентрируемся на двух киноверсиях «Вест-Сайдской 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.

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 клавире⁸² и партитуре⁸³. 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

⁸¹В 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).

⁸²L. Bernstein, West Side Story. Piano/Conductor Score. – NY: MTI. Music & Lyrics © 1957 by Leonard Bernstein and Stephen Sondheim

⁸³ L. Bernstein, West Side Story. Full Score. – NY: MTI. Music & Lyrics © 1957 by Leonard Bernstein and Stephen Sondheim

участников не указывается)⁸⁴. 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 Бернстайн «... предпочитал более скудное звучание наряду с более быстрыми темпами» [3, с.73], что говорит о некотором расхождении с замыслом автора.

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 обеих 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, OfficerKrupke 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 который присутствует партия Тони (Something'sComing, Maria, дуэт Tonight) исходя из вокальных возможностей исполнителей этой роли. Важно также отметить, что в обоих саундреках (а также в записи оригинального бродвейского состава) отсутствует средняя часть (т. 93 – 128) из JetSong, на основе которой строится номер Blues, а песня Марии IFeelPrettyзвучит 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, OfficerKrupke, которые поменяли местами в первом фильме. Подобная идея высказыва-

⁸⁴ Эти данные взяты из источников 3, 7 и 9 списка литературы.

лась 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].

Композиционноэта перестановка не имеет смысла – весь музыкальный материал Ракет строится на обострении диссонирующего звучания в соответствии 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 TheRumble, 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 натурных 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 привносят никакого нового музыкального материала, а являются лишь вставками из номеров Cool(из фуги) и ProcessionandNightmare (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 ProcessionandNightmare (который стал сопровождением погони за Малышом Джоном в этой сцене) в обострении звучания идет еще дальше, чем TheRumble, 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, OfficerKrupke также перенесена в первый акт на место Cool⁸⁵. Сам же «крутой» номер следует за дуэтом OneHand.

В обеих версиях были изменены исполнители этих песен: если в сценической постановке ее исполнял Рифф, то в фильме 1961 г. это персонаж по 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 эторазличие только увеличилось в фильме 2021 г., в котором отношение к Акулам местами стало откровенно комплиментарным⁸⁶, а к Ракетам предельно уничижительным.

При всей внимательности к развитию персонажей-пуэрториканцев в фильме 2021г. остается непонятным купирование TauntingScene, 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 IFeelPretty располагается между BalconyScene и дуэтом OneHand, на месте же вальса Марии (после theRumble) звучит реминисценция танца Cha-cha. Теперь ее самая известная песня, с которой в оригинальной постановке начинаетсяII акт, выполняет ту же функцию, что и ария Тони Maria – она изображает окрыленность главной героини от переполняемых чувств и предвкушение встречи. В версии же С. Спилберга между двумя дуэтами располагается номераTransitiontoScherzo и Scherzo (в оригинале

⁸⁵ 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.

⁸⁶ 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.

являющийся частью №13 BalletSequence и танцем), которые теперь становятся иллюстрацией чувств, испытываемых Марией после встречи с Тони.

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-chai 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»⁸⁷ доподлинно не ясна. В своем исследовании Дж. Фоулкес 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 Марии также лишена сакральности, при всей силе этого глубокого, но все же земного чувства – в развитии музыкального материала она не доходит до пика своего возможного развития.

Последним важным различием становится воплощение арии Somewhere и использование связанных с ней двух лейтмотивов: начального мо-

⁸⁷ Название, принятое для обозначения подобной танцевальной сцены, обычно во втором акте мюзикла [9].

тива мелодии (т. 123 – 124 №13d) и восходящей большой секунды (т. 139). Они пронизывают все номера Тони и Марии, начиная еще с I акта в *BalconyScene* и *OneHand* 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 сторон, нет враждебности; только радость удовольствия и тепло». [6, с. 201]. В финале мюзикла (основой которого стало сопоставление второго лейтмотива *Somewhere* и мелодии *IHaveALove*), 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 смерти⁸⁸ 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 *Somewhere* остался только в конце дуэта *Tonight*. Даже прощание Марии с умирающим Тони звучит в виде мелодии *Onlyyou*, 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 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'scoming*) 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,

⁸⁸О таком характере смерти Тони рассуждает и Дж. Блок [4] констатируя схожесть мелодии *IHaveALove* с лейтмотивом искупления из оперы «Валькирия» Р. Вагнера.

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 2021г. 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 структуремедиатекста. 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., ShakespeareW., 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. SimeoneN., Leonard Bernstein: West Side Story – NY:Routledge, 2016. – 192 p.

А.К. Дурина
Научный руководитель - Е.В. Смагина
(Россия, Волгоград)

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

A.K. Durina
Supervisor-E.V. Smagina
(Russia, Volgograd)

OPERA «ROGNEDA» BY A.N. SEROV TO THE QUESTION OF THE SPECIFICITY OF THE ORGANIZATION OF THE OPERA CONFLICT

Abstract. This article is devoted to the relatively little-known in musicology A. N. Serov's opera «Rogneda». It is a Russian opera of the Meyerbeer type, but it has preserved many of the features of French grand romantic opera-a performance on a historical plot, in which history is a certain frame for the personal drama. The aim of the article is to consider the specificity in the organization of the opera conflict of «Rogneda», which lies in the polyphony-the multi-layered dramaturgical lines developed in the work. The author noted the historical connections between «Rogneda» which is genre-named as a heroic-historical opera, and «Askold's Grave» by A. N. Verstovsky. They are brought closer not only by the similarity between the plot, the similarity between the characters, the presence of «magical» colour in the historical opera, but most importantly by the particular structure of the operatic conflict.

Keywords: «Rogneda», opera conflict, «Askold's Grave», libretto, principle of historicism, national culture, philosophical concept, religious conversion

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 пиано. 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 – Руральд, 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 равнове-

сие 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.

Н.В. Никульникова
Научный руководитель – Т.В. Карташова
(Россия, Саратов)

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ В РАБОТЕ НАД УЧЕБНЫМ РЕПЕРТУАРОМ СТУДЕНТА-ДОМРИСТА

Аннотация. В статье анализируются все этапы работы над музыкальным произведением в классе домры. Основное внимание отводится рассмотрению базового учебного репертуара студента-домриста, к которому относится крупная форма (оригинальные сочинения, переложения, тран-

скрипции, фантазии, парафразы), обработки народных мелодий. Также автор предлагает приёмы и способы игры при работе над пассажами, кантиленными произведениями для достижения качественного уровня концертного исполнения.

Ключевые слова: домра, этапы работы, разбор произведения, приёмы игры, штрихи, технические сложности, художественный образ

N.V. Nikulnikova
Supervizor – T.V. Kartashova
(Russia, Saratov)

THE MAIN ASPECTS IN THE WORK ON THE EDUCATIONAL REPERTOIRE OF A DOMRIST STUDENT

Abstract. The article analyzes all the stages of work on a piece of music in the domra class. The main attention is given to the consideration of the basic educational repertoire of the domrist student, which includes a large form (original compositions, transcriptions, transcriptions, fantasies, paraphrases), processing of folk melodies. The author also offers techniques and ways of playing when working on passages, cantilevered works to achieve a high-quality level of concert performance.

Keywords: domra, stages of work, analysis of the work, techniques of the game, strokes, technical difficulties, artistic image

Существуют три условных этапа или стадии работы над произведением. Однако далеко не все музыканты разделяют работу с новым материалом на какие-либо этапы. У многих весь период разучивания ощущается как единое непрерывное движение к поставленной цели, у некоторых исполнителей иное, отличное от привычных трёх, число стадий рабочего процесса над музыкальным произведением. Исследователь В. Лобанов говорит о «трёх основных этапах», для В. Атлантова или Н. Гутман подобных этапов вовсе не существует. С полной точностью можно только определить начало разучивания художественного материала и дальнейшее стремление к получению желаемого результата, то есть подготовки пьесы к концертному выступлению.

Г.М. Цыпин считает самым важным почувствовать идею будущей интерпретационной концепции при изучении нового произведения, «общий смысл его, общую эмоционально-психологическую “тональность”» [5, с. 164-165].

Один из важных видов работы над новым произведением – это «разбор» без инструмента, тогда у исполнителя проявляется фантазия, образное мышление. Музыкант пока не столкнулся ещё с техническими, фактурными и другими сложностями при воспроизведении художественного материала, его не отвлекают от построения образа двигательные и физические проблемы игрового аппарата, которые при реальной работе с инструментом, как отмечают исследователи, «отнимают много сил и времени и мешают понять истинный замысел композитора» [5, с. 170]. При этом полезно

разграничивать определённые этапы в работе и уделять повышенное внимание процессам именно внутренней слуховой деятельности.

Елена Васильевна Мстиславская в своей книге «Сценическая подготовка музыканта-исполнителя» разделяет процесс работы исполнителя над музыкальным произведением на четыре фазы: выбор программы, разбор текста, запоминание наизусть, техническая работа. Также для получения желаемого результата в творческой и педагогической работе исследователь предлагает разграничить музыкальную деятельность на три основные функции: «организация ежедневных занятий (предпочтительное время суток, обусловленность учебным расписанием и т.д.); режим подготовки к занятиям (целевой, систематический и т.д.); психологическая настройка (психологическая “сборка”) исполнительских ресурсов» [4, с. 91-92].

Из вышесказанного следует вывод: от того, насколько качественно была проделана работа на этапе разбора и изучения материала зависит напрямую не только полное понимание смысла произведения, не только скорость выучивания программы, но и в итоге успешность концертного выступления в целом. Поэтому стоит более подробно рассматривать этот процесс.

При первоначальном разборе нового нотного материала очень важна образовательная функция педагога. Преподаватель должен закладывать нужные навыки и умения в процессе начала работы над новой программой, давать какие-то шаблоны, рассказывать о закономерностях при разборе произведений, для того чтобы в дальнейшей своей деятельности учащийся мог применять полученные знания и тратить меньше времени и сил на этот этап работы.

У студентов с разным уровнем способностей количество времени, затрачиваемое на первый этап – «разбор – работа над изучением нотного текста», – уходит разное. Всё ли зависит только от наличия особого музыкального дарования? Как показывает практика, бывает и так, что одарённый студент быстро разбирает, но долго выгрывается и в итоге не справляется с характером и образом, нет цельности и завершённости. А другой учащийся может долго мучиться с разбором, но потом с интересом работать над программой, быстро нагоняя время, справляется с лёгкостью с остальными этапами работы над произведением и в итоге доводит пьесу до совершенства – до качественного концертного исполнения. Работа над произведением многогранна, но часто времени, к сожалению, не хватает, так как порой всё упирается в борьбу над возникающими техническими трудностями на этапе разбора произведения. Студент в итоге не успевает подготовить программу как следует к концертному выступлению.

Рассмотрим возможные причины (критерии) появления проблем, связанных с разбором нового нотного текста:

- отсутствие определённых навыков, необходимых для быстрой грамотной работы с освоением текста
- потеря интереса после прохождения трудностей
- любовь к иным этапам работы над произведениями
- боязнь сложностей, возникающих на пути в процессе работы над произведением

Можно ли привить способность грамотно и быстро разбирать новый текст, или это врождённое качество и за него отвечает лишь генетика? Почему же так происходит? Попробуем разобраться в этом вопросе.

Учебная программа всегда строится по принципу от простого – к сложному. С каждым семестром усложняется фактура, нотный текст, увеличивается объём произведений. Студент неизбежно сталкивается с трудностями на своём пути в разучивании нового материала. Разбор затягивается на неопределённый срок, особенно у ленивых, лишённых трудолюбия и честолюбия студентов. У педагога не остаётся времени говорить о музыке. Итог – почти всё время уходит на техническую работу с текстом, не говоря уже о процессе выгравывания, а на образ, художественное оформление уже не хватает ни сил, ни времени. На обыгрывание перед публикой практически его тоже нет. Чтобы избежать подобных ситуаций или попросту экономить время и оптимизировать работу с текстом, необходимо знать определённые правила: выявить особые подходы к нотному материалу; уметь побороть себя, свою лень; привить студенту определённые знания и умения, необходимые при разборе пьес; знать особенности работы с кантиленой, крупной формой и обработками.

Перечисленные выше направления составляют, как правило, базовую программу любого студента всех курсов; меняется лишь сложность с каждым семестром. Можно выработать для себя или студента систему работы над определёнными моментами в озвученных жанрах.

Чтобы помочь справиться с трудностями и привить любовь к производству, преподавателю необходимо заинтересовать студента работой. Найти ключевые моменты. Развеять тучи сомнения по поводу того, что ничего не получится, и он не успеет выучить. Разъяснить то, что очень важно верить в свои силы, а также постараться понять аналогию работы, чтоб в дальнейшем уже не наступать на те же грабли, а легко справиться с похожими задачами уже в другой программе.

В этом и заключается основная функция преподавателя – образовательная: необходимо обучить студента работать с новым материалом. В этой работе как раз заключается рост уровня исполнительства домриста. А не в том, что от программы к программе повторять свой успех, делать только то, что получается. Многие педагоги идут по проторенному пути – дают однотипные программы, переходя из одного семестра в другой, студенты играют только то, что лучше всего получается. Не учат подопечных новым формам, жанрам, а иногда даже новым приёмам. Например, учащийся умеет быстро играть (хорошая моторика от природы), поэтому его программа зачастую содержит сплошь виртуозную музыку, а произведения другого склада он играть не научен. А зачем ещё напрягаться – за это же дают высокие места на конкурсе! В итоге – «стоим» на месте. Обучающийся не идёт вперёд, ничему уже не учится, а следовательно – деградирует.

Получается, что студент этот уровень игры давно прошёл и зачастую не видит стимула к дальнейшим вершинам. Надо ставить перед ним новые задачи и поступенно совместно с ним их решать.

Смысл жизни и состоит в поиске этого смысла жизни! Можно перефразировать: смысл музыкального исполнительства и обучения – совершенствование и саморазвитие, важно ставить вопросы и находить пути их

решения, находить новое, двигаться вперёд, развивать себя в процессе музицирования, оттачивать свои навыки и умения, находить новые пути решения – более быстрые и эффективные, экономить время для работы над интерпретацией, художественным образом и культурой звука.

