

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ФОРУМ
МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**
«Дизайн и искусство - стратегия проектной
культуры XXI века»
ДИСК - 2023

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

5
ЧАСТЬ

Москва, 2023 год

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Всероссийский форум молодых исследователей
«Дизайн и искусство –
стратегия проектной культуры XXI века»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Всероссийской
научно-практической конференции
«ДИСК-2023»**

Часть 5

МОСКВА

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72
В 85

В 85 Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2023»: сборник материалов Часть 5. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2023. – 323 с.

ISBN 978-5-00181-509-9

Сборник составлен по материалам Всероссийской научно-практической конференции «ДИСК-2023», состоявшейся 14-17 ноября 2023 г. в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века» в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

УДК 378:7(06)
ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Оленева О.С., доцент; Рыбаулина И.В., заведующий кафедрой; Волкодаева И.Б., заведующий кафедрой; Андросова И.В., старший преподаватель; Бузькевич А.О., инженер

Научное издание

ISBN 978-5-00181-509-9 © Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023
© Коллектив авторов, 2023
© Дизайн: Студенческое научное общество РГУ им. А.Н. Косыгина, Фонарёва П.Д.

УДК 72.04.012

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ НИКОЛЬСКОГО СОБОРА В МОЖАЙСКЕ

Андреева П.А.

Научный руководитель Коненкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Никольский собор (другое название Ново-Никольский) расположен в Можайске, на месте Никольской башни Можайского Кремля. Объект, исследуемый в данной работе, представляет огромный интерес не только с культурно-исторической и конструктивной, но еще и художественно-символической сторон. Экстерьер собора необычен и выделяется разнообразием геометрических форм, сочетанием различных приемов и элементов разных стилей, раскрывающих глубинные смыслы его архитектуры. К сожалению, исследуемый памятник архитектуры практически не изучен. Выявлено полное отсутствие научных работ, посвященных конкретно Ново-Никольскому собору. Не сохранилось даже подробных описей реставрационных работ. Здание также пострадало от некачественных поновлений и реставраций. Главными материалами для исследования на сегодняшний момент являются чертежи и заметки, оставленные местным краеведом Владимиром Куковенко, отчет института Спецреставрации за 1980 год, фотографии и вырезки из музея, расположенного непосредственно в здании собора [3].



Рисунок 1 – Ново-Никольский собор в Можайске: а) фотография С.М. Прокудин-Горский 1911 г. Восстановление Д.В. Чекалов; б) современный вид.

Прежде чем перейти к анализу экстерьера и интерьера здания, необходимо погрузиться в историю его появления. Строительство собора было начато в 1802 году. До этого момента на его месте располагались Никольская башня Можайского Кремля и надвратный храм. Также рядом располагался собор Святого Николы Можайского датируемый 15 веком. В 17 веке по приказу патриарха Иоакима их перестроили. Надвратный храм стали называть «Новый (Верхний) Никольский», а соседний «Старый (Нижний) Никольский».

Все эти сооружения по причине их крайней ветхости разобрали на кирпичи и камни, которые ушли на строительство современного Никольского собора и церкви Петра и Павла. К нынешним зданием также применяются названия Ново-Никольский и Старо-Никольский храмы. Хотя последний был перестроен уже в середине 19 века [4].

Строительство Ново-Никольского собора вызывает множество вопросов. Автор проекта неизвестен. Предположительно здание является работой Алексея Бакарева, ученика школы Матвея Казакова. Данный вопрос очень важен для рассмотрения, так как мастера являются представителями русской неоготики, стиля, в котором было выполнено сооружение. Зная автора, можно многое сказать о смыслах архитектурных форм [2].

Здание имеет необычную планировку. Колокольня сопряжена с основным объемом собора, состоящим из двух приделов, свод одного поддерживают четыре столпа круглого и квадратного сечения, а второй бесстолпый. Собор двухэтажный, колокольня многоярусная. Нарядный экстерьер противопоставляется скучному интерьеру (рис. 1).

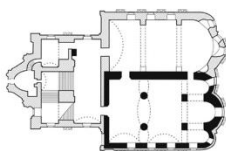


Рисунок 2 – Ново-Никольский собор. План. Автор Н.А. Бондарева для сайта www.nataturka.ru

Внутри собор оформлен просто – белые оштукатуренные стены, полукруглые порталы. Реставраторы оставили нетронутой только небольшую часть кладки, а именно высокие белокаменные пилястры, между которыми заключено изображение круга. Все это украшает входы в приделы.

Снаружи здание облицовано красным и белым кирпичом. Причем существует много примеров храмов направления русской готики с подобным цветовым оформлением. Цвета создают контраст, поэтому детали видны с большого расстояния, что особенно важно в случае исследуемого объекта.

Никольский собор, как ранее упоминалось, построен в стиле русской неоготики. Архитектурные и декоративные формы сообща выполняют первостепенную задачу – подчеркивают вертикаль здания, его устремленность ввысь. К тому же Никольский собор расположен на холме, что только усиливает это впечатление. Здание двухэтажное с многоуровневой колокольней. К готическим элементам можно отнести стрельчатые окна купола-ротонды (ныне не существует), пинакли на крышах ярусов колокольни и основного объема здания, высокий шпиль, венчающий колокольню.

К элементам классицизма относятся фронтоны с двухскатной крышей, украшающие второй ярус колокольни, колонны, используемые во всем объеме здания и бельведеры.

Следует упомянуть и про черты православного храма. К ним относится пятиглавие, которое сейчас трудно заметить из-за отсутствия купола-ротонды. Также необходимо сказать про луковичные купола и полукруглые завершения порталов.

Окна нетипичных для храма форм. На первом этаже они овальные, заключены в каменные бело-красные рамы, на втором – прямоугольные, в белых наличниках с завершением в виде трех башенок. В ротонде-куполе были шестигранные и стрельчатые окна. Некоторые проемы второго этажа раньше были украшены росписями, об их наличии можно судить по сохранившимся фотографиям начала 20 века. На восточной стене собора были изображены Богоматерь с младенцем и Иоанн Предтеча. На южной стороне пока трудно конкретизировать изображение.

Колокольня имеет несколько уровней. Первый связан с основным объемом собора. Уровень имеет два этажа, углы отделаны рустовкой, а крышу венчают две башенки. Второй ярус в виде четверика, практически без декора. Раньше был сопряжен с куполом-ротондой. Третий уровень также является четвериком, отделанным колоннами, фронтонами с двухскатными крышами, увенчанными пирамидальными башенками и пинаклями. На четвертом уровне звонница с балюстрадой, сферическим куполом, коническими башенками с крестами. Пятый уровень вновь представлен четвериком с круглыми окнами, фронтонами с крышами, пинаклями и шпилем с крестом. Раньше на этом уровне располагались часы.

Необычно для собора и обилие геометрических форм: кругов, трапеций, треугольников (ныне сколоты). Скорее всего они связаны с раннехристианской символикой. Треугольник – символ святой Троицы. Также над порталами встречались изображения глаза, вписанные в треугольник – обозначение мудрости и всеведения. Особое внимание стоит уделить шестиконечным звездам, вписанным в круг и расположенным на стрельчатых выступах крыши. Это тоже древний символ, имеющий множество значений. Например, гексаграмма может означать единства земного и небесного миров или влияние Бога. Есть еще восьмиконечные звезды, которые расположены на шпиле и под фронтоном колокольни. В христианстве это символизирует Вифлеемскую звезду. Сам собор выстроен в форме корабля, который символизирует в христианстве церковь (рис. 2) [1].

К сожалению, первоначальный облик Никольского собора сильно искажен. Он не избежал множества неумелых реставраций и поновлений. Купол-ротонду заменили на четырехскатную крышу, из-за чего собор потерял логическое завершение. Также здание потеряло многоуровневость. Купол-ротонда поднимался над основным объемом здания с помощью

дополнительного яруса, который соединялся с колокольной. Фрески в проемах замазали штукатуркой. Окна нижнего этажа полностью замуровали. Треугольники, украшающие порталы, скололи. Часы, украшающие четвертый ярус колокольни, сняли (рис. 1).

Остается подвести итоги. Работа реставратора заключается прежде всего в том, чтобы сохранить первоначальный облик здания, а не обновить его. Из-за отсутствия навыков можно непоправимо испортить здание и исказить его символическое значение.

Никольский собор в Можайске еще предстоит тщательно исследовать, а все полученные о нем сведения систематизировать и обобщить. Все это станет задачей для будущих исследований.

Остается сделать главный вывод о том, что декоративное оформление несет себе не просто художественное, но символическое значение. Умелый архитектор никогда не добавляет в проект здания лишнего или бессмысленного. Никольский собор до поновлений и реставраций был живым целостным организмом, декоративные элементы которого имели не только самостоятельное значение, но и строгое соподчинение частей.

Список использованных источников:

1. Власов, В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / Власов В. Г. – СПб.: ЛИТА, 2000. – 864 с.
2. Кожин, Н. А. Новые материалы об М. Ф. Казакове и его ученике А. Н. Бакареве / Кожин Н. А. Академия архитектуры. – 1935. – № 1–2.
3. Куковенко, В., Массонская архитектура и масоны Можайска / Куковенко В. – Москва : б.и., 2006. – 96 ст.
4. Мокеев, Г. Я., Можайск - священный город русских / Мокеев Г. Я. – Можайск: Кедр, 1992. – 127 ст.

© Андреева П.А., 2022

УДК 7.04

ИСТОКИ ОБРАЗОВ ДОРОГИ И ГЕРОЯ-СТРАННИКА В СКАЗОЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. КАНДИНСКОГО ДЕВЯТИСОТЫХ ГОДОВ XX века

Андропова Н.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

К образу дороги В.В. Кандинский в разные периоды своего творчества обращался неоднократно. Особенно ярко он раскрывается в первом десятилетии XX в., когда создается альбом ксилографий «Стихи без слов»

(1903-1904 гг.). К этому же времени относятся некоторые работы гуашью и темперой с мотивом героя-странника.

Использование художником сюжета с рыцарем, путешествующим и преодолевающим препятствия, сталкивающимся с испытаниями, может быть соотнесено исследователями как с внимательным изучением Кандинским древнерусского искусства и фольклора, так и с его интересом к масонским образам. И то, и другое актуально для русского искусства конца XIX – начала XX вв. В.С. Турчин указывает на то, что интерес Кандинского и его современников к фольклору и древности во многом был инспирирован изданием работ А.Н. Афанасьева («Народные русские сказки», «Поэтические воззрения славян на природу»), И.А. Ильина и др. [1, с. 53]. В частности, Ильин пишет про сказку: «...сказка подобна мифу, народной песне, узору для вышивки, резьбе или архитектурному орнаменту. Миф говорит поэту: «А вот и я – как тема и загадка духа и души народной; прими меня в свое созерцание и придай мне окончательную форму предмета искусства», – и появляются в ответ Гомер и Овидий, Гете, Хеббель и Вагнер, Пушкин и Гоголь и создают совершенное произведение искусства» [2, с. 35]. Кандинский-художник же создает свои «Стихи без слов» – серию гравюр, представляющую собой цепочку образов, отраженных в оглавлении [3]. Только последняя гравюра («Вечность») в него не включена: на ней кончается дорога, объединяющая все работы этой серии. Ильин отмечает, что сказка – это своего рода «путешествие, паломничество» [2, с. 40]. Для Кандинского общий образ дороги, представленной в виде тропы или реки, является средством превращения серии работ в цельную историю с началом, испытаниями на пути и концом, намеренно скрытым в оглавлении. Серия замыкается на обложке (рис. 1), на которой мы видим среди прочих заключенных в круг персонажей сказочного кота на цепи.

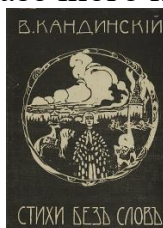


Рисунок 1 – В.В. Кандинский. «Стихи без слов». Титульный лист. 1903 г. Ксилография. 23x16,1 см. Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен

Юноша, чьи руки сложены в молитвенном жесте, напоминает об образе предстоящего в живописи старых мастеров, перед которым возникают религиозные видения. Глаза героя опущены, а у встревоженного кота, ассоциирующимся с мистическим опытом, широко открыты. Вокруг юноши видны следы лап кота: животное ходит по круглой раме, составленной из стилизованных облаков. Этот мотив напоминает о творческих и духовных исканиях самого художника. Это подтверждается и тем, что многие гравюры отражают эпизоды из его биографии [5, с. 102].