Для чего важно учиться грамотному разбору? Кроме экономии времени мы упрощаем себе задачу при заучивании наизусть: предупреждаем ошибки и исключаем переучивание, сразу можем осмысливать фразировку штрихи и саму интерпретацию.

Итак, рассмотрим подробнее составляющие базового учебного репертуара каждого студента-домриста, которые, безусловно, входят в концертный репертуар профессионала-исполнителя.

1. Крупная форма (оригинальные сочинения, переложения, транскрипции, фантазии, парафразы). Домристы в равной степени исполняют как оригинальные произведения, написанные именно для данного инструмента, так и переложения старинных и современных, западных и отечественных композиторов.

По объективным (историческим) причинам в репертуаре домриста отсутствует сочинения композиторов венской классики, эпохи романтизма и выдающихся советских авторов, но без изучения этого культурного наследия музыкального искусства нельзя обойтись ни в одном учебном заведении, в котором готовят исполнителей-инструменталистов.

Известный музыкант Тамара Вольская говорит об особом подходе к нотному материалу при работе над переложением произведений из скрипичной литературы. Если нотный текст выходит за пределы диапазона домры, рационально изменить оригинальный строй третьей струны инструмента. Не редко разрываются штриховые скрипичные лиги и меняются штрихи. Когда этого недостаточно, для сохранения полноценности мелодической линии и соблюдения грамотной фразировки» производится транспонирование отдельных фрагментов текста на октаву вверх. Иногда приходится делать перемещение аккордов. Таким образом мы получаем переложение» [1, с. 82].

Важно слушать произведение в хорошем исполнении и следить по нотам. Это полезно потому, что во время исполнения мы слышим только свою логическую цепочку мыслительного процесса. У нас уже сформировался субъективный взгляд на этот нотный материал и это мешает абстрагироваться от своей интерпретации и объективно анализировать (считывать) нотные знаки. Мы видим то, что хотим видеть. А во время прослушивания другого исполнителя мы можем разглядеть ошибки и заметить то, что сложно было обнаружить во время своего музицирования. В процессе работы с нотным материалом задействовано много физиологических и психологических механизмов – это отвлекает от основы точного прочтения авторского текста. Например, неправильное ощущение метроритма, как правило, выражается в неточном воспроизведении ритмического рисунка, поскольку в процессе работы над сложностями разного характера может искажаться представление о соотношении длительностей.

Тамара Вольская в своём методическом издании «Школа мастерства домриста» напоминает о том, что домровый репертуар расширился благодаря обращению исполнителей и преподавателей к наследию западноевро-

пейских авторов XVI–XVIII веков, написавших музыку для различных инструментов. Отныне домристы всё чаще исполняют классические произведения, написанные Моцартом, Генделем, Бахом, французскими клавесинистами. Композиторы упомянутой выше эпохи в своём творчестве часто прибегают к использованию орнаментики. Расшифровка способов украшения мелодии требует от домристов большей осведомлённости в вопросе интерпретации классических произведений, а также «своевременных полученных необходимых навыков и умений при их использовании в исполнительской и педагогической деятельности» [1, с. 83].

К сожалению, расшифровка орнаментики разъяснялась в существующих трактатах представителями разных исполнительских школ по-своему. Были попытки унифицировать мелизматику. Вячеслав Круглов в своём методическом издании «Искусство игры на домре» проанализировал различные виды мелизматики, основываясь на изученных им трактатах, и применил их к домровому концертному и учебному репертуару.

Приёмы игры на домре Тамара Вольская разделяет на два вида: замаховые и беззамаховые. К замаховым относятся: **удар**, **бросок**, а также **толчковая техника**. Беззамаховые приёмы игры – это **слайдинг** и **нажим**.

Использование перечисленных приёмов расширяет технический арсенал исполнителя, помогает как можно «ближе» подобрать нужный штрих, который необходим в той или иной музыке. Благодаря вышеизложенному набору приёмов игры и их взаимодействиям, можно исполнять разную музыку на домре.

В своей исполнительской деятельности Т.И. Вольская часто использует следующие сочетания туше и виды взаимодействия медиатора со струной:

- *удар медиатора*: можно соединить беззамаховую игру при игре на «*p*» и ударную манеру при игре на «*f*»;
- *бросковая техника* – когда звук более хлёсткий, чем удар. Медиатор с некоторым ускорением падает на струну;
- *штрих-толчок* медиатора – когда кисть с предплечьем работают для очень активного толчка;
- *весовая игра* – очень важный момент: это кратковременное расслабление части руки, кисти и предплечья с возвращением к активу в игре, что очень важно для выделения кульминаций или драматических эпизодов. Весовая работа очень характерна для эпизодов, где необходимо подчеркнуть сочное звучание в кантилене, если нужно будет стремолить очень выразительно какие-то ноты: например, в концерте Будашкина начальные аккорды очень эффектно сыграть не просто типичным ударом, а с весом, и затем снова вернуться к ударной технике.

В работе над техникой исполнения различных штрихов особое внимание Т.И. Вольской уделяется следующим средствам художественной выразительности:

- *артикуляция* – умение укоротить звук или продлить, благодаря чему фраза очерчивается более рельефно. Артикуляционные штрихи очень важны для исполнения старинной музыки;

- *педальность* звука на домре – умение продлить его без тремолирования.

Очень сложно подражать инструменту, для которого в оригинале написано данное произведение: например, нужно идеальное соединение нот интервалов или целого ряда звуковой последовательности. Необходимо научить студента интонационно связывать нужные фрагменты или скачки всеми необходимыми отобранными в процессе работы способами.

Когда необходимо исполнить на тремоло мелкие длительности, исполнители часто грешат плохой артикуляцией. Нужна отработка чёткости, умение своевременно отделять соседние ноты друг от друга. В классических произведениях, например, в частях, где используется быстрый темп, необходимо следить за ровным тремоло на крупных длительностях. Нельзя допускать «прыгающих восьмых» в темпе – исполнять всю тему более статично в характере всей части. Относиться к чистоте и грамотности нотного текста очень фанатично, не «убегать» на мелких длительностях, быть аккуратным при смене позиций.

Полезно делать запись музыкального исполнения на диктофон или видеокамеру – это выявляет все призвуки и погрешности исполнителя в процессе прослушивания. Очень важно на протяжении всего произведения оставаться в первоначальном темпе. Можно контролировать себя при помощи метронома. Необходимо научиться чувствовать сильные и слабые доли в тактах. Много зависит от жанра, стиля, эпохи и характера произведения: где-то нужен более лёгкий и короткий штрих, где-то более плотный, густой, матовый. Манера исполнения каждого произведения в программе исполнителя должна быть по возможности разной. Традиция исполнения старинной музыки – соответствие стилю исполнения данной эпохи. Слишком резкий, открытый звук совсем не приветствуется: он должен быть более округлый, аккуратный, а в классике особенно.

2. Ещё один обязательный пункт в репертуаре любого домриста – обработка народных мелодий. Часто обработки народных песен и танцев обрамляются каденционным вступлением, либо в середине или концовке произведения есть развёрнутая каденция – сольный фрагмент произведения, где идёт тема без сопровождения. Можно рекомендовать не играть по слогам, исходить из подтекстовки, играть по смысловым опорам во фразах. В музыкальном тексте, как и в литературном, есть свои символы (точки, запятые). Необходимо связывать по смыслу – интонировать те фрагменты музыкальной ткани, которые, в силу определённого характера пьесы, нельзя играть связными штрихами. Пассажи следует играть очень выразительно, используя разнообразную динамику и учитывая грамотную фразировку. Встречающиеся аккорды в обработках народных мелодий, как правило, это имитация балалайки, поэтому их следует играть легче, чередуя сильные и слабые доли. На сильные делать акценты, а на слабые – облегчать движение руки. Скорей всего подойдёт игра правой руки кистью. Необходимо не забывать важное правило: частота тремоло – это не сама цель, главное – ровность движений и заполнение длительностей, непрерывное движение и соединение звуков. Ни в коем случае не надо дёргать руку в процессе тремолирования, всё должно быть естественно.

Часто встречается проблема у молодых начинающих исполнителей – вариационные разделы между собой никак не связываются, нет логики движения развития. Если тема выписана интервалами, то надо играть её более лирично, не дробить, «пропевать» фразу, должна быть отчётливо слышна мелодия.

Другая проблема – плохая артикуляция в аккордах, которые часто меняются. Необходима чёткая смена позиций, проученность нотного текста точной аппликатурой, дожатие ладов пальцами левой руки. Аккорды должны быть более собранные, звучать легче. В процессе работы над аккордовой техникой важно слышать и по возможности выделять мелодический голос. Для этого нужно расположить медиатор по отношению к струнам под таким нужным углом, чтобы его основная игровая часть больше попадала на ту струну, где заложен мелодический рисунок.

Работа над пассажами, изложенными шестнадцатыми нотами. При работе над такой формой вариаций необходимо плотное прижатие ладов пальцами левой руки, как на нюансе «*f*», так и на «*p*». Надо стараться добиваться качественного легато при соединении звуков в пассаже, как будто у вас в руках смычок, а не медиатор. Для этого важно не поднимать высоко пальцы левой руки, а тянуть их вдоль грифа, стараясь отпускать их только тогда, когда на следующем ладу стоит уже нужный палец. Также нужно учиться контролировать ощущение пальцев как бы «в одной связке», не разбрасывать 3 и 4 палец слишком далеко от 1 и 2. Это необходимо ещё и для быстрой и качественной смены позиций.

Когда при разборе материала встречается **трёхголосие** (не важно, медленно и связно приёмом тремоло или быстро и отдельно движением медиатора вниз и вверх), было замечено, что чаще всего изменяется тот голос, в котором заложена мелодия, а остальные два голоса обычно поддерживают гармонический фон – держат педаль и реже меняются. Поэтому при чтении нотного текста, изложенного в трёхголосии, достаточно базовых знаний по гармонии и чёткого определения мелодического голоса, чтобы успевать следить глазами за меняющимся текстом и параллельно исполнять материал. Также если голосоведение идёт согласно секвенционным ходам, то не надо задумываться, какие ставить пальцы: аппликатура сохраняется по секвенции и идет либо вниз, либо вверх. Тема должна быть прозвучена. Перед исполнителем, как правило, ставятся две задачи: слышать все голоса и выделять основной.

Когда тема в произведении исполняется **двухголосием в октаву**, надо обращать внимание на технику левой руки. При движении мелодии левая кисть идёт параллельно в одну либо другую сторону вдоль грифа. Берём нижнюю ноту интервала первым пальцем, а четвёртым дотягиваемся до ноты, которая даёт октавное удвоение, а в последствии после регулярных занятий этим видом техники даже с закрытыми глазами наощупь чувствуем расстояние в октаву. При движении используем то же расстояние при растяжке, оставляем его и просто двигаем кисть в направлении следующих нот. Слуховой контроль и тренировка двигательных процессов позволяют чисто и легко исполнять эту сложную технику. Важно точно и одновременно попадать на нужные ноты. Правая рука при этом должна резче и быстрее проходить по двум струнам, будто игра идёт по-прежнему на одной.

Авторская аппликатура иногда требует редакции при выборе расстановки пальцев для руки конкретного исполнителя. Для примера вспомним различия в школах игры, где аппликатура неоднозначна: при игре в первой позиции нотная последовательность «си, до-диез, ре» исполняется 1-2-3 пальцами, а в других методических трудах предлагается собрать кисть и играть 1-3-4. При выборе аппликатуры важно учитывать в первую очередь художественную целесообразность, а также умение сочетать её с удобством игрового аппарата музыканта.

3. Работа над кантиленой также занимает положенную часть базового репертуара как любого студента-домриста, так и профессионального концертного исполнителя. Певучая мелодия на домре имеет отличительную технику исполнения. Процесс овладения сложный, требующий от исполнителя сосредоточенной работы и слаженных действий в движении обеих рук. Звук в кантилене является основой интонирования, передавая стиль произведения, манеру, эмоциональность, характер сочинения.

В произведениях лирического склада бывает так, что партия аккомпанемента не содержит явный метр и выглядит как самостоятельная партия, либо являет собой противосложение. В этом случае приходится опираться на свое внутреннее ощущение метра, не ждать ту формальную поддержку концертмейстера в виде изложенных привычных функций по типу бас-аккорд. Важно играть по одним «правилам дорожного движения», исключить «аварии» – просчитывать, укладывать мелкие длительности. Пробовать играть в разных темпах, чтобы при любой смене размера, динамики, встречающейся агогики не потерять ощущение указанного автором темпа. Необходимо научиться чувствовать метр, ощущать соотношение длительностей в тактах, правильно воспринимать сочетание сильных и слабых долей.

Начинать пьесу, а также последующие фразы и предложения желательно мягче – не с удара по струне медиатором, а со струны беззамаховыми видами техники игры. Надо настроиться на художественный образ, предвидеть нужное качественное звучание, которое необходимо для данного сочинения.

Вячеслав Павлович Круглов в своём методическом пособии «Искусство игры на домре» при работе с кантиленой рекомендует следующее:

- «с первого прикосновения к струне следует использовать приём вибрато (*vibrato*) как одно из средств интонирования;
- применять *tremolo* с определённой частотой и степенью погружения медиатора в струну;
- находить нужный тембр. Учиться внутренним слухом, через воображение моделировать идеал звучания, к которому надо стремиться;
- пользоваться дыханием, составлять динамическую партитуру и распределять свои технические возможности для наиболее полного проникновения в замысел композитора; не сохранять в статике корпус домры. Находить удобное положение инструмента. Важно соответствие веса правой и левой рук, их сбалансированность;
- к аппикатуре должен быть особый подход, позволяющий сохранить тембр мотива. При наличии полутонов возможно скольжение одним пальцем. При переходе с одной струны на другую можно пользоваться

переносом правой руки с медиатором (на одной струне играть ближе к грифу, а на другой – к подставке);

- уделять внимание интонации и качеству звука: он должен быть всегда выразительным, осмысленным, соответствовать определённым музыкально-художественному образу» [3, с. 60-62].

Тремоло следует исполнять со струны на среднем нюансе. Если добавить кисть к предплечью, то мелодия будет звучать мягче и объёмнее, а также менее «роботоизировано» (грубо, механически). Но даже при игре кистью для красивого звукоизвлечения необходим правильный разворот медиатора по отношению к струне, чтобы движение вниз по струне приходилось по фаске внутренней стороны (правый нижний угол медиатора), а движение вверх – по внешней фаске (левый нижний угол медиатора).

Важно уметь быстро находить кульминацию, чувствовать форму пьесы; научить студента понимать, как формируется звук, знать, как сократить или продлить его звучание. Особенно в произведениях кантиленного склада очень важно додерживать любую нотную длительность до конца.

Необходимо помнить и про ансамбль: солист – концертмейстер. У исполнителей произведения должны быть одни штрихи, один характер, единая концепция. Также важно взаимодействие с концертмейстером при взятии дыхания в начале произведений или разделов.

При разборе нотного текста всегда проще, когда знаешь музыкальный материал, например, народную песню, которая заложена в мелодии данного произведения или конкретного его раздела. Это значительно упрощает задачу и ускоряет процесс. Нотный текст перед глазами, а дополнительно – работой внутреннего слуха в голове совершается ещё и подбор.

Грамотная работа по музыкальному анализу до непосредственного чтения материала с листа значительно экономит время, настраивает голову на продуктивную, быструю и качественную работу с текстом и позволяет точнее раскрыть художественный образ произведения, расшифровать музыкальный шифр (символы, знаки), быстрее углубиться в смысл, заложенный композитором.

Основные задачи преподавателя специального класса – это умение подогревать интерес ученика к занятиям, стимулирование к развитию его музыкальных способностей, помощь в преодолении трудностей, возникающих время от времени в процессе работы над новой программой. Важно привить самостоятельность в работе при разборе нового нотного текста, пробудить дух исследователя во время работы над поиском образа или общей концепции изучаемого сочинения.

Список литературы:

1. Вольская Т. Школа мастерства домриста. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.
2. Вольская Т. Специфика артикуляции на домре // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре» / Сост. М.А. Ижболдин. – Петрозаводск: Литера, 2001. – С. 35–45.
3. Круглов В. Искусство игры на домре. 2-е изд., испр. и дополненное. – М.: Композитор, 2019. – 216 с.

4. Мстиславская Е. Сценическая подготовка музыканта-исполнителя: учебник для вузов. 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2021. – 254 с.

5. Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Пособие для учащихся. – М.: Интерпракс, 1994. – 384 с.

**М. А. Баглай,
Научный руководитель – К. Г. Рикман,
(Россия, Симферополь)**

ВЛАДИМИР ВОЛОШИН: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Аннотация. Воссоздание целостной панорамы развития отечественной музыкальной культуры невозможно без исследования региональных музыкально-исторических процессов. Музыкальная культура Крыма представляет собой самобытный художественный феномен, объединяющий несколько важнейших тенденций, среди которых ведущими являются следующие: сохранение национальных традиций этого уникального полиэтнического региона, а также развитие профессионального музыкального искусства, включающего в себя нескольких самостоятельных направлений: концертную практику, музыкальное образование, композиторское творчество. Внимание к региональным композиторским традициям, изучение композиторского творчества является необходимым фактором, развивающим общий региональный социокультурный уровень. Начиная со второй половины XX века, композиторская традиция Крымского полуострова все более активно заявляет о себе. К настоящему времени можно с уверенностью говорить о сформировавшейся плеяде представителей современного профессионального композиторского творчества, среди которых отдельное место занимает имя Владимира Волошина.

Ключевые слова: региональное музыковедение, современный композитор, музыкальная культура, неоромантизм

**M. A. Baglay,
Supervisor - K.G. Rikman,
(Russia, Simferopol)**

VLADIMIR VOLOSHIN: CREATIVE PORTRAIT

Abstract. A reconstructing of the whole panorama of the development of the native musical culture is impossible without studying the regional musical and historical processes. The musical culture of Crimea is an original artistic phenomenon, which unites several major trends, among which the leading ones are the following: preservation of the national traditions of this unique multi-ethnic region, as well as development of professional music art, which includes several independent areas: concert practice, music education, composing. Attention to the regional traditions of composers and the study of composers' work is a

necessary factor in the development of the overall regional socio-cultural level. Since the second half of the XX century, the composer tradition of the Crimean Peninsula has been more and more actively asserting itself. By today we can confidently talk about the complete constellation of modern professional composers, among whom is the name of Vladimir Voloshin.

Keywords: regional musicology, contemporary composer, musical culture, neo-romanticism

Становление и развитие социокультурного пласта Крымского полуострова неразрывно связано с академической композиторской традицией – неотъемлемой частью профессиональной музыкальной культуры региона. На протяжении XX – начала XXI вв. здесь была сформирована целая композиторская традиция, представленная плеядой талантливых и самобытных композиторов, чья деятельность и творчество были связаны с историческими событиями региона, отражали богатство переплетений его поликультурных традиций.

К группе современных крымских академических композиторов следует отнести М. Халитову, Д. Карикова, Э. Эмир, Р. Рамазанова, Е. Троценко, И. Климову, М. Устинова. В настоящее время академическую композиторскую традицию Крыма ярко репрезентирует творчество Владимира Волошина.

Владимир Витальевич Волошин – уроженец Крыма (родился в г. Армянск в 1972 г.). С шести лет самостоятельно пытался овладеть игрой на фортепиано, а уже к восьми годам сочинил свои первые пьесы. Профессиональные же занятия музыкой начались только с 15 лет: экстерном закончив за два года музыкальную школу, в 1989 году Волошин поступил в Симферопольское музыкальное училище по классу фортепиано, обучаясь дополнительно композиции у крымского композитора А. Н. Лебедева и гармонии у М. М. Гурджи. По окончании училища, в 1991 г. он поступает в Одесскую государственную консерваторию, откуда в 1993 г. переводится в Московскую государственную консерваторию, где занимается сначала в классе Т. Н. Хренникова, затем Л. Б. Бобылева. За годы учебы в консерватории Владимиром Волошиным с успехом осваиваются разные музыкальные стили, формы, жанры, техники письма. В это же время ярко проявляется серьезное увлечение музыкой С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, Г. Свиридова, которые позже отразилось на формировании индивидуального стиля Волошина. В этот период им написан ряд романсов на стихи русских поэтов, «Соната-Наваждение» для фортепиано, цикл вариаций, струнный квартет, соната для двух фортепиано, фортепианные этюды и пьесы, симфоническая поэма «Море». С 2011 г. Владимир Волошин является членом Союза Композиторов России, в настоящее время он успешно совмещает преподавательскую (класс фортепиано) и композиторскую деятельность, принимает активное участие в фортепианных конкурсах и фестивалях Крыма и Москвы.

Творческий багаж композитора представляет широкую жанровую и образную палитру: это и симфоническая музыка, и произведения для детского музицирования, и вокальные сочинения. В данной работе для анализа представлены следующие сочинения композитора – 6 романсов для го-

лоса с фортепиано и Adagio для симфонического оркестра, в которых рассматриваются принципы трактовки формы, ладогармонические особенности, характер музыкального языка, приемы оркестрового письма и т.д.

Шесть романсов для голоса и фортепиано относятся к раннему периоду творчества. По замечанию автора, это сочинение – творческий эксперимент, на который его побудило обучение на композиторском факультете. Несмотря на то, что каждый из романсов – самостоятельное сочинение, по жанру, форме и кругу выразительных средств решенное индивидуально, объединяющим фактором здесь является выбор литературного первоисточника – это стихи поэтов Серебряного века: И. Северянина, П. Соловьева, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Волошина, Н. Гумилева. Тематика стихотворений выбрана лирико-романтическая, характер музыкального сопровождения выдержан в соответствующем духе, отсюда гибкость и плавность мелодической линии в духе романсового творчества П. Чайковского, С. Рахманинова, внимание к деталям и акцентам в тексте, что в целом создает общую картину детального проработанного образа.

Композиция цикла включает в себя 6 романсов в следующем порядке: 1. «Это было у моря», 2. «Отрывок», 3. «Крысолов», 4. «Русалка», 5. «Белые сирени», 6. «Мне хочется».

Все романсы невелики по объему, чем обусловлено преобладание простых форм: двухчастной с дополнением (№ 7, № 4, № 6), трехчастной с сокращенной репризой (№ 1, № 5), формой периода со вступлением и кодой (№ 2), а также сложной трехчастной (№ 3).

Ведущее место в вокальном цикле принадлежит мелодии. Она ярко проявляет романтическое дарование композитора, подчеркивает «убедительность» образа. Часто характер мелодической линии соответствует манерности слова (№ 1) или готико-романтическому контрасту (№ 5), скерцозно-загадочному характеру (№ 3).

Музыкального сопровождение также охватывает весь пласт достижений романтической музыки. Значительна роль звукоизобразительных приемов: так, например, в «Русалке» на первый план выходит имитация легкого движения волн с помощью фигурационной фактуры, в романсе «Это было у моря» – органнй пункт как элемент «замирания» на определенном эмоциональном состоянии, в «Крысолове» – бурдонные квинты и имитация наигрыша свирели живо рисуют картину средневековья. Ярким акцентом также становится красочная романтическая гармония, представленная разнообразием ладов, органичным переплетением мажора и минора (№ 2, № 4, № 5), обилием альтераций и хроматизмов – третьей, четвертой пониженной, пятой и седьмой повышенными (№ 4, № 6, № 2), «мерцанием» мажорной и минорной терций, обыгрыванием шестой ступени, мелодико-гармоническими модуляциями (№ 5, № 6), тональными сопоставлениями (№ 6). Общим фактурным решением для всех шести романсов является выбор единой гомофонно-гармонической фактуры. Разнообразие достигается включением фигураций (№ 2, № 4), вспомогательных звуков, использованием неаккордовых звуков, септ и нонаккордов, движением по звукам разложенных аккордов (№ 6).

Ритмическая организации также соответствует некоторой манерности слова, что выражается в использовании сложных переменных размеров

(4/4, 6/4, 2/4, 6/8, 12/8), обилии триолей и синкоп, фермат (часто на гармонической доминанте или наивысшей точке мелодической линии). Тем не менее, использование такого ритмического разнообразия не придает мелодии излишней театральности, оставляя ее живой и гибкой.

Каждый из романсов обрамлен небольшими по объему вступлением и заключением, соответствующими общему характеру произведения. Большая часть из них имеют в основе собственный мелодический материал, за исключением, например, № 3, во вступлении и заключении которого звучат характерные интонации романса.

№ 3 – романс «Крысолов» является несколько обособленным также и по эмоционально-образному содержанию. Воплощая жанр психологического романса, В. Волошин, подобно С. Рахманинову, следует более приземленной и ироничной трактовке средневековой легенды В. Брюсова. Высокая степень звукоизобразительности, сложность фортепианного сопровождения, динамизированное развитие музыкального действия, гармонические сложности (отклонения в далекие тональности, широкое использование септаккордов побочных ступеней, смена тональности с Ля мажора на До мажор, аккордов с заменными, альтерированными тонами) – делают романс «Крысолов» драматическим центром этого опуса.

Шесть романсов для голоса с фортепиано относятся к раннему периоду творчества Владимира Волошина, связанному с поиском индивидуального творческого почерка и пути, но уже в них можно заметить принципы, которые впоследствии легли в основу зрелых сочинений композитора. Это мягкость, гибкость мелодики, красочные, яркие гармонии, избирательность в выборе фактурной организации, свобода ритмического выражения. Несмотря на безусловное первенство вокальной партии, роль аккомпанемента чрезвычайно значительна. Фортепиано Волошин трактует как весомый фактор художественной характеристики, как элемент, обладающий своей степенью выразительности, что и создает единое художественное целое.

Главенство лирического начала интонаций, выразительность мелодики, внимание к деталям, синтез солиста и аккомпанемента в дальнейшем получают развитие в остальном творчестве композитора, проявляясь в сфере инструментальной музыки, претворяясь в концертах, симфонических пьесах, детской музыке.

Адажио для симфонического оркестра. С 2002 по 2008 годы Владимир Волошин работает над созданием первой (до настоящего времени – единственной) симфонии. Не раз обозначая свой творческий путь как путь «человека с романтическим мироощущением», он и здесь следует традиции композиторов-романтиков, подобно Ф. Шуберту в «Неоконченной симфонии», сокращая классический четырехчастный цикл до камерного двухчастного. По словам автора, две части симфонии также рассматриваются им в качестве самостоятельных концертных сочинений. Так, премьера Adagio – предполагаемой второй части симфонии, написанной в 2008 году, состоялась в Симферопольском музыкальном училище в 2012 году в качестве отдельного сочинения, в дальнейшем тенденция исполнения Adagio как самостоятельной симфонической пьесы сохранилась.

Адажио – яркий пример неоромантической традиции. Это выражается в использовании классических приемов развития музыкального матери-

ала, ясности формы, гармоничности, тональной определенности, смысловому положению и драматургической роли медленной части симфонии.

Камерный замысел сочинения воплощается соответствующим составом оркестра, но с добавлением видовых инструментов: флейты-пикколо, английского рожка. Отличительным качеством оркестровки композитора является внимание к деталям и одновременно отсутствие перегруженности фактуры. Легкость и прозрачность звучания достигается благодаря частому использованию «чистых тембров», переключкам групп инструментов, лаконичности подголосков. Уплотнение оркестровой ткани, усиление звучности, увеличение тембрового, регистрового разнообразия и расширение динамической палитры происходит постепенно, соответственно содержанию (преимущественно в кульминационных моментах формы).