В других работах Кандинского 1900-х гг. мотив дороги и странничества зачастую становится ключевым, в том числе, для композиционного построения картины. В «Осеннем пейзаже с городом за крепостными стенами» (1901-1902 г., Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен) (рис. 2), как и в «Русской деревне на берегу реки и ладье» (1902 г., Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен) фризровая уплощенная композиция не несет в себе цели углубления пространства через перспективу, она только разворачивается рядом знаков и образов, воспринимаемых через локальные пятна ярких цветов.



Рисунок 2 – В.В. Кандинский. «Крепостной город в осеннем пейзаже». Ок. 1902г..Пастель, темпера на картоне. 15,8x36,6 см. Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен

Позже Кандинский напишет, что краска, если «ее применять надлежащим образом, может выступать или отступать, стремиться вперед или назад, и делать картину парящим в воздухе существом» [4, с. 85].

Дорога или река часто проходят через все полотно в виде извивающейся ленты или полосы, нигде не начинаясь и не заканчиваясь, как будто переходя с одного произведения на другое. Иногда эта лента разделяет две части картины, как, например, в «Золотом парусе» (1903 г., Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен) тонкий изгиб берега разделяет ясную и знакомую землю и черную гладь воды (рис. 3).



Рисунок 3 – В.В. Кандинский. «Золотой парус». 1903 г. 12,7x29,7 см. Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен

Мотиву дороги и странничества у Кандинского часто сопутствуют другие образы. Города-крепости появляются и в начале, и в конце путешествия, по дороге персонаж картин Кандинского, как герой сказки, сталкивается с испытаниями и препятствиями. Часто сюжетом становится духовная борьба, а не физическое столкновение. Так, например, в гравюре «Трехглавый змей» (1903 г., Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен) всадник пролетает под белой небесной аркой, в христианском искусстве обозначающей духовную сферу, а чудовище показано на дне пропасти (рис. 4).



Рисунок 4 – В.В. Кандинский. «Трехглавый змей». 1903. Ксилография. 14.6x74 см. Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен

Это придает композиции религиозный характер. Тем не менее, по мнению И. Аронова, христианская иконография змееборцев не проясняет смысл гравюры, которая не представляет ни самого сражения, ни победоносного героя с поверженным у его ног чудовищем [4, с. 102]. По словам исследователя, трехглавый змей связан именно с русской фольклорной, а не христианской традицией. Гибель змея в сказках и былинах означает победу героя над смертью, являющуюся условием возвращения героя и спасенных им жертв змея в мир живых. Победа над смертью как мотив воскрешения может быть связана, в том числе, с эсхатологическими исканиями 1900-х гг. [6, с. 30]. Кроме того, художник меняет традиционную иконографию змея, лишая его крыльев. Не повторяя в точности сказочные сюжеты, Кандинский идет не по пути точной реконструкции древности. Ему важнее, по выражению Турчина, «передать некий дух старины» [1, с. 102], показав тем самым духовный путь и развитие своего героя.

С этим связано также и обращение художника к образам масонства. Например, И.В. Лопухин, один из наиболее популярных масонских авторов в России, выстраивал свою систему вокруг образа «внутренней Церкви», к которой должен прийти, преодолев все искушения материальной реальности, «духовный рыцарь» – странник, путешествующий по духовному миру и чьим вернейшим инструментом является самопознание [7, с. 134-135]. Термином «внутренний», часто встречающимся и в сочинениях масонов, и в текстах Кандинского, можно объяснить последнюю работу в альбоме «Стихи без слов»: ее название не включено в оглавление, ее можно «открыть» для себя, только просмотрев весь альбом. Именно на ней представлен образ церкви.

В произведениях Кандинского первого десятилетия XX века, как в «исторических сновидениях» [6, с. 116], сливаются образы русского и европейского средневековья, фольклорные и масонские мотивы. Это время, когда художник ищет свой творческий путь, вдохновляясь работами своих современников и изысканиями предшествующих эпох.

Список использованных источников:

1. Турчин, В.С. Кандинский в России: биографические этюды, иконологические экскурсии, документы / В.С. Турчин.– М.: Общество друзей творчества Василия Кандинского, 2005. – 447 с.
2. Ильин, И.А. Собрание сочинений в 30 томах. Том 6. Книга 3.О России и русской душе. Гении России / И.А. Ильин ; Православный свято-тихоновский гуманитарный университет. – Москва : ПСТГУ, 2015. – 558 с.
3. Кандинский В.В. Стихи без слов [Изоматериал] : альбом / В.В. Кандинский. – М.: Мастерская Строгановского училища, 1904. – 14 л.: грав. на дереве; 33х25,5 см.
4. Аронов, И. Кандинский. Истоки. 1866-1907 / И. Аронов. – М.: Мосты культуры, 2010. – 342 с.
5. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М.: РИПОЛ классик, 2016. – 249 с.
6. Якимович, А.К. Кандинский / А.К. Якимович.– М.: Молодая гвардия, 2019. – 272 с.
7. Лопухин, И.В. Массонские труды: Духовный рыцарь. Некоторые черты о внутренней Церкви / И.В. Лопухин. – М.: Алетейа, 1997. – 152 с.

© Андропова Н.С., 2023

УДК 7

ГЕРБОВЫЙ ПОРТРЕТ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Арефьева С.М., Лавренова Е.Д.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Интерес к человеку и его внешнему виду всегда был актуальным в изобразительном искусстве. Среди них особое место занимает гербовый портрет – особый вид изображения человека, где имеется его герб или гербовая надпись. Данное дополнение являлся важным символом рода, статуса и принадлежности к определенному классу, поэтому такие произведения были особенно популярны среди знатных людей.

Век Просвещения, когда человек стал статусным не только по роду рождения, а за особые заслуги перед государством, гербовое решение изображения портрета актуализировалось. Тут оказались, кстати все уже найденные решения: техник исполнения (гравюры, литографии), а также материалов (живопись). Один из ведущих исследователей западноевропейской геральдики А. П. Черных отмечает: «Если изделие делалось на заказ, то оно снабжалось личным знаком или гербом заказчика-владельца. Если же изделие предназначалось для обезличенной продажи, то

оно метилось эмблемой мастера, мастерской, цеха или города, в зависимости от характера изделия» [1].