Тембровая драматургия произведения воплощает заложенную в произведении музыкальную идею: мягкие, певучие тембры деревянных духовых на фоне «прозрачного» тремоло струнных, уступают главенство струнной группе в разработке, в репризе же композитор достигает баланса путем увеличения яркости звучания приглушенных ранее инструментов, гармонией звонких и глухих тембров, полнотой звучания оркестра. Тематические проведения доверены духовым и струнным инструментам (первое проведение темы – у солирующего кларнета, в разработочном разделе доминирует струнная группа, в репризе происходит незначительная переоркестровка: тема звучит у первых скрипок).

Средний раздел выполнен в классических традициях медленных частей симфонии, но с современным взглядом автора на пути динамизации формы. Гомофонно-гармонический склад фактуры сменяется полифонизированным, в некоторых фрагментах четким, практически графичным делением на фактурные пласты. При этом автор придерживается классической логики чередования переключек отдельных инструментов и групп оркестра, использования задержаний, фигураций, проходящих и вспомогательных у струнных.

Классическое содержание заключено в типичную для вторых частей симфоний форму: сложная трехчастная с серединой развивающего типа и динамизированной репризой. Также следует отметить, что подобная форма нередко присуща и самостоятельным концертным произведениям. Разделы гармоничны по объему и составляют стройный, заверченный музыкальный образ. Таким образом, можно выделить следующие границы разделов: цц.1-4 – первая часть, цц.4-9 – середина, цц. 9-12 – третья часть.

Неоромантическая концепция выражается в опоре на характерный комплекс выразительных средств, а именно: лирическая концепция, раскрывающая внутренний мир героя, эмоциональная выразительность, конкретность образов, тональная и ритмическая организация и т.д. Тональным центром данного сочинения выбран Ми-бемоль мажор, расцвеченный отклонениями в тональности первой степени родства в крайних частях, модуляциями и отклонениями в более далекие тональности в среднем разделе (например, ц.4-3 такта – отклонение в До мажор, ц.5-3 такта – Соль мажор и т.д.), а также интервальными смещениями мелодической линии и обилием хроматизмов (преимущественно в средней части). Аккордика характеризуется четкой опорой на тональность, мажоро-минорную систему, усложняя-

ется септаккордами с повышенными, заменными тонами (Д7 с секстой, Д4\3 с квартой). Тематизм произведения выдержан в одном характере, основные черты которого – кантиленность, плавность мелодической линии широкого дыхания, постепенно расширяющийся диапазон, завершенность, лаконичность. Основная тема напевна, сначала проводится в партии солирующего кларнета на фоне тремолирующих скрипки и альты (ц. 1 – 6т.), к которым позже присоединяются кларнет, фагот и валторна. Музыка легка для восприятия, отмечена искренностью и простотой выражения, отражает дар композитора-мелодиста, профессиональное владение композиторской техникой. Развивающий раздел (с ц. 2), можно условно разграничить на два фактурных пласта: первый – главенствующая в этом разделе струнная группа, в рамках которой происходит интонационное развитие темы в широкую мелодическую линию; второй – контрастные подголоски деревянных духовых, динамизирующие музыкальное движение. Особенностью этого раздела является интонационное усложнение музыкальной ткани за счет включения хроматизированных интонаций (переменное использование шестой пониженной и шестой повышенной ступени, пятой повышенной, чередование Ми-бемоль мажора и Ми мажора), а также выделение из общего пласта звучания двух интонаций: одна из них основана на движении мелкими длительностями с общим устремлением вверх, а вторая – нисходящие энергичные возгласы медных. После уравнивающей завершающий раздел разработки с кульминацией в ц. 6, наступает реприза. Тема проводится в новом оркестровом изложении – у первых скрипок, характеризуется вплетением в мелодическую ткань вводится хроматического элемента, появившегося в разработочном разделе. Однако новые элементы не меняют общего облика темы и лишь подтверждают принцип производного контраста, на который опирается композитор.

Ритмическая организация произведения характеризуется ясным ритмическим изложением (использование синкоп, триолей – например, тт. 3–18, цц. 3, 5, 9, 10), усложненным свободной, частой сменой размера (цц. 3, 4, 5, 5, 7). Эти черты делают музыку доступной, близкой слушателю.

Романтическое мироощущение автора, подчеркнутое им в интервью и личных беседах, находит подтверждение во всех аспектах музыкальной характеристики данного сочинения. Лирико-романтическое дарование композитора, сочетающееся с профессиональной и лаконичной оркестровкой, мягкостью и кантиленностью тематизма, принципами широкого развертывания и производного контраста музыкальной ткани создают свой оригинальный, уникальный творческий почерк современного композитора-неоромантика, с ясной, единой, светлой концепцией, противостоящей изменчивости, нередко переходящей в сумбурность некоторых музыкальных течений XXI века.

Искусство живого, ненадуманного и не преувеличенного воплощения образов, внимание к деталям, безупречность в вопросах композиции и формообразования, в сочетании с индивидуальным музыкальным языком, в котором есть место и полифоническим приемам, и современной, красочной гармонии в сочетании с гибкостью и пластичностью оркестровки, выразительностью мелодии – вот основные черты музыки Владимира Волошина.

Список литературы:

1. Бобовникова И. А. Музыкальный рельеф в культурном ландшафте Крыма / И. А. Бобовникова // Культура народов Причерноморья. Вопросы духовной культуры – культурология. Симферополь. 2012. № 7. с. 129-135.
2. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля: очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. Киев: Музична Україна, 1985. 112 с.
3. Грушина Е. Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы. Новый взгляд: международный научный вестник. / Е. Е. Грушина. 2014. №6. с. 15-18.
4. Куртбединова Л. Творчество композиторов Крыма рубежа XX-XXI вв. / Л.Т. Куртбединова // Крымские диалоги: культура, искусство, образование. Вып. 8. – Симферополь: НИЦ КИПУ, 2014. с. 7-10.
5. Кюрегян Т. Музыкальная форма // Теория современной композиции [ред. В. Ценова]. – Москва: Музыка, 2005. 309 с.
6. Любомирская Т. В лучших традициях романтизма. О виолончельном концерте Владимира Волошина [Электронный ресурс]. // Belcanto.ru. Проект Ивана Фёдорова. URL: <https://www.belcanto.ru/16082401.html> (дата обращения: 15.02.2023)
7. Рикман К. Г. Музыкально-событийные процессы современного академического искусства Крыма в аспекте культурологической регионики. / К. Г. Рикман // Культура народов Причерноморья. Симферополь, 2014. №276. с. 152-156.
8. Юсова О. Владимир Витальевич Волошин [Электронный ресурс]. // Belcanto.ru. Проект Ивана Фёдорова. URL: <https://www.belcanto.ru/voloshin.html> (дата обращения: 15.02.2023)
9. Юсова О. Композитор Владимир Волошин: «Я человек с романтическим мироощущением» [Электронный ресурс]. // Belcanto.ru. Проект Ивана Фёдорова. URL: <https://www.belcanto.ru/16052102.html> (дата обращения: 17.02.2023)
10. Яцков А. В. Музыкальная культура Крыма первого послевоенного десятилетия: восстановление, обновление, стабилизационные процессы. / А.В. Яцков // Культура народов Причерноморья. — Симферополь. 2011. № 207. с. 43-47.

А.С. Пономарёва
Научный руководитель – К.Г. Рикман
(Россия, Крым, Симферополь)

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ КОМПОЗИТОРА

Аннотация. В статье анализируется фортепианное творчество А.С. Даргомыжского в неразрывной связи с его вокальными сочинениями, устанавливаются жанрово-стилевое и ритмоинтонационное родство роман-

сов и фортепианных пьес, рассматриваются малоизученные сочинения для фортепиано композитора.

Ключевые слова: А.С. Даргомыжский, романсы, фортепианные сочинения

A.S. Ponomaryova
Supervisor - K.G. Rikman
(Russia, Simferopol)

PIANO WORKS OF A. S. DARGOMYZHISKY AS A CREATIVE LABORATORY OF THE COMPOSER

Abstract. The article analyzes the piano works of A.S. Dargo-Myzhskiy in the indissoluble connection with his vocal compositions, provides the genre-stylistic and rhythmical relationship of the romances and piano pieces, studies the little studied works for the piano by the composer.

Key words: A. S. Dargomyzhsky, Romances, Piano Works

14 февраля 2023 года отмечалось 210-летие со дня рождения выдающегося русского композитора, автора опер, романсов, фортепианных и других инструментальных и вокальных сочинений – Александра Сергеевича Даргомыжского.

Творчество великого композитора в первую очередь связано с вокальными произведениями: знаменитыми операми и романсами. Именно в вокальной музыке сформировались характерные черты творчества Александра Сергеевича: огромная роль декламации и связь с речевой природой в мелодике, театрализованность и детальная проработка образов, глубокий психологизм. Фортепианное творчество композитора, как правило, остаётся без внимания. Однако именно в инструментальных произведениях А.С. Даргомыжского формируются новаторские черты вокального стиля композитора.

Цель настоящей статьи – проследить появление черт вокального творчества в фортепианных произведениях А.С. Даргомыжского. Поставленная цель породила ряд задач, основными среди которых определим ознакомление с фортепианными произведениями А.С. Даргомыжского и выявление характерных черт для музыкального стиля его вокальных сочинений в фортепианном творчестве.

Уже с малых лет А.С. Даргомыжский проявил интерес к самостоятельному сочинению. Он устраивал камерные кукольные театральные постановки и «сочинял для них нечто вроде водевилей» [1; с. 2]. Он многократно спорил со своим преподавателем по фортепиано А.Т. Данилевским: ученик стремился сочинять рондо и сонаты, а не заниматься изучением механизма фортепианной игры. Однако, несмотря на столкновения на почве расставления приоритетов в обучении А.С. Даргомыжского, необходимо отметить большую удачу ученика получить в преподаватели столь тонко чувствующего автора, как А.Т. Данилевский. Из его сочинений сохранился только изданный самим композитором в 1820-е годы Полонез ре-минор. Данное произведение выделяется на фоне любительских пьес того времени

строгостью формы и фактуры, а также особой поэтичностью образа. Как отмечают исследователи, Полонез отличается изяществом фактуры и лирико-сентиментальным тоном. Однако присутствует и действенное активное начало, которое отличает произведение А.Т. Данилевского от лирических полонезов его современников (к примеру, М.К. Огиньского, с произведениями которого наблюдается наибольшее родство) [2; с. 103].

Как подтверждает в автобиографии и сам А.С. Даргомыжский, с одиннадцати лет он самостоятельно сочинял фортепианные пьесы и даже романсы. Многие из этих произведений не дошли до нас. Не обнаружены упоминаемые композитором в «Заметках» и чудом спасенные от «расправы» Данилевского два детских романа: «Светит месяц на кладбище» (на слова В.А. Жуковского) и «Кубок янтарный» (на слова А.С. Пушкина). Написанные, вероятно, во второй половине двадцатых годов, эти, к сожалению, не дошедшие до нас пьесы, интересны даже выбором текстов. Первый из них - стихотворение Жуковского «Утешение» - образец трогательной сентименталистской лирики, приобретшее вскоре после своего появления широкую популярность (оно было впервые напечатано в «Полярной звезде на 1823 год»). Интерес к «кладбищенской» теме не был свойственен юному Александру Сергеевичу, а потому объяснить создание романа на данный текст Жуковского можно, пожалуй, только желанием следовать линии, обозначенной педагогом: А.Т. Данилевский создал свой единственный роман на текст этого автора. «Кубок янтарный», в свою очередь, является первым соприкосновением А.С. Даргомыжского с лирикой А.С. Пушкина.

К этому же времени относятся и первые фортепианные сочинения А.С. Даргомыжского – пять пьес: Марш, Контрданс, «Меланхолический вальс», Вальс, «Казачок». Все эти пять пьес представляют собой привычные бытовые жанры музыки, преимущественно танцевальные. Подобные сочинения были широко распространены наряду с переложениями песен для фортепиано, а также вариациями на различные популярные мелодии.

Марш, Контрданс и Вальс (все в одной тональности – Ми-бемоль мажор) не отличаются яркими характерными чертами для творчества композитора и отвечают требованиям жанровых пьес своего времени.

Наиболее удачное, с точки зрения исследователей, произведение того времени – «Меланхоличный вальс». Оно же является наиболее важным с точки зрения анализа связи вокального и фортепианного творчества композитора. Как отмечает М.С. Пекелис, в этой пьесе прослеживаются очевидные черты вокальной музыки эпохи: обильные задержания, неустойчивые кульминации-возгласы, характерные каденционные обороты на звуках мелодического минора или восходящей сексты с последующим нисходящим поступенным движением к тонике. Подобные каденционные обороты были наиболее свойственны для романсов А.Е. Варламова («На заре ты её не буди», «Красный сарафан» и др.) [2; с. 115]. Наиболее важной деталью данного произведения является ритмическая формула три шестнадцатых и восьмая с точкой. Благодаря ей в мелодике пьесы создаётся «характер вдоха» и ощущается свойственное для дальнейшего вокального творчества А.С. Даргомыжского дробление фраз в связи с речевой природой его мелодий. Таким образом, уже в одном из самых ранних произведений композитора можно увидеть зачатки характерных черт вокального творчества автора.

«Казачок» – простая пьеса, переложение для фортепиано украинского народного танца. Появление такой пьесы в творчестве А.С. Даргомыжского связано не только с интересом к украинскому фольклору, но и влиянию Данилевского. Как его называл сам Даргомыжский – «упрямого малороссиянина» [2; с. 116]. Учитель прививал Александру Сергеевичу интерес не только к салонным, но и к народно-бытовым формам музыки. В связи с жанровой природой произведения, выделить интонационные или ритмические сходства с дальнейшим музыкальным стилем композитора не представляется возможным. Однако, особое внимание к фольклору – к украинскому, в частности, - привитое наставником, впоследствии нашло отражение в вокальных произведениях 30-ых годов: балладе «Ведьма» и песне «В темну ночку в чистом поле». Более того, тема именно этого «Казачка» легла в основу симфонической фантазии «Малороссийский казачок».