Рисунок – Михаэль Вольгемут (1434-1519 гг.). Портрет Левинуса Меммингера (ок. 1485). Масло, доска. 33.7 x 22.9 см. Музей Тиссена-Борнемиссы Мадрид, Испания

Например, портрет Левинуса Меммингера (рис. 1), выполненный Михаелем Вольгемутом в 1485 г., иллюстрирующий интерес к данному виду изображения еще в XV веке. Однако наибольшую популярность они приобретают именно в эпоху Просвещения. В русском искусстве этот интерес проявился в конце XVIII века в кругах дворянства со времени правления Петра I.

После 1722 года гербы стали вводиться системно лицам, получившим дворянское достоинство за службу в армии или в государственных учреждениях, «смотря по заслугам», а также тем, кто заслуг не имел, но чьи предки отслужили более ста лет [2]. Примером начального формирования гербового портрета в России служит работа неизвестного мастера (рис. 2), изображающего искусного дипломата XVII века А. Л. Ордин-Нащокина.



Рисунок 2 – Неизвестный художник. Портрет боярина А.Л.Ордин-Нащокина. Конец XVII в. Доска, масло. Государственный исторический музей. Москва, Россия

Первоначально русские художники подражали европейским портретам как в выборе композиции, так в характере изображения портретируемого. Таков портрет Аникиты Ивановича Репнина, где заметно явное подражание рыцарскому образу (рис. 3). Также интересен уникальный, в своем роде, гербовый портрет-икона Св. Дмитрия, выполненный в декоративном стиле неизвестным художником (рис. 4).



Рисунок 3 – Неизвестный художник. Протрет А. И. Репнина (1668-1726 гг.). Холст, масло 1724 г.(?).147 х 112.5 см. Эрмитаж. Санкт-Петербург, Россия



Рисунок 4 – Неизвестный художник. Портрет-икона Св. Димитрия. Вторая половина XVIII в. 206 х 135 мм, холст, масло. Государственная Третьяковская Галерея, инв. № 14365

Знатные люди Российской империи XVIII века выполнялись в виде отдельного портрета, так и в виде композиции, где герб был вписан в фон портрета. Порой они дополнялись несколькими членами семьи, что отражало их родственные связи. А дошедшие до наших дней являются свидетелями жизни и обычаев прошлых времен.

Таким образом, можно отметить, что процесс становления гербового портрета в русском искусстве имел многозначные трактовки и несколько уровней восприятия: от отражения родственных связей, статуса, но и личных достоинств портретируемого. А дополненная геральдическая эмблематика дает нам сведения о людях прошлого через символы.

Несмотря на то, что данный тип портретов в среде широкого круга людей не столь распространен, но на сегодня они служат не только предметом искусства, но и полезным источником информации для генеалогических исследований.

Список использованных источников:

1. Черных А. П. Западноевропейская средневековая городская геральдика и эмблематика // Вопросы истории, 1996. № 9. С. 141.

2. Троицкий С. М. Русский абсолютизм и дворянство в XVIII в. Формирование бюрократии. М., 1974. С. 73–75.

3. Матвеева Е. Шедевры мировой живописи. Германская живопись XV–XVI вв. М., 2009. 128 с.

4. Арсеньев Ю. В. Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907–1908 гг. М., 2001. 384 с.

5. Думин С. В. Восточные эмблемы в русских родовых гербах // Геральдика. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. Ленинград, 1987. С.

6. Елохин К. А. Портреты с гербами как источник геральдики // Электронный научно-образовательный журнал [Электронный ресурс]. URL:https://vk.com/doc144750391_665081000?hash=cQeC30i5kN2LrGYtyDxXIpW6ptocD4lsdKVSIIqqcm88&dl=RtJPoVTYjUvVzVc9Sd7B2tTsFzscDJfwLNXPMТahKe0 (дата обращения: 22.10.2023).

© Арефьева С.М., Лавренова Е.Д., 2023

УДК 7

САДЫ И ПАРКИ МОСКВЫ XX века: СТРОЕНИЕ И КОНЦЕПЦИЯ

Арефьева С.М., Логачева Л.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В XIX веке началось развитие истории и теории садово-паркового искусства как научной дисциплины. Важным событием стало основание садоводческого общества в Англии в 1804 году, которое оказало значительное влияние на формирование науки о садах и парках во многих европейских странах. В России было создано «Вольное экономическое общество», инициатива А.Т. Болотова, которое активно пропагандировало садоводство и издавало журналы «Экономический магазин» и «Сельский житель» [1]. Важной особенностью паркостроения, отличающей его от всего ландшафтного искусства, является использование комплекса художественно-образных средств, приемов и принципов не только всех видов искусств (архитектуры, но и живописи, скульптуры, музыки и поэзии), а также естественно-научных знаний.

Для наибольшего понимания данного вида искусства, рассмотрения не только исторических садов и парков, необходима подготовка в различных областях, порой не связанных с искусствоведением. Любому исследователю важно владеть особой чуткостью, широким гуманитарным знанием, так как старинные парки основаны на философских, литературных и музыкальных ассоциациях, характерных для определенной исторической эпохи. Кроме этого, парк также требует практического исследования, так как его художественный образ меняется даже в течение года и суток. Изучение истории и теории паркостроения представляет сложность, так как требуется совмещение исследовательских методик разных наук для создания полной и объективной картины формирования и развития садово-паркового искусства. Так, начиная с века Просвещения, большой интерес проявился к французскому стилю XVIII века. Именно природа и архитектура здесь сливаются воедино с учетом гармонии и эстетической привлекательности, а также с учетом функциональных потребностей: искусственные водоемы, аллеи и декоративных элементов, представляли собой симметричные композиции геометрически правильные формы – выражали иллюзию идеального природного ландшафта.

С течением времени, возникали новые стили и подходы, часто даже было обращение к традиционным садам и особенностям их восприятия. Например, японский сад, английский. В последующем сформировались современные экологические концепции обустройства садово-парковых пространств, которые служат не только для отдыха и развлечений, но и

становятся местом вдохновения и возможностью насладиться природой и искусством одновременно.

Что общего у садов и парков:

1. Природная среда, где сады и парки представляют собой участки земли, которые организованы и ухожены для создания природного окружения, включающей растения, деревья, цветы, газоны и другие элементы природы.

2. Рекреационное (оздоровительное) использование – для предоставления людям места для отдыха, прогулок, спорта и других видов активности на открытом воздухе.

3. Эстетическое значение, когда в них заложена эстетическая ценность, которая выводит современные концепты на уровень ландшафтного искусства (воздействовать на посетителей и будить гедонистические чувства).

4. Культурное наследие. Многие сады и парки имеют историческую и культурную ценность. Они могут быть связаны с историческими событиями, являться памятниками архитектуры или иметь особое значение в культурной традиции.

5. Охрана природы. Сады и парки могут также выполнять функцию охраны природы и биоразнообразия. Они могут быть местами для сохранения и защиты редких и уязвимых видов растений и животных.

Стремление создать приятную и гармоничную среду для людей, где сочетается природа, рекреация культурной и охранной природы, стало актуальным на сегодня в таком мегаполисе, как Москва. Здесь отражаются при проектировании несколько ключевых концепций и тенденций, включающих.

1. Импульсивность и динамизм в формах и композициях. Это проявляется в использовании геометрических фигур, смелых линий и пространственных аранжировок, которые создают ощущение движения и энергии, например, парки «Зарядье», «Сокольники», «Зюзино».

2. Интерактивность и взаимодействие: концепция соучастия, выражающихся в создании интерактивных элементов, таких как фонтаны, игровые зоны, скульптуры и садовые инсталляции, которые приглашают посетителей активно взаимодействовать с окружающей средой, например, Парк «Заречье», ВДНХ.

3. Экологическое сознание было представлено в парках с учетом сохранения природного биоразнообразия, использования местных растений и создания экосистемных садов, например, Ботанический сад МГУ (Аптекарский огород), парк «Лосиный остров», «Коломенское».

4. Социальная функция реализуется в специально спроектированных для этого садах, где люди могут встречаться, проводить мероприятия и заниматься различными видами активности. Это проявляется в создании

амфитеатров, открытых площадок для выступлений и спортивных объектов, например, парк Горького, Парк имени 50-летия Октября и др.

5. Современные материалы и технологии активно используются как стекло, металл, бетон и искусственных материалов для создания скульптур, фонтанов и других архитектурных элементов. Таковы парки «Музеон», «Воробьевы горы».

Все эти концепты в Москве объединяют новую эстетику, функциональность, экологическую осознанность и социальную значимость, создавая уникальные и привлекательные пространства для жителей и посетителей города. Т.о. можно подвести итог, что садово-парковое искусство играет важнейшую роль в улучшении качества жизни, создании устойчивых и экологически совместимых пространств, а также в эстетически и функциональном развитии городской среды. Ландшафтные архитекторы работают над проектированием и планированием садов и парков, учитывая природные особенности местности, потребности людей и цели использования этих пространств. Бесконечно развивается этот вид искусства – с использованием инновационных подходов и учетом современных вызовов, таких как изменение климата. Оно является важным аспектом нашей культуры и окружающей среды, которое приносит красоту, вдохновение и благополучие людям. Оно продолжает восхищать и радовать нас своей уникальной способностью объединить природу и искусство в гармоничное целое.

Список использованных источников:

1. Сокольская, О. Б. История садово-паркового искусства / О. Б. Сокольская. - М.: Инфра-М, 2004. - 350 с.
2. Аверьянова К.А. История московских районов. М., 2010.
3. Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград. М., 1996.
4. Кохно Б. И Садово-парковое искусство. Л.: Знание, 1980. С.5.
5. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к поэтике садово-парковых стилей; сад как текст. М.: Согласие: Новости, 1998. 356 с.

© Арефьева С.М., Логачева Л.А., 2023

**НАСЛЕДИЕ ДЖУЗЕППЕ АРЧИМБОЛЬДО
В СОВРЕМЕННОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Бардаенко А.Д.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Благодаря необычным портретам из фруктов, овощей, растений мы и сегодня помним такого художника, как Джузеппе Арчимбольдо. Забытый на время, художник снова обрел популярность в начале XX века. Книга Карло Касати об Арчимбольдо вышел – после долгого забвения творчества мастера – в 1885 г. и касалась, главным образом, деятельности Арчимбольдо-портретиста [1, с. 1].

Родившийся в Милане в семье художника Бьяджо Арчимбольдо, Джузеппе с детства помогал отцу в подготовке картонов для украшения строящихся миланских храмов [2, с. 2]. В возрасте двадцати одного года он начал создавать витражи и фрески для городского кафедрального собора. В 1562 г. признанного художника пригласил ко двору император Священной Римской империи Фердинанд I Габсбург. Художественная концепция картин Джузеппе оказалась уникальна. Она положила основу его успеху на десятилетия вперед, а документы того времени говорят, с каким энтузиазмом монархи и современники отзывались о творчестве Арчимбольдо. В своей «Nobilita di Milano» («Миланская знать») отец Мориджо подробно излагает историю славного рода Арчимбольдо [3, с. 8].

В 2017 г. в Риме состоялась одна из самых крупных выставок живописи Джузеппе Арчимбольдо. Тогда впервые были представлены около двадцати картин из ста сохранившихся. До этой выставки музеи крайне неохотно делились его работами для экспонирования. Поэтому увидеть даже пятую часть сохранившихся работ Джузеппе Арчимбольдо вживую и в одном месте – значимое событием для всей мировой истории искусства [4, с. 1].

Экспозиция «Арчимбольдо» в римском Палаццо Барберини была расположена в нескольких залах, каждый из которых привязан к городу, в котором творил художник. Экспозиция была построена по принципу «путешествия» по жизни художника, что позволяло глубже погрузиться в его творчество. Открывал выставку зал, посвященный Милану. Далее шли залы Вены и Праги, где как раз и был представлен знаменитый живописный цикл «Времена года» (рис. 1), картины из которого, наверное, видел каждый человек, интересующийся искусством. К сожалению, сами оригиналы, датированные 1563 г., полностью не сохранились. Два сохранившихся

оригинала – «Лето» и «Осень», сейчас находятся в Венском музее истории искусств [5, с. 1]. Они также были представлены на выставке. Но у зрителей была возможность увидеть и авторские «реплики».