Наибольшую роль в становлении А.С. Даргомыжского как пианиста сыграл педагог, под руководством которого он закончил обучение фортепиано – Франц Шоберлехнер. Как отмечает Л. Тарасов, пианист объединил в своём стиле «удивительную беглость и чистоту славного учителя своего, Гуммеля, с выразительностью Фильда, точность и четкость с пламенной одухотворенностью» [4; с. 34]. Схожую оценку даёт и М. Пекелис, указывающий на слияние в творчестве Шоберлехнера двух направлений: классического и «салонно-романтического» [2; с. 127].

Именно его педагогические принципы позволили раскрыть воспитаннику свою художественную натуру. Первые музыкальные достижения в области игры на фортепиано были достигнуты А.С. Даргомыжским благодаря внимательному обучению с Шоберлехнером: тот называл будущего композитора своим первым учеником.

В 1830-х, по словам самого А.С. Даргомыжского, он стал активно сочинять произведения, но они были «...конечно, не без ошибок». Во многом они относились к «брильянтному» стилю, сторонниками которого были и преподаватели по фортепиано композитора. Ярким и одним из немногочисленных дошедший до нас примером фортепианного сочинения Даргомыжского тех лет можно считать «Блестящий вальс». Эта небольшая пьеса основывалась на виртуозной «репетиционной технике». Несмотря на очевидную демонстрацию большого мастерства Даргомыжского как пианиста и подчёркнутой виртуозности, в этом произведении можно найти характерную для творчества А.С. Даргомыжского особенность. Обилие коротких восьмых пауз после каждой небольшой фразы создаёт ощущение дыхания, воодушевленной речи, прерываемой частыми вздохами. Интонационно трудно говорить о декламационном начале в мелодии: безусловно, движение по звукам трезвучий и широкие ходы скорее указывают на инструментальную природу. Однако, ритмические фигурации и характерное для вокального творчества композитора «дробление» фраз вновь проявляется в инструментальном творчестве. Впрочем, и сам факт использования репетиционной техники говорит о новаторстве композитора и готовности к экспериментам.

Пример такой смелости и открытости к новым веяниям не заставил себя долго ждать: в начале 1830-ых А.С. Даргомыжский создал фортепианные вариации на тему «Винят меня в народе». В первую очередь, важно

отметить саму тему сочинения – русскую сентиментальную песню, ясную и законченную. Однако, несмотря на классичность формы темы, в ней присутствует яркая и необычная неровность, нарушающая текучесть песни за счёт мелодраматические акцентов. Даргомыжский свободно трактует лирическую тему, усиливая в ней динамическое начало и драматизм. Патетичность произведения подчёркивается уже в коротком вступлении, где присутствует пунктирный ритм и яркая интонация восходящей кварты. Из пяти вариаций в данном цикле только три первых сохраняют форму темы, обогащая её ритмически и фигурационно. Две последние вариации являются наиболее новаторскими: Даргомыжский театрализует тему, значительно расширяя её (в четвёртой вариации тема звучит вдвое больше, чем в начальном варианте; в пятой – в пять раз). Более того, Даргомыжский выходит за пределы жанра вариационного цикла, создавая последнее построение четвёртой вариации в качестве доминантового предыкта к пятой.

Куда важнее является интонационное сходство мелодической линии двух заключительных вариаций с вокальным творчеством композитора. Широкие скачки с мелодии четвёртой вариации напоминают колоратурную оперную арию. В процессе развития тематического материала данной части всё больше усиливается патетический характер музыки, а переход от неустойчивого предыкта в конце четвёртой вариации на *diminuendo* к страстному *con fuoso* пятой ещё больше подчеркивает контраст образного содержания и театрализованность произведения. В финале цикла вариационность уступает место принципу разработки. Динамическое развитие приводит к ещё более бурной коде.

На примере этого произведения можно увидеть не только виртуозное владение фортепиано, развитое благодаря усиленной работе с Ф. Шоберлехнером, но и вновь проявившееся детское увлечение Даргомыжским театром. Будущая театрализация романсов, проявившаяся несколько позже в камерном вокальном творчестве композитора, получила своё начало именно в инструментальной музыке Даргомыжского.

Параллельно с изучением игры на фортепиано и скрипке, в 30-ые годы Даргомыжский принимается за обучение азам вокального искусства. В вопросе подбора педагога выбор пал на актёра, певца и режиссёра Бенедикта-Леберехта Цейбиха. Его занятия с Даргомыжским не были долговременными, однако широкая образованность и опыт исполнения классических оперных партий педагога оставили след на музыкальном восприятии композитора.

Оба последних педагога значительно повлияли на стиль композитора, однако зрелые годы творчества, начавшиеся после окончания обучения и условно – после встречи с М.И. Глинкой в 1835 году, ознаменовали начало ещё более бурных творческих исканий. Более того, восторг Даргомыжского от наблюдения за работой Глинки над оперой «Иван Сусанин», натолкнул его на глубокие размышления о своей роли – заниматься ему композиторской деятельностью или же остаться исполнителем-пианистом. Однако вопрос разрешился довольно быстро, и Даргомыжский отдал предпочтение первому.

В это время Даргомыжский активно увлекается гуманистическими произведениями Виктора Гюго, начиная работу над оперой «Эсмеральда»,

попутно создавая пьесу «Мечты Эсмеральды». Литературная основа данного фрагмента не попала в либретто оперы, однако всё равно привлекло внимание автора. Здесь Даргомыжский прибегает к приёму самоцитирования, проводя в центральном разделе фортепианной фантазии рефрен из собственного романса «O, macharmante» на стихи В. Гюго. Программность данной пьесы объясняет театрализованность произведения: репетиционность и аккордовая «вибрация» передают трепетность героини. Мелодия, помещённая в виолончельный регистр, позаимствованная из романса самого композитора, не отличается ни декламационностью, ни близостью с речевой природой вокальных мелодий автора.

В 30-е годы А.С. Даргомыжский создаёт симфоническое произведение «Болеро», а также переложение для фортепиано. С точки зрения связи с вокальным творчеством данное произведение представляет ценность в связи с тем, что оно является первым примером обращения композитора к испанской музыке. Данный факт является важным, так как вскоре после создания «Болеро», Даргомыжский обращается к данной теме и в вокальном творчестве: в романсах «Оделась туманами Сьерра-Невада» (слова В. Ширкова) и «Ночной зефир» (слова А.С. Пушкина). То есть мы вновь видим, как в инструментальном (в данном случае – сначала в симфоническом, а затем и в фортепианном) творчестве композитора возникают черты, затем используемые в вокальном.

1840-е годы – переломное время в творчестве Даргомыжского, которое, однако, является самым продуктивным и связанным с большим успехом. Именно в это время утверждаются характерные особенности его вокального творчества, окончательно складывается национально-реалистическое направление его музыки. Именно в эти годы усиливается его интерес к внутреннему миру человека. Наблюдательность и остроумность Даргомыжского выражается в «гоголевских» портретах его творчества, расширяется образное содержание его романсов. Все эти особенности в том или ином виде проявляются и в фортепианной музыке Даргомыжского, сочетаясь с привычными типами клавирного творчества. В это время он создаёт ряд танцевальных жанровых произведений: «Две новые мазурки», «Полька», кадрили «Почта».

Если «Две новые мазурки» – типичные лирические миниатюры, то другие пьесы отображают другие идеи и замыслы. «Полька» отличается особым художественным замыслом. Стаккатное движение, мелодические ходы на диссонирующие тритоны и септимы, обилие форшлагов – всё это создаёт не привычный игривый характер чешского танца, а, скорее, насмешку над ним. Это связано с активным увлечением русского общества новым танцем. Так А.С. Даргомыжский насмехается над этим увлечением. Пародия и сатира, свойственная для этой пьесы, в 40-е годы проникла и в камерное вокальное творчество композитора. Неразрывная связь вокального и фортепианного творчества наблюдается и в образном содержании.

Кадриль «Почта» – пример программного цикла миниатюрных пьес. Программные кадрили наблюдались и в творчестве М.И. Глинки, однако именно А.С. Даргомыжский воспользовался строением цикла (пять фигур) для развития сюжета. Незамысловатая история передана в традициях детальной и остроумной драматургии А.С. Даргомыжского. Как отмечает

М.С. Пекелис, в первой части — «Расставание» — выразительны повторяющиеся в среднем голосе томительные нисходящие секунды. Остроумно передает движение дилижанса моторная вторая часть. Меткая звукоподражательность налицо и в третьей части «Кадрили» — «Пароход» [3; с. 198]. Всё движение сюжета следует к пятой фигуре «Счастливое возвращение». Так, А.С. Даргомыжский использует жанр кадрили не только для передачи общей программы, но и для более детальной разработки сюжета в каждой фигуре.

Наиболее важным фортепианным произведением 1840-х годов является скерцо «Пылкость и хладнокровие» («писано с натуры» — авторская ремарка), построенное на контрасте двух психологических состояний. Важнейшую роль данное произведение играет в связи с устоявшимися на момент его создания тенденциями детальной проработки психологических образов в творчестве А.С. Даргомыжского. Черты вокального творчества — связь с речевыми интонациями, декламационная природа — отобразились в этом произведении. Авторская ремарка указывает на наблюдательность и остроумие А.С. Даргомыжского как тонкого психолога, неравнодушного к происходящему вокруг.

В скерцо ясно ощущаются две интонационные характеристики, соответствующие названию. Пылкая, взволнованная, основанная на нисходящем движении в верхнем и среднем регистрах первая тема и вторая — в более медленном темпе, размеренная, строящаяся на риторических холодных интонациях в низком регистре. Новаторство и реалистичность этого фортепианного произведения продолжает традиции вокального творчества А.С. Даргомыжского.

Последними фортепианными сочинениями А.С. Даргомыжского стали произведения поздних лет: «Фантазия на мотивы из оперы «Иван Сусанин» и «Славянская тарантелла». Обе эти пьесы — яркие и совершенно разные по характеру, но выделяются значительностью и зрелостью.

Фантазия строится на темах из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин»: терцет первого акта («Не томи, родимый»), песню Вани («Как мать убили») и следующий за нею дуэт Сусанина и Вани («Меня ты на Руси»), к которым присоединяются интонации тематического материала увертюры. А.С. Даргомыжский использует приём почти не отличающегося от клавира оперы фортепианного изложения музыки оперы.

Последняя фортепианная пьеса — «Славянская тарантелла». Шуточная пьеса с авторским подзаголовком «для игры в 4 руки с теми, кто вовсе не умеет играть» является произведением большой художественной ценности. Во многом это связано с творческими исканиями автора в вопросе разработки русских тем. Мелодика пьесы связана с интонациями свирельных наигрышей, а не привычной для творчества А.С. Даргомыжского декламацией и речевой природой. Поэтому связь с вокальным творчеством можно проследить только в том, что произведение создавалось в период увлечения Даргомыжского славянскими темами (опера «Рогдана», «Яныш-королевич», «Малороссийский казачок» и др.).

Таким образом, фортепианное творчество, не являясь основным для А.С. Даргомыжского, так же, как и вокальное, включает в себя черты новаторства, свойственные для стиля композитора. Оно стало для композитора

творческой лабораторией, благодаря которой разрабатывались черты, впоследствии ставшие характерными для вокальных произведений.

Фортепианное творчество А.С. Даргомыжского неотъемлемо связано с ключевыми вехами творчества за счёт ритмоинтонаций и особенностей драматургии.

Список литературы:

1. Базунов С.А. Александр Даргомыжский. Его жизнь и музыкальная деятельность / С.А. Базунов. – Общественная польза. 1894. – С. 2.
2. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Том 1-й/ М.С. Пекелис–М.: Музыка, 1966. –С. 103-127.
3. Пекелис М.С. Даргомыжский. Собрание сочинений для фортепиано. Редакция, вступительная статья и примечания / М.С. Пекелис – М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. – С. 198.
4. Тарасов. Л.М. Даргомыжский в Петербурге/ Л.М. Тарасов. – Лениздат. 1988. – С. 34.

Л.Д. Халкиди
Россия, Краснодар
Научный руководитель – Т.Ф. Шак

О ТВОРЧЕСКОМ ТАНДЕМЕ РЕЖИССЕРА К. МУРАТОВОЙ И КОМПОЗИТОРА О. КАРАВАЙЧУКА

Аннотация. В статье на основе подлинных воспоминаний рассматривается проблема сложных творческих взаимоотношений режиссера К. Муратовой и композитора О. Каравайчук. На примере фильма «Короткие встречи» прослеживается их общее видение концептуальной идеи. Фильм «Долгие встречи» становится наивысшей точкой их совместной работы и одновременно причиной конфронтации. Анализируются некоторые тенденции творческого стиля К. Муратовой, как режиссера и О. Каравайчука.

Ключевые слова: творческий тандем, «Короткие встречи», «Долгие проводы», К. Муратова, О. Каравайчук, индивидуальный стиль, импровизационность, полижанровость, полистилистика.

L. D. Chalkidi
Russia, Krasnodar
Supervisor – T.F. Shak

ABOUT THE CREATIVE TANDEM OF THE DIRECTOR K. MURATOVA AND COMPOSER O. KARAVAYCHUK

Abstract. Based on true memories, the article deals with the problem of complex creative relationships between director K. Muratova and composer O. Karavaichuk. On the example of the film "Short Encounters" their common vision of the conceptual idea can be traced. The film "Long Encounters" becomes the highest point of their joint work and at the same time the cause of confronta-

tion. Some trends in the creative style of K. Muratova as a director and O. Karavaychuk are analyzed.

Keywords: creative tandem, "Short meetings", "Long farewell", K. Muratova, O. Karavaychuk, individual style, improvisation, polygenre, polystylistics.

Взаимопонимание между создателями фильма связано с их объединенной творческой деятельностью над одним проектом и как правило режиссер и композитор дополняют друг друга или поддерживают в той или иной идеи. Однако не во всех случаях присутствует фактор созидательного единения. В данной статье рассматривается совместная работа над двумя фильмами режиссера К. Муратовой «Короткие встречи» (Одесская киностудии 1967) и «Долгие провода» (Одесская киностудия, 1971) с музыкой О. Каравайчука, послужившая примером их совместной дружеской деятельности, закончившаяся конфронтацией.