Рисунок 1 – Зал «Вена». Выставка-Ретроспектива «Арчимбольдо» в римском Палаццо Барберини. Рим, 2017.

Реплики – явление многомерное, граничащее с другими формами бытования художественного творчества и дизайна, такими, как повторение, воспроизведение, копия, подделка, имитация и др. [6, с. 17]. Авторские реплики серии картин Арчимбольдо 1563 г. датируются 1573 г., все четыре работы сохранились и сейчас находятся в Лувре [7, с. 1].

В России летом этого года арт-группа «Арт-Динамикс» совместила искусство и программирование, создав диджитал-выставку (рис. 2), посвященную всем сохранившимся, известным нам сейчас картинам Джузеппе Арчимбольдо [5, с. 1]. Видеопроекции произведений автора можно было рассмотреть на тончайших, почти невидимых сетках, инсталлированных в двух залах музея. Каждая картина-видеопроекция – это уникальное проекционно-анимационное представление. Множество предметов, животных, рыб, цветов и фруктов взаимодействовали, соединялись на глазах у зрителей в единую композицию (рис. 2). Зрители могли сами разгадывать анимационные сюжеты.



Рисунок 2 – Залы выставки «Живые портреты Джузеппе Арчимбольдо». Москва, 2023.

Несмотря на период «забытости» творчества Джузеппе Арчимбольдо, в начале XXI в. к нему проявлен серьезный интерес. Это подтверждают выставки международного формата, проводимые как иностранцами, так и нашими соотечественниками. На Римской выставке экспонировались оригиналы и авторские реплики работ художника, что дало возможность соприкоснуться вживую с творчеством Арчимбольдо, рассмотреть цвета, масштаб, мелкие детали. Экспозиция в Москве представила большее количество работ, но в диджитал-формате, это своего рода «дешевые» версии работ художника, некий симулякр, не дающие контакта с подлинником. В то же время, для неподготовленного зрителя это хорошая возможность в интерактивном и привлекательном своей современностью формате прикоснуться с искусством, что может побудить человека и дальше

изучать его, уже в контакте с подлинниками. Диджитал-выставки способствуют популяризации искусства в масс-культуре.

Список использованных источников:

1. Шовская, Т. Г. «Габсбургский Леонардо» Джузеппе Арчимбольдо: его деятельность по устройению празднеств при дворе Австрийских императоров // Культурологический журнал «Promemoria». – 2017. – № 4. – С.1–17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gabsburgskiy-leonardo-dzhuzeppe-archimboldo-i-ego-deyatelnost-po-ustroeniyu-prazdnestv-pri-dvore-avstriyskih-imperatorov-1/viewer> (дата обращения 19.10.2023)

2. Астахов, А. Джузеппе Арчимбольдо. – М.: Печатная свобода, 2014. – 114 с.

3. Кригескорте В. Джузеппе Арчимбольдо 1527–1593. – М. : АРТ-родник, 2004. – 80 с.

4. Анонс выставки «Ретроспектива Арчимбольдо» в римском Палаццо Барберини. Арт-проект (электронный журнал) «Культурная революция». – 2017. URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/krupneyshuyu-vystavku-smeshnykh-kartin-archimboldo-sobrali-v-rime/> (дата обращения 19.10.2023)

5. Официальный сайт Венского музея истории искусств URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/krupneyshuyu-vystavku-smeshnykh-kartin-archimboldo-sobrali-v-rime/> (дата обращения 20.10.2023)

6. Варакина, Г. В. Реплика в дизайне: индустриальная полемика между эффективным и эффектным // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT). – 2022. – № 1 (1). – С. 15–44. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_50309218_45349557.pdf (дата обращения 20. 10. 2023)

7. Официальный сайт музея «Лувр». URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/krupneyshuyu-vystavku-smeshnykh-kartin-archimboldo-sobrali-v-rime/> useumOfficialWebsite (дата обращения 20. 10. 2023)

8. Анонс выставки «Живые портреты Джузеппе Арчимбольдо». Официальный сайт студии «Арт-Динамикс». URL: <https://artdynamics.ru/arcimboldo> (дата обращения 20.10.2023)

© Бардаенко А.Д., 2023

МОДА И СТИЛИ В ПЕРИОД СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В РОССИИ

Баронина А.А.

Научный руководитель Заболотская Е.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Мода стремительно реагирует на экономические и социально-политические изменения в обществе. Именно по модным тенденциям можно понять, что волновало общество в разные периоды времени. В такое время мода и стиль становятся либо более простыми и практичными, либо очень яркими и изобретательными. Условия же дефицита заставляют находить нестандартные и непривычные решения, которые именно в кризисные фазы усваиваются намного легче. Коко Шанель говорила: «Мода существует не только в платьях. Она существует в небе, на улице. Мода связана с идеями, образом жизни, происходящими событиями» [1].

Объект исследования – мода и стиль в период экономических кризисов и социально-политических изменений в России. Предметом исследования явились особенности изменения параметров моды в разные кризисные периоды в России. Поэтому целью настоящего исследования стал анализ влияния социально-экономического положения в нашей стране на состояние отечественной моды и потребностей населения в одежде.

Большую часть XX века мода в России не привлекала особого внимания западного мира. Последним, известным за границей, модельером Российской империи, была Надежда Ламанова. Однако Октябрьская революция и «железный занавес» надолго оторвали моду СССР от европейских и американских трендов. Несмотря на это, в стране оставалось множество талантливых портных, вышивальщиц, шляпников и меховщиков, которые продолжали заниматься своим делом в частном порядке. Имена этих мастеров передавались по-сарафанному радио среди представителей советского привилегированного класса. Некоторые из них создавали собственные модели, а другие копировали одежду, которую видели в кино, на иностранцах, хоть и редко, но появлявшихся в Союзе, и на представителях советской «выездной» элиты: сотрудниках дипкорпуса, артистах, ученых. Из не частых командировок за границу советские граждане привозили и одежду, которую портные распарывали и воспроизводили под разные размеры [2].

К началу 1990-х годов советская плановая экономика падала уже несколько лет. Сказалось отсутствие реформ, которые были необходимы

еще в 1960-е годы. В 1985 году в СССР впервые возник дефицит бюджета, который только нарастал в последующие годы и достиг 10% ВВП в 1988 году, полки в магазинах пустели, золотовалютные резервы оказались исчерпаны, а государственный долг вырос в несколько раз. Кризис привел к серьезному росту безработицы вплоть до 1999 года [3].

После распада Советского Союза в 1991 году и падения «железного занавеса» в страну начали поставлять множество зарубежных товаров, в том числе одежды, обуви и аксессуаров. Это время характеризовалось смешением стилей и стремлением быть модными и одетыми во все зарубежное. Чрезмерная яркость, броский макияж и откровенность были типичны для девушек этого времени. В начале 1990-х годов мода оставалась прежней: были джинсы-«варенки», брюки-«бананы», спортивная обувь и яркие цвета, однако это было лишь началом безумного стиля 90-х, который резко контрастировал со сдержанной и неброской одеждой граждан СССР [4].

Чуть позже в моду вошли лосины ярких цветов, которые носили с шортами, мини-юбками, удлиненными майками и кожаными куртками. Женщины часто наносили на веки яркие тени, рисовали стрелки и родинки, красили губы фиолетовой помадой, а волосы начесывали, чтобы создать объем. Спортивный костюм Adidas, который шили в подпольных мастерских, и джинсы Mawin или «Мальвины», как их тогда называли, стали очень популярным, их надевали и женщины, и мужчины. В целом, мода в период распада СССР была в значительной степени определяема западными тенденциями, но все же сохраняла свою уникальность и национальный колорит [4].

Финансово-экономический кризис 1998 года носил локальный характер, он начался в конце 90-х годов, когда плановая экономика ещё полностью не перестала существовать, а рыночная ещё не заработала. Политика правительства привела к беспрецедентному в мировой истории случаю, когда государство объявляло дефолт по внутреннему долгу в национальной валюте. В стране резко снова подскочила инфляция, многие банки обанкротились, часть населения потеряла свои сбережения в них и резко упал объем производства. Этот кризис оказался одним из наиболее тяжёлых для населения [5]. Он сильно повлиял и на моду в России. Люди стали экономить на покупках, и мода стала менее экстравагантной и броской. Вместо этого, люди стали предпочитать более классические и универсальные вещи, которые могли носить дольше. Минимализм начал постепенно преобладать над излишеством – с улиц начали пропадать яркие леггинсы и крупные броские аксессуары. Кроме того, многие начали обращать внимание на качество и удобство одежды, а не только на ее внешний вид.

В нашей стране кризис 2008 года начался с обвала фондового рынка. У российских компаний на тот период был рекордный объем внешних

долгов – для погашения им пришлось обращаться за помощью к правительству. Произошел резкий отток капитала из страны, резко упали цены на нефть и металлы, составлявшие большую часть российского ВВП и в сочетании с высокими бюджетными расходами экономика России упала сильнее, чем в большинстве стран мира [3].

В этот период модный рынок России столкнулся с серьезными проблемами. Многие бренды, особенно иностранные, стали сокращать свою деятельность в России из-за низкого спроса на их продукцию. Это привело к уменьшению количества магазинов и снижению ассортимента предлагаемых товаров. Кроме того, кризис 2008 года также привел к изменению модных тенденций. Многие люди стали выбирать более простую и функциональную одежду, а не дорогие и эксклюзивные вещи. Это привело к росту популярности таких брендов, как H&M, Zara и других масс-маркет брендов.

Из-за пандемии COVID-19 индустрия моды столкнулась с серьезными проблемами. Впервые с момента окончания Второй мировой войны производство одежды было бесповоротно и почти повсеместно остановлено. Множество магазинов закрылись, предварительно сделанные заказы были отменены, а фабрики и заводы перестали работать. Вместо создания модных коллекций, модные дома начали шить медицинские маски и халаты, придерживаясь принципов здоровья и безопасности. Таким образом, маски стали символом современности.

Маски Российского дизайнера Евгении Хреновой (Eva Ignis) стали очень популярными в период пандемии и даже поучаствовали в Неделях моды в Милане, Нью-Йорке и Москве. Она создала многоразовую накладку, которая крепится поверх медицинской маски, что было очень удобно и практично (рис. 1).



Рисунок 1 – Маски Евгении Хреновой, 2021 г.

Карантин, не позволявший выходить из дома, стал причиной для развития цифровой моды (cyber fashion). Этот тренд начал формироваться еще до пандемии. Цифровые коллекции позволяют модельерам перестроить свою бизнес-модель, не тратя деньги и ресурсы на пошив подиумных коллекций и организацию показов. Они могут сосредоточиться на создании качественной одежды и предлагать ее непосредственно покупателям через онлайн-примерки. В пандемийный год многие известные российские модельеры присоединились к этому тренду, например, дизайнер Алена Ахмадуллина запустила первую виртуальную коллекцию, которая продавалась в онлайн-бутике ее бренда. В качестве модели выступала виртуальный блогер Алиона Пол (рис. 2) [2].



Рисунок 2 – Виртуальная коллекция Алены Ахмадулиной, 2020 г.

Специальная военная операция на Украине, начатая Россией в феврале 2022 года, изменила экономику и международные отношения РФ. Многие страны ввели санкции в отношении России и вывели свои компании из РФ. В частности, свои магазины на территории страны закрыли многие иностранные бренды, однако это время можно считать «золотым» для российских дизайнеров, долго остававшихся в тени из-за сложности конкурировать с международными брендами. До сих пор у многих сохранялись предубеждения в отношении российского дизайна, и в некоторых случаях они были даже оправданны, но тем не менее давно успели вырасти достойные бренды. Многие из этих брендов вынуждены были ограничивать свои тиражи в силу узкой клиентской базы, теперь же смогли заполнить образовавшиеся пробелы. Например, сейчас такие бренды, как «Gloria Jeans» и «Lime» стали более посещаемыми, а также люди чаще стали закупаться одеждой на маркетплейсах и ходить в многочисленные шоурумы, многие из которых представляют однотипную одежду, привезенную из стран Азии.