Кира Георгиевна Муратова – советский и российский режиссер, актриса и сценарист. Ею было снято более девяти фильмов и сыграно семь ролей. Девяносто процентов фильмов сняты в жанрах драмы или мелодрамы, что служит одним из объединяющих фактором с творчеством О. Каравайчука, поскольку это совпадает с жанрами фильмов, музыку к которым писал композитор (см. таблицу 1).

Таблица №1

Перечень фильмов К. Муратовой и О. Каравайчука

Название фильма, год создания	Режиссёр	Жанр
«Алёша Птицын вырабатывает характер» (1953)	А. Граник	комедия, детский
«Два капитана» (1955)	В. Венгеров	военный
«Солдаты» (1956)	А. Иванов	драма
«На острове Дальнем...» (1957)	Н. Розанцев	драма, героико-приключенческий
«Под стук колёс» (1958)	М. Ершов	киноповесть, экранизация
«Город зажигает огни» (1958)	В. Венгеров	киноповесть
«День первый» (1958)	Ф. Эрмлер	драма, историко-революционный фильм
«Поднятая целина» (1959)	А. Иванов	драма
«Люблю тебя, жизнь!» (1960)	М. Ершов	мелодрама
«У крутого яра» (1960)	К. Муратова, А. Муратов	экранизация
«Никогда» (1962)	В. Дьяченко П. Тодоровский	драма
«Город мастеров» (1965)	В. Бычков	сказка
«Погоня» (1965)	В. Исаков, Р. Василевский	драма, экранизация
«Авдотья Павловна» (1966)	А. Муратов	киноповесть, драма, социальная драма
«Короткие встречи» (1967)	К. Муратова	мелодрама
«Мама вышла замуж» (1969)	В. Мельников	мелодрама

«Внимание, цунами!» (1969)	Г. Юнгвальд-Хилькевич	приключенческий фильм
«Умеете ли вы жить?» (1970)	А. Муратов	мелодрама
«Городской романс» (1970)	П. Тодоровский	мелодрама
«Секундомер» (1970)	Р. Эсадзе	мелодрама
«Долгие проводы» (1971)	К. Муратова	драма
«Драма из старинной жизни» (1971)	И. Авербах	драма
«Красный дипломат. Страницы жизни Леонида Красина» (1971)	С. Аранович	исторический, биографический
«Монолог» (1972)	И. Авербах	драма
«Принц и нищий» (1972)	В. Гаузнер	драматический фильм
«Старая крепость» (1973)	М. Беликов, А. Муратов	Приключенческий фильм, экранизация
«Врача вызывали?» (1974)	В. Гаузнер	Мелодрама
«Ксения, любимая жена Фёдор» (1974)	В. Мельников	Романтическая комедия
«Чужие письма» (1975)	И. Авербах	драма
«Женитьба» (1977)	В. Мельников	комедия
«Взлёт» (1979)	С. Кулиш	драма
«Впервые замужем» (1979)	И. Хейфиц	мелодрама
«Чёрная курица, или Подземные жители» (1980)	В. Гресь	притча
«Шурочка» (1982)	И. Хейфиц	драма
«Счастье Никифора Бубнова» (1983)	Р. Сергиенко	драматический фильм
«Переступить черту» (1985)	Ю. Колтун	детектив, драма
«Муж и дочь Тамары Александровны» (1988)	О. Наруцкая	драма
«Другая драма» (1990)	А. Некрасов	фильм-биография, драма, мелодрама, экранизация
«Нога» (1991)	Н. Тягунов	драма, военный фильм
«Год Собаки» (1994)	С. Аранович	драма
«Бабушка» (1997)	А. Золотухин	драма
«Тёмная ночь» (2001)	О. Ковалов	драма

Олег Николаевич Каравайчук – советский и российский композитор, получивший популярность в области киномузыки и театральным спектаклям. Будучи пианистом-импровизатором, обладал индивидуальным стилем в написании музыкальных произведений и прикладной музыки⁸⁹

⁸⁹ Стиль киномузыки О. Каравайчука исследуется в работах Л.Д. Халкиди «Функции тембра в музыке кино: на материале фильма «Монолог» (реж. И. Авербах, комп. О. Каравайчук)» [3], «Драматургические функции музыки в фильме «Чужие письма» (реж. И. Авербах, комп. О. Каравайчук)» [4].

Муратовой и Каравайчуком совместно было снято шесть фильмов⁹⁰. К. Муратова и О. Каравайчук сотрудничали начиная с 1960 по 1971 год. Одиннадцать лет плодотворного творчества прервались сразу же после фильма «Долгие проводы». Для обоснования причин внезапного прекращения совместной работы режиссера и композитора необходимым становится изучение двух наиболее ярких фильмов «Короткие встречи» и «Долгие проводы»), которые охарактеризуют средний «процветающий» период их творчества и «заключительный».

В фильме «Короткие встречи» три основных героя – простая деревенская девушка Надежда, романтичный геолог Максим, работница райсовета Валентина. Судьбы всех троих тесно сплетены между собой непростыми взаимоотношениями, но при этом у каждого своя сюжетная линия. Примечательно, что главную роль (Валентины) исполнила сама режиссер, работая в двух ипостасях. Также, фильм привлекает внимание зрителя исполнением одной из главных ролей В. Высоцким, чьи бардовские песни были впервые исполнены и озвучены именно в «Коротких встречах». Благодаря сыгранной роли Надежды стала популярной и знаменитой молодая актриса Н. Русланова.

По сути, именно «Короткие встречи» стали первой самостоятельной работой, прославившей К. Муратову, как режиссера с индивидуальным стилем съемки, сценарием и концепцией фильма. Для советского времени «Короткие встречи» были смелой новаторской находкой, даже вызовом, так как в фильме полностью отсутствуют идеологические и патриотические стандарты. При этом индивидуальный режиссерский стиль проявляется в раскрытии внутреннего мира героев и их взаимодействия в социальной среде.

Отметим в фильме факт преобладания авторских песен В. Высоцкого («Дела», «Песня-сказка про нечисть», «Песня о новом времени», «Цыганочка»), из-за чего композиторская музыка приобретает характер фонового звучания, создающего атмосферу некоторых сцен. Однако, в этих фрагментах выделяется уникальность музыкального оформления фильма за счет ряда факторов, характерных для композиторского стиля О. Каравайчука:

1.Импровизационность основных музыкальных тем с использованием агогических приемов

2.Намеренно расстроенное звучание фортепиано, что является наиболее яркой стилевой чертой композитора, которую он применял в большинстве фильмов) [3, 4].

3.Минимальное использование музыкального материала фильма (при хронометраже в 1 час 31 минуту только четыре эпизода с музыкой композитора).

В музыке фильма композитор прибегает к полистилистике. Например, в первом эпизоде проходит музыкальная тема в стиле классицизма.

⁹⁰В статистике учитываются совместные работы Киры Муратовой и ее мужа в первом браке Александра Муратова, так как композитор работал с ними двумя.

Это проявляется в использовании альбертиевых басов, типах мелодического движения, каденционных оборотах с обилием мелизматике. Все это отсылает нас к стилю Моцарта. Вторым примером становится сцена «истории любви» Валентины и Максима, где в собственной аранжировке композитор цитирует танго «Эспозито». В начале он дает ее в мажорном ладу, но после, оно переходит в минор с экспрессией чувств и проявляемых эмоций, изменяется уже не только ладово, но и фактурно, перебиваясь многосоставными активно сменяющимися аккордами. Также, третьим примером является заключительный эпизод в фильме, где композитор использует не только полистилистику, но и полижанровость, видоизменяет то же танго «Эспозито», звучащее в стиле регтайма, что лишь отдаленно (только по мелодии) выдает танго (см. Таблица №2).

Таблица №2.

Таблица-партитура фильма «Короткие встречи»

Вербально-сюжетный ряд	Видеоряд	Музыкальный тематизм	Музыкально-языковые средства	Хронометраж	Смысловой подтекст
Сцена очередной короткой любовной встречи героев	Валентина влюблена в Максима, но при этом требует от него больше внимания. Они наслаждаются обществом друг друга	Проходит музыкальная тема, адресованная к стилю эпохи классицизма, «легкая», в мажорном ладу, во второй части переходящая в минорный лад, ритмичная с применением альбертиевых басов, с повторяющимися элементами и каденцией, украшениями, в сонатной форме, она воспринимается, как фортепианные сонаты Моцарта	Фортепиано	15.43-18.41	Музыка выражает почти детскую радость влюбленной Валентины, ее заигрывание с ним передается в игриво звучащей музыке
Воспоминания о первом свидании	Валентина вспоминает первое свидание и первый поцелуй с	В собственной аранжировке композитор использует танго «Эспозито»: в начале он дает ее в мажорном ладу,	Фортепиано	52.16-53.34	Музыка, в данной сцене, передает «бурю» эмоций, возникающих между

	Максимум	но после, оно переходит в минор и с экспрессией чувств и проявляемых эмоций, изменяется уже не только ладово, но и фактурно, перебиваясь многосоставными активно сменяющимися аккордами.			главными героями, которые сразу же начинают страстный любовный роман
Заключительная сцена	Надежда, после того как подготовила дом к приезду Максима, уходит, чтобы не мешать воссоединению любовников	Заключительный эпизод в фильме, где композитор использует не только полистилистику, но и полижанровость, видоизменяет то же танго «Эспозито», но уже исполняет его в жанре джаза, в стиле регтайма, что лишь отдаленно (только по мелодии) выдает танго	Фортепиано, труба, скрипка	01.21.10-01.31.33	Музыка несет заключительную функцию фильма. С помощью темпового развития, танцевального характера и динамического подъема олицетворяет дальнейшее развитие любовных отношений героев

На основе рассмотренных музыкальных тем фильма становится возможным сделать определенные выводы. К примеру, о том, что в «Коротких встречах» со стороны режиссера было бы рационально оставить только песни В. Высоцкого, которые заполняют фильм музыкой и, на первый взгляд, не нуждаются в дополнительном музыкальном сопровождении. Но, К. Муратова привлекает к этой работе О. Каравайчука намеренно, так как их общие творческие идеи дополняют друг друга (визуальный и аудио ряд). Помимо факта общих жанровых предпочтений между режиссером и композитором, имеет место быть и фактор новаторства. Как и в своих фильмах К. Муратова пыталась привнести новые видения фильмов, новые средства выразительности, так и О. Каравайчук применял современные средства музыкальной выразительности в киномузыки. Сам же композитор отзывался о режиссере так: «Муратова и как режиссер абсолютна, пусть порой и косноязычна. Илья Авербах признавался мне, что не может делать такие фильмы, как она. Для этого надо быть совсем особенным человеком. Поэтому я ей восхищался» [2, С. 2].

На момент съемок фильма «Короткие встречи» между К. Муратовой и О. Каравайчуком были не только деловые профессиональные отношения, но и доверительно-дружеские, что следует из воспоминаний самого композитора: «...потом Кира и Саша жили в Одессе. Я обоих очень любил и, приезжая в их город, а меня туда часто вызывали писать разные картины, рано утром прямо с поезда бежал к Муратовым. Они были мне бесконечно, необыкновенно рады» [2, С. 2].

Переходя к фильму «Долгие провода», где в основе сюжета лежит история проблемных отношений матери и сына из-за ее чрезмерной опеки над ним. Отметим остро социальную проблему, выявляемую К. Муратовой. Проблема заключается в конфликте поколений: в отрицании традиционных ценностей молодежью и неприятия новых веяний старшим поколением.

Главные роли в «Долгих проводах» исполнили Зинаида Шарко и Олег Владимирович. Несмотря на концептуально новый подход в кинематографе фильм хоть и был снят в 1971 году, но положен «на полку» и на экраны вышел только в перестроечное время в 1987 году. В официальных источниках не указывается причина такого игнорирования кинофильма, однако сохранились воспоминания О. Каравайчука: «Дирекция студии жутко невзлюбила «Долгие провода», считая, что это болезненная, патологическая и так далее картина! В общем, западный образец» [2, С. 3]. Фильм неоднозначный и сложный для восприятия, но с точки зрения непростых человеческих взаимоотношений он больше подходит к жанру психологической драмы. По сути, фильмы таких режиссеров, как К. Муратова, И. Авербах, В. Мельников способствовало формированию совершенно нового молодого поколения, из-за чего естественным образом регулярно сталкивались с препятствиями. Но то, что идея фильма актуальна и по сей день (взаимоотношения родителей и детей, проблемы переходного возраста, столкновение бунтарства и немощи) отрицать невозможно.

В начале съемок «Долгих проводов» работа творческого тандема режиссера-композитора была активна и плодотворна. «Долгие провода» насыщены музыкальным разнообразным материалом. На протяжении всего фильма музыка исполняется на «подготовленном» фортепиано, преимущественно закадрово. Присутствует и цитатный материал, например, в конце фильма исполняется романс «Белеет парус одинокий» А. Варламова. Авторская музыка начинается в увертюре фильма, звучит музыкальная тема, которую возможным представляется охарактеризовать, как прелюдия, что выражается свободным импровизационным характером, умеренным темпом, в мажорном ладу, с периодом повторного строения. Смысловой подтекст ее, предположительно, выражает меланхоличное подростковое состояние юноши (главного героя), который наблюдает, анализирует, делает свои выводы, принципиально отличающиеся от выводов своей матери(00.01.30-00.06.26)⁹¹.

⁹¹Здесь и далее указан хронометраж

Режиссерская идея также отразилась и музыкально. Квинтэссенцией сложных отношений между сыном и матерью становится эмоциональная «острая» реакция юноши, когда они едут в автобусе. Аналогичное происходит и в музыкальном сопровождении: первые несколько минут звучит та же «прелюдия», какой и была в начале фильма, но потом, именно в момент бунта главного героя она «взрывается» резким *sforzando* и меняется фактурно, так как уже звучат триумфальные аккорды в темпе *presto!* Негативное настроение юноши передается по средствам музыкального сопровождения (00.08.13-00.10.09). Примечательно, что и режиссер и композитор делают одну из кульминаций уже в самом начале фильма. Это и есть главный показательный момент прямой связи совершенного взаимопонимания скрытого подтекста между режиссером и композитором (см. таблица №3).

Таблица №3.

Таблица-партитура фильма «Долгие проводы»

Начало фильма	Мать и сын гуляют вместе в оранжерее и на кладбище, мать постоянно что-то рассказывает, а сын не скрывает, как ему скучно с ней	Звучит музыкальная тема, которую возможным представляется охарактеризовать, как прелюдия, что выражается свободным импровизационным характером, умеренным темпом, в мажорном ладу, с периодом повторного строения	Фортепиано	00.01.30-00.06.26	Смысловой подтекст ее, предположительно, выражает меланхоличное подростковое состояние юноши (главного героя), который наблюдает, анализирует, делает свои выводы, принципиально отличающиеся от выводов своей матери
Начальная кульминация фильма	Герои едут в транспорте. На почве постоянной опеки со стороны матери разгорается конфликт	Первые несколько минут звучит та же «прелюдия», какой и была в начале фильма, но потом, именно в момент бунта главного героя она «взрывается» резким <i>sforzando</i> и меняется фактурно, так как уже звучат триумфальные аккорды в темпе <i>presto</i>	Фортепиано	00.08.13-00.10.09	Негативное настроение юноши передается по средствам музыкального сопровождения

Мать на свидании	Мама впервые за долгие годы пытается реализовать свое желание хорошо провести вечер с понравившимся ей человеком, но еще по дороге начинает нервничать, злиться и уходит	Звучит та же тема, но уже в низком регистре и в аккордовой плотной фактуре, что передает волнение героини	Фортепиано	00.53.27-00.55.30	Она волнуется из-за того, что чувствует, что делает что-то непривычное ей, звучит та же тема
Сцена на вокзале	Мать слышит разговор сына с отцом, что он хочет уехать и бросить мать одну	Две мелодические линии (песня юношей-гитаристов и основная тема на фортепиано) перебивают друг друга	Фортепиано	00.57.34-01.03.27	Музыка символически передает образы героев (мамы и сына), которые тоже перебивая, не слышат друг друга
Сцена разочарования	После услышанного мать разочарована и пребывает в депрессии	Как лейттема все того же волнения матери выступает основная «прелюдия», звучащая аналогично сцене ее свидания	Фортепиано, гитара, вокал	01.02.05-01.02.30	Тема также тревожно и волнительно, передается однотипными средствами музыкальной выразительности

На протяжении всего фильма данная тема «прелюдия» единственная, но являющаяся многофункциональной. Например, в эпизоде свидания матери с возлюбленным, когда она волнуется из-за того, что чувствует, делает что-то непривычное ей звучит та же тема, но уже в низком регистре и в аккордовой плотной фактуре, что передает волнение героини (00.53.27-00.55.30). Настроения юношеского протеста передаются и в сцене на вокзале, когда две мелодические линии (песня юношей-гитаристов и основная тема на фортепиано) перебивают друг друга, что символически передает образы героев (мамы и сына), которые тоже перебивая, не слышат друг друга (00.57.34-01.03.27). В этот момент мать случайно застаёт сына за телефонным звонком отцу, который хочет уехать от матери. И как лейттема все того же волнения матери выступает основная «прелюдия», звучащая аналогично сцене ее свидания, также тревожно и волнительно, передается однотипными средствами музыкальной выразительности (01.02.05-01.02.30). Рассмотренными примерами подтверждается драматическая многофункциональность одной музыкальной темы «прелюдии».

Изначально, проанализировав связь фильмов К. Муратовой с музыкой О. Каравайчука, создается впечатление их профессиональной сплоченности, которая реализовалась в виде ярких фильмов «Короткие встречи» и «Долгие проводы». Если бы не человеческий фактор. Так как музыка О. Каравайчука была специфична и нетрадиционна для советского слушателя, цензоры и критики часто ограничивали творчество композитора, в том числе и финансово. По воспоминаниям О. Каравайчука: «Музыкальный редактор опять-таки не пожелал мне платить. Я вышел из себя, закатил истерику, выразился, по-моему, даже последними словами: совершенно забываюсь в таком состоянии. Кира сказала, что терпеть не может, когда при ней так ругаются. И так вот закончилось время, когда мы с ней работали. Больше она меня никогда не приглашала» [2, с. 4]. Именно в этом конфликте и заключалась проблематика двух творцов. Сотрудничая вместе более десяти лет, сняв совместно 6 кинофильмов, достаточно было одного конфликта, чтобы творческий тандем прекратил свою деятельность.

Подводя итоги проделанного исследования, приведем ряд выводов. Творческие тандемы не всегда успешны и долговременны, в данной статье был прослежен позитивный творческий путь режиссера-композитора, который в конечном итоге завершился фиаско (конфликт между К. Муратовой и О. Каравайчуком, придание забвению фильма «Долгие проводы», отсутствие понимания новаторских идей цензорами по ряду объективных и идеологических причин). Взаимосвязь индивидуальных стилей режиссера и композитора на примере применения разных новых средств выразительности в кинематографе и музыке. Общность мировоззрений, проявляющихся в том числе и в выборе жанров фильмов (драмы, мелодрамы), а также темы остро социальной проблематики. Из достоинств музыкальных работ, сделанных для двух кинофильмов, выделяется яркий тематизм, характерное для стиля кинокомпозитора расстроенное звучание инструмента (преимущественно фортепиано), использование полистилистики и полижанровости (классицизм, танго, прелюдия) для определенного колорита музыкальных тем, передача музыкальной темой внутреннего мира героев фильмов и многое др. Но, несмотря на такие творческие коллизии, К. Муратова отзывалась об О. Каравайчуке положительно: «...а ведь он был музыкальный гений, но это не умею выразить словами. Отрадно было думать, что где-то существует необыкновенный Каравайчук. Хорошо, что осталась музыка» [1, с. 5].

Список литературы:

1. Муратова К. Г. Воспоминания об Олеге Каравайчуке / «Собака.ру» [Электронные ресурсы]/URL:<https://www.sobaka.ru/krd/entertainment/music/52759> (дата обращения: 02.02.2023).
2. Сиркес П. Б. Памяти Олега Каравайчука. Монолог гения / Наследие: музыка [Электронный ресурс]/URL: <https://samcult.ru/heritage/9509> (дата обращения: 17.02.2023)

3. Халкиди Л.Д. Функции тембра в музыке кино: на материале фильма «Монолог» (реж. И. Авербах, комп. О. Каравайчук). Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Восьмой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2021 года /Краснод. гос. ин-т культуры; ред. кол.: Т. Ф. Шак, М. Л. Караманова, А. Н. Ситалова – Краснодар: КГИК, 2021. – 255 с. – Текст: непосредственный.

4. Халкиди Л. Д. Драматургические функции музыки в фильме «Чужие письма»(реж. И. Авербах, комп. О. Каравайчук). Музыкаведение в XXI веке: Теория, история, исполнительство: Сборник статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции 14 марта 2022 года /Краснод. гос. ин-т культуры; ред. кол.: Т. Ф. Шак, М. Л. Караманова, А. Н. Ситалова – Краснодар: КГИК, 2022. – 330 с. – Текст: непосредственн

Новикова Е.В.
Россия, Краснодар

ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ В РАКУРСЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. В статье актуализируется проблема анализа эстрадной песни в ракурсе исполнительской и композиторской интерпретации. На материале анализа песни «Я тебя отвоюю всех земель, у всех небес...» (композитор И. Крутой на стихи М. Цветаевой) выявляется индивидуальный подход к трактовке данного произведения разными певцами, что приводит к углублению и изменению жанра песни.

Ключевые слова: песня, интерпретация, М. Цветаева, И. Аллегрова, И. Крутой, жанр, монолог, аранжировка.

Novikova E.V.
Russia, Krasnodar

POP SONG IN THE PERSPECTIVE OF INTERPRETATION

Abstract. The article actualizes the problem of analyzing pop songs from the perspective of performing and compositional interpretation. Based on the analysis of the song "I will win you back from all lands, from all heavens ..." (composer I. Krutoy on the poems of M. Tsvetaeva), an individual approach to the interpretation of this work by different singers is revealed, which leads to a deepening and a change in the genre of the song.

Keywords: song, interpretation, M. Tsvetaeva, I. Allegrova, I. Krutoy, genre, monologue, arrangement.

В системе музыкальных жанров песня самый популярный, обиходно-бытовой жанр, относящийся к повседневному, обычному употреблению. По-видимому, этим объясняется тот факт, что в категории первичных жанров песня занимает первое место, что и определяет ее ведущее положение в жанровой классификации с точки зрения бытового предназначения музы-

ки. Эстрадная песня представляет собой наиболее распространенный жанр современного массового музыкального искусства, сила которого заключена в единстве многообразных выразительных средств. Это сплав содержательно-текстового начала, мелодико-гармонического оформления интонационного смысла, тембрального и ритмического решения, заключенного в аранжировке. Историческая эволюция данного жанра отражает общественно-политические, социокультурные процессы в жизни страны.

С точки зрения теоретического обоснования музыковеды, занимающиеся проблемой музыкальных жанров, относят песню в категории популярных музыкальных жанров, бытующих в ту или иную эпоху [6], массово-бытовых жанров [5], электроакустических и виртуальных жанров, получивших свое развитие в XX веке [4]. Изучение феномена эстрадной песни долгое время не являлось приоритетным направлением в музыкознании по причине необоснованного причисления его к легким развлекательным жанрам. Тем не менее изучение эстрадной песни невозможно без опоры на исследования по проблемам массовой музыкальной культуры, в числе которых труды А. Цукера [8], В. Сырова [9], Ф. Шака [9]. Формирование методологического аппарата эстрадной песни представлено в исследовании И. Маевской, Т. Шак «Жанрово-стилевые аспекты эстрадной песни второй половины XX века» [3]. На сегодняшний день это наиболее целостное исследование, рассматривающее изучаемый объект.

Важным аспектом изучения и осмысления эстрадной песни стал феномен ее интерпретации, заложенный в специфике жанра, что позволяет поставить его в ряд с интерпретацией в академической музыке.

Виды интерпретаций, характерные для классической музыки, нашли широкое применение в эстрадном искусстве, так как предоставляют эстрадным исполнителям возможность создания новых форм существования произведений, реализации творческого подхода, проявления собственной индивидуальности. Для слушателя наибольший интерес представляет не первоисточник, который в полной мере ему знаком, а то, насколько искусно интерпретатор ввел тему произведения в новую оправу – структуру, жанр, стиль исполнения, становясь соавтором. Отметим, что в эстрадной песне, как и в других вокальных жанрах, функционирует два основных вида интерпретации: композиторская (создание композиторских версий на основе одного поэтического текста) и исполнительская, заключенная в разной манере исполнения и свободном отношении к авторскому тексту, заложенному в типологии эстрадного жанра.

Цель данной статьи – на материале анализа песни «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» (композитор И. Крутой на стихи М. Цветаевой) выявить разный интерпретационный подход к трактовке данного произведения разными певцами.

Хронологически эти интерпретации выстраиваются в следующий ряд: Ирина Аллегрова (1994); Ирина Дубцова (2011); Ксана Сергиенко (2014); «Операция пластилин» (2016); Яна Клявина (2020); Дима Билан 2020.

Стихотворение как поэтический жанр – это один из ярких примеров проявления чувства любви в лирической поэзии. М. Цветаева с гипертрофированной выразительностью передает эти эмоции.

Стихотворение «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес», написанное в 1916 году, сложно уложить в традиционные понятия взаимоотношений и любви мужчина-женщина. Это произведение стало символом всеобъемлющей женской любви, уничтожающей на своем пути все существующие законы и преграды. М. Цветаева одна из немногих поэтесс, которой удалось донести свои чувства в женской поэзии и пошатнуть нерушимое господство мужской любовной лирики.

Композитор Игорь Крутой, высоко оценивший стихотворение М. Цветаевой, написать музыку на это популярное произведение, понимая, какую ответственность берет на свои плечи. Впервые песня появилась в репертуаре Ирины Аллегровой почти тридцать лет назад, в 1994 году, тронув сердца миллионов людей.

Идея создания песни принадлежит самой певице. И. Аллегрова обратилась к композитору с просьбой написать песню, которая будет «нерушимым обелиском женской любви» [1]. Как вспоминает сам композитор... «К тому времени у меня не было опыта написания песен для Аллегровой. Вообще, писать на стихи Цветаевой это большая ответственность. Но песня далась на одном дыхании. Меня волновал вопрос аранжировки, потому что в конце должна была быть ревность женщины, доведенная до высот и такие образы могла создать только Цветаева. Это должно быть подчеркнуто в аранжировке, над которой я много работал» [2]. Произведение получилось настолько волнующим, трогательным, глубоким и настоящим, что до сих пор популярно и востребовано.

В интервью Радио Даче, после выхода сингла, на вопрос об автобиографичности исполняемого произведения И. Аллегрова ответила следующим образом... «...все мои песни — это истории из жизни, поэтому они и вызывают такие сильные эмоции. Я вообще свои песни называю маленькие истории из жизни. По поводу автобиографичности говорю, нет, это ваши истории!» [1].

В 1994 году на песню «Я тебя отвоюю» был снят не менее пронзительный клип. В основу легли библейские сюжеты. Режиссер Т. Кеосаян перед созданием клипа посещал церкви и просил разрешения на съемки. Как вспоминает сам режиссер: «Год я не снимал этот клип, хотя все технические нюансы были соблюдены. Не решался. Когда мне Игорь Крутой дал прослушать черновую фонограмму, на конце первого куплета я уже знал, что буду снимать. Для меня это знак.

Я был полностью уверен, что буду это снимать именно так. Я написал сценарий и отнес его армянскому священнику, потому что принадлежу к апостольской церкви, крещен там, а также православному священнику. На съемках происходили к странные вещи. Мы снимали в песчаном карьере в Подмосковье. Закончились съемки и вдруг хлынул дождь. Я считаю, что это Божье знамение» [2].

Жанр данной песни можно определить как драматический монолог обращение к возлюбленному [3]. Песня написана в строфической форме. Сравнивая стихотворение М. Цветаевой, состоящее из четырех строф, три из которых начинаются с возгласа «Я тебя отвоюю» и его реализацией в песне И. Крутого, отметим их иную последовательность, что усиливает

драматизм песни и акцентирует основную мысль: «Я тебя отвоюю», «У тебя остаешься – ты, ты, ты» (см. таблицу 1).

Таблица 1

Стихотворение М. Цветаевой	Воплощение стихотворения в песне И. Крутого
<p>1.Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, Оттого что лес - моя колыбель, и могила - лес, Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой, Оттого что я тебе спою - как никто другой.</p> <p>2.Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей, У всех золотых знамен, у всех мечей, Я ключи закину и псов прогоню с крыльца - Оттого что в земной ночи я вернее пса.</p> <p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! - У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты: Два крыла твои, нацеленные в эфир, - Оттого что мир - твоя колыбель, и могила - мир!</p>	<p>1.Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, Оттого что лес - моя колыбель, и могила - лес, Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой, Оттого что я тебе спою - как никто другой.</p> <p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! - У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>2.Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей, У всех золотых знамен, у всех мечей, Я ключи закину и псов прогоню с крыльца - Оттого что в земной ночи я вернее пса.</p> <p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! - У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>Проигрыш (соло гитары) Кульминация</p> <p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! - У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты: ты, ты</p>
1+2+3+4	1+3+2+3+проигрыш+3+ 4 (первые две строки с четырехкратным построением), звучит как заклинание

Сравнительный анализ текста призывает, что четыре строфы стихотворения М. Цветаевой (1+2+3+4) в песне даны в иной последовательности (см. таблицу 2).

Таблица 2

Строфы стихотворения в песне	1	3	2	3	Инструментальный проигрыш	3	4
Разделы формы песни	1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа	Инструментальный проигрыш	5 строфа	Кода
Этапы драматургии	Экспозиция	Развитие			Кульминация		Развязка

Созданию жанра монолога способствует и речитативно-декламационный тип мелодики с ритмикой, имитирующей ритм стиха, с постоянным возвращением к ключевой интонации, звучащей как заклинание. Драматическая кульминация в точке «золотого сечения» подготовлена инструментальным проигрышем соло гитары, усилением динамики, повышением тональности и диапазона голоса (звучит на октаву выше). В исполнительской интерпретации И. Аллегровой прослушиваются все этапы драматургии: экспозиция, развитие, кульминация, развязка.

Позже это произведение было перепето многими исполнителями, но вариант И. Аллегровой считается оригинальной классикой.

Далее в таблицах 3, 4 рассмотрены несколько различных вариантов исполнения в версиях Ксаны Сергиенко, Ирины Дубцовой, Димы Билана. Каждый артист привносил свою индивидуальность в исполнительский стиль.

Таблица 3

Название песни, авторы	Ирина Аллегрова	Ксана Сергиенко	Ирина Дубцова	Дима Билан
«Я тебя отвоюю» (комп. И. Крутой, на стихи М. Цветаевой)	Холодное начало. Акцент на декламационную подачу текста. Кульминация инструментальная (Самый яркий момент у соло-	Декламационная подача текста, но в отличии от предыдущего варианта пропеваемые отрывки произведения более мелодичные, лиричные, распевные и	Пропеты мелодически даже декламационные части произведения. Более лиричная и мелодичная подача материала. Произведение исполнено в	Самая филигранная подача текста. Проговаривание и пропевание каждого звука и слова. Смысловый перенос текста от женского лица к мужскому. За

	гитары). Стиль Роко-Попс, темп средний (обозначим его как основной, оригинальный)	сочные. Стиль-рок, за счет чего темп чуть сдвинут. Более ускоренная версия. Аранжировка: оркестровано для симфонического оркестра. Кульминация вокальная.	стиле поп, о чем также свидетельствуют яркие партии бэк-вокала, звучащие на протяжении всего произведения. Как таковой яркой кульминации нет, что тоже присуще данному стилю музыки. Темп, в отличие от предыдущего варианта более спокойный. Приближен к оригиналу.	счет этого глубина смысла текста изменена. «...Я тебя отвоюю у той одной» (Смерти). Стиль исполнения смешанный: поп, рок, элементы академического вокала. Единственный из всех представленных вариантов, где донесен глубочайший смысл текста. Темп в предложенном варианте самый спокойный, кульминация самая яркая. Добавлены ксилофоны и треугольники
--	--------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Таблица 4

Исполнитель	Параметры интерпретации					
	Темп	Динамический диапазон	Тип аккомпанемента	Виды кульминаций,	Эмоциональный диапазон	Привнесение черт нового жанра
Ирина Аллегрова	Умеренный, сдержанный	Широкий	Фонограмма с использованием шумо-	Кульминация соло гитары. Кульминация-эпилог.	Лирико-драматический	Монолог

			ВЫХ эффе- ктов изоб- рази- тель- ного харак- тера.			
Ксана Сер- гиенко	Уме- ренный, сдер- жаный	Ши- рокий	Ор- кестр, соло гитара	Лирико- драмати- ческая и кульми- нация- эпилог	Лирико- драмати- ческий	Рок ро- манс
Ирина Дубцова	Уме- ренный	Ши- рокий	Ор- кестр, Звуки цер- ковно- го ко- локола	Динами- ческая и кульми- нация- эпилог	Сентимен- тальность, драматизм	Ли- риче- ский- моно- лог
Дима Би- лан	Уме- ренный с дви- жением	Ши- рокий	Ор- кестр, соло гитара	Динами- ческая и кульми- нация- эпилог	Лирико- драмати- ческий	Ро- манс- моно- лог
Операция пластилин (медиа, компози- торская)	быст- рый	уме- рен- ный	Соло форте- пиано, скрип- ки. Ор- кест- ровая. Яркая партия удар- ных	Инстру- менталь- ная (ударные, соло ги- тара, скрипки)		Рок- Бал- лада
Яна Кля- вина (те- лепроект)	Уме- ренный, сдер- жаный	Уме- рен- ный	Инстру- стру- менталь- ный ан- самбль	Лирико- драмати- ческая и кульми- нация- эпилог)	Лириче- ский	Ли- риче- ская бал- лада

Дима Билан, прежде чем выпустить кавер на песню «Я тебя отвоюю», обратился к Ирине Аллегровой с просьбой «перепеть» ее бессмертный хит. На что певица отметила, что «женская песня в мужском исполнении затея максимально претенциозная. Но певец с задачей справится. Версия в его

исполнении прозвучала поистине амбициозно и со знаменитым "билайновским размахом"» [1].

Отметим интерпретацию текста М. Цветаевой группой «Операция пластилин». В рассмотренных нами вариантах это единственный вид композиторской интерпретации. Здесь изменена и мелодия, и аккомпанемент. За счет этого полностью трансформирован жанр. Это рок-баллада во всех ее ярких красках. Впервые песня звучит как диалог мужчины и женщины. За счет этого образное начало стихотворения М. Цветаевой вырисовывается в новых гранях, где мужское начало берет верх над женским, в отличие от оригинального смысла стихотворения.

Список литературы:

1. Интервью И. Аллегровой журналу Московский комсомолец. Электронный ресурс. Режим доступа: [https:// www.mk.ru](https://www.mk.ru).
2. Интервью И. Крутого об истории создания песни. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.radiodacha.ru/news/1255.htm>.
3. Маевская И.В., Шак Т.Ф. Отечественная эстрадная песня второй половины XX века: жанры, стили, интерпретация. – Тамб. гос. муз.-пед. инст-т С.В. Рахманинова. Тамбов. – 2022. – 314 с.
4. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
5. Попова, Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – Москва : Знание, 1981. – 128 с.
6. 103.Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып. 2. – Ленинград : Советский композитор, 1981. – С. 231-293.
7. Сыров, В. Н. Стилевые метаморфозы рока / В. Н. Сыров. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 312 с.
8. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка : 1960-1990 : учебное пособие / А. М. Цукер. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2016. – 256 с.
9. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. / Ф. М. Шак. – Краснодар : Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – 342 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Ольга Романовна – магистрант кафедры инструментального джазового исполнительства ФГБОУ ВО «Российской академии музыки имени Гнесиных»

Андрущенко Елена Юрьевна – доцент, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», начальник редакционно-издательского отдела, главный редактор журнала «Южно-Российский музыкальный альманах»

Антипова Виктория Юрьевна – преподаватель теоретических дисциплин Melodica Music and Dance Institute, Дубай (ОАЭ)

Бабенко Елена Владимировна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Баглай Мария Александровна – магистрант, ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова» Республика Крым, г. Симферополь

Бадамшина Диана Айдаровна – студент кафедры режиссуры мультимедиа НОУ ВО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Безниско Оксана Николаевна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Бейсенбинов Бакытжан Нурбакытович – студент кафедры музыкознания и фортепиано ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры»

Бекиров Арсен Энверович – ассистент кафедры вокального искусства и дирижирования факультета истории, искусств и крымскотатарского языка и литературы ГБОУ ВО РК *КИПУ* имени Февзи Якубова (г. Симферополь)

Бошук Галина Анатольевна – доцент, кандидат педагогических наук, заведующий кафедрой фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Бызов Сергей Владимирович – аспирант, НОУ ВО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Ван Вэньлян – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Гаврилова Алена Валерьевна – ассистент-стажер, ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

Дурина Айдана Кадыровна – студент, ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»

Завада Игорь Юрьевич – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Зубкова Елена Владимировна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Китай, провинция Чжецзян, Цзиньхуа

Иванычев Аркадий Дмитриевич – студент специальности «Инструментальное исполнительство (фортепиано)», БПОУ Вологодской области «Череповецкое областное училище искусств и художественных ремесел им. В.В. Верещагина»

Исаченко Сергей Владимирович – кандидат исторических наук, доцент, ГБОУ Институт Развития Образования Краснодарского края

Калимова Мария Владимировна – преподаватель, председатель ПЦК специальности «Теория музыки», Мурманский колледж искусств, магистрант Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова

Карташова Татьяна Викторовна – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК имени Л.В. Собинова

Кисеева Елена Васильевна – доцент, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», Академия архитектуры и искусств ФГАОУ ВО Российской Федерации «Южный федеральный университет»

Комарова Анастасия Алексеевна - кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, специалист по работе с иностранными студентами международного сектора ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Коробейникова Ксения Алексеевна - магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Крбашян Джесика Альбертовна - магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Кром Анна Евгеньевна доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

Купец Любовь Абрамовна – доцент, кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшего профессионального образования РФ, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов ФБГОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

Лащева Елена Владимировна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Малацай Людмила Викторовна – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, заведующий кафедрой вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры», ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Мамай Оксана Романовна – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Медынский Евгений Владимирович – магистрант, ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Мезенцев Максим Олегович – магистрант, ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры»

Мирошниченко Олег Николаевич – преподаватель, ГБПОУ Краснодарского края «Краснодарский музыкальный колледж имени Н.А. Римского-Корсакова»

Мир-Багирзаде Фарида Алтаевна – кандидат искусствоведения (доктор философии в области искусствоведения), ведущий научный сотрудник, доцент по эстетике, Национальная Академия Наук Азербайджана, Институт Архитектуры и Искусства, отдел «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и геральдика»

Никульникова Надежда Владимировна – преподаватель музыкального училища при SGK им. Л.В. Собинова, ассистент-стажёр ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Новикова Екатерина Владимировна – аспирант, преподаватель музыкального кадетского корпуса ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Нискогуз Екатерина Зиновьевна – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Осокин Александр Сергеевич – аспирант, НОУ ВО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Покладова Елена Викторовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Полищук Аэлита Эдисоновна – доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Пономарёва Александра Сергеевна – студент ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского», студентка специальности «Теория музыки» ГБПОУ РК «Симферопольское музыкальное училище имени П. И. Чайковского» Республика Крым, г. Симферополь

Предоляк Анна Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино, телевидения и звукорежиссуры, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Рафальская Анна Витальевна – аспирант, Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы национальной Академии наук», Республика Беларусь, г. Минск

Рожков Геннадий Олегович – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Рыбалко Екатерина Евгеньевна – кандидат культурологии, методист, педагог дополнительного образования, Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования Центр детского творчества и искусств «Родник»

Сергеева Татьяна Сергеевна – доцент, доктор искусствоведения, научный сотрудник ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова»

Смирнова Наталья Михайловна – профессор, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени . В. Собинова», Заслуженный работник высшей школы Российской Федерации

Сошников Валентин Дмитриевич – профессор, заведующий кафедрой режиссуры мультимедиа НОУ ВО «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов» режиссер высшей категории, заслуженный работник культуры РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза журналистов Санкт-Петербурга, Союза концертных деятелей РФ

Суровцева Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова»

Тетерин Никита Владимирович – студент, ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры»

Халкиди Любовь Дмитриевна – студент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Чупова Анна Гурьевна – заведующая отделом дополнительного образования, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Бюджетное профессиональное образовательное учреждение Вологодской области «Череповецкое областное училище искусств и художественных ремесел им. В.В. Верещагина»

Шак Татьяна Федоровна – профессор, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Шак Фёдор Михайлович – доцент, доктор искусствоведения, доцент кафедры инструментального джазового исполнительства ФГБОУ ВО «Российской академии музыки имени Гнесиных»

Югай Инга Игоревна – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Музыка
в пространстве медиакультуры
(к 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова)

Сборник материалов
X Международной научно-практической
конференции
14 апреля 2023 года

ISBN 978-5-94825-503-3



ISBN 978-5-94825-503-3

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 21,5 п.л. Тираж 24 экз. Заказ № 834