Так же мода в России стала более нейтральной и осторожной, она избегает любых политических заявлений, особенно тех, что противоречат политике страны. Например, одежда в стиле милитари перестала пользоваться популярностью, поскольку камуфляжные джинсы и майки не уместны в это время.

Мода и стиль напрямую зависят от экономических кризисов и социально-политических изменений. Санкции внешних государств, экономические потрясения внутри страны, смена политического строя, масштабные пандемии и прочие потрясения – все это отражается на ней и порождает новые тенденции.

За 32 года существования России страна столкнулась с большим количеством кризисов, каждый из которых по-своему влиял на стиль и моду граждан государства, в то же время эти потрясения побудили к нестандартным и непривычным решениям, что безусловно обогатило историю моды нашей страны. Таким образом, можно сказать, что с последующими экономическими и социально-политическими кризисами мода в России будет так же претерпевать новые и интересные изменения.

Список использованных источников:

1. Разумова М. Модная болезнь. Как мировые кризисы влияли на фешен-индустрию // Сноб [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://snob.ru/entry/196189/> (дата обращения: 07.08.2020)

2. Гудкова В. «Вот он, прорыв!» Российские дизайнеры влюбились в себя миллионы людей и звезд Голливуда. Как они ворвались в мир моды? //

Lenta.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lenta.ru/articles/2022/08/12/russian_podium/ (дата обращения: 12.08.2022)

3. Кульбака Н. Кризисы в России: экономические и финансовые, 1991, 1998, 2008 и 2014-2015 годов, причины и последствия // Тинькофф журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journal.tinkoff.ru/news/russian-crisis/> (дата обращения: 13.05.2022)

4. Адцеева Б. Безумная мода 1990-х: Мальвины, мыльницы и котлы // РИА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ria.ru/20121221/791006305.html> (дата обращения: 20.09.2013)

5. Финансово-экономические кризисы последних десятилетий и их влияние на экономику России // Информационно-аналитическая система Росконгресс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://roscongress.org/materials/finansovo-ekonomicheskie-krizisy-poslednikh-desyatiletij-i-ikh-vliyanie-na-ekonomiku-rossii/> (дата обращения: 08.06.2020)

© Баронина А.А., 2023

УДК 75.03

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ ОБЪЕДИНЕНИЙ «НАБИ» И «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»

Бессонова К.М.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Французский постимпрессионизм представляют «одиночки», но их творческая сила вдохновляла немалое число молодых художников. Так, в конце 1880-х несколько парижан попали под влияние синтетизма Гогена; примерно через двадцать лет некоторых московских художников неудержимо стали влечь к себе обобщения Сезанна. Стремление «сделать что-то новое», которое стало импульсом для развития искусства XX века, [1, с. 15] нередко вызывало скептическое отношение не только к творчеству предшественников, но и к взаимным достижениям современников. Задачей данной статьи является выявить противоречия и совпадения (порой, неожиданные) в творческой практике «Наби» и «Бубнового валета».

Важно, что художники XIX и XX вв. на начальных этапах объединялись вокруг определённой эстетической и стилевой концепции. Но при этом каждый автор трактовал её (программу) либо максимально широко, либо достаточно ограниченно. В случае с «Наби» и «Валетами» разброс в индивидуальной манере достаточно впечатляющ.

«Наби» («пророки») – художественное объединение студентов, которые обучались в парижской академии Р. Жюлиана. По мнению А.Г. Костеневича, название мало что общего имело с практической деятельностью этих тяготеющих к символизму постимпрессионистов [2, с. 282], и сближение М. Дени, П. Серюрье, П. Боннара, П. Рансона и Э. Вюара носило больше дружеский, нежели идеологический характер. В монографии В.А. Крючковой отмечается, что группа изначально была разделена на две части из-за мировоззренческих различий, которые сказывались на методе работы: «выражение в символах вдохновляющих спиритуалистических идей... и искусство импрессионистического типа, основанное на наблюдениях окружающей жизни» [3, с. 15]. К первому течению принадлежал «наби с ярко-красной бородой» Поль Серюрье. Именно он первым совершил паломничество к Полю Гогену в Понт-Авен, поэтому в его творчестве 1890-х годов есть заимствование в темах и технике, например, полотно «Прачки на реке Лаита» из Музея д'Орсе в Париже (1892 г.). Всё подчиняется воле контура – холмы на заднем плане, покрытые полями; пучки растительности, которые окружают прачек, да и сами бретонские крестьянки разделены пятнами серовато-голубых оттенков их скромных одеяний, кремовых чепцов и простыней. Бессюжетность, характерная для символизма, проявляется в абсолютной неподвижности времени и фигур – женщины как будто ждут царицу Навсикаю или наоборот – собираются уходить, «сложив плащи и все льняные ризы» [4, с. 136]. Но эти смыслы уже формирует зритель, понимающий, что для подражания Гогену не хватает звучности красок и соединения разновременных событий. Максимальная концентрация гогеновского влияния сосредоточена в пейзаже «Талисман» 1888 года, а затем оно плавно слилось с символистскими исканиями Серюрье.

Более смело предвосхищал авангард Морис Дени – «наби прекрасных икон». Он решительно шёл к уплощению, усилению знаковости фигур и к выражению эмоций через пятна цвета, при этом не ограничивался следованием за Гогеном. Острая современность Мориса Дени выражена в эскизах для витражей 1894-1896 гг. В композиции «Не прикасайся ко Мне» (1895-1896 гг.) бесформенные фигуры Христа и Магдалины переданы исключительно с помощью больших «кусков», обозначающие их одежды, отталкивающие или молящие руки. Сияние, исходящее от только что воскресшего Спасителя – «лепестки» розового цвета, которые лишь немного касаются Марии, и в то же время их ступенчатый характер может символизировать собою вход в гробницу, устроенную в скале. Слова Христа лентой устремлены в сторону стен Небесного Иерусалима – райского сада. Религиозная сцена понята как видение, явившееся монахиням, в духе «Видения после проповеди» Поля Гогена. На эскизе изображен только фрагмент фигуры набожной «невесты Христа», которая воздевает руки в молитвенном жесте и склоняет голову. Настолько она «случайна» в этом

эпизоде, что воспринимается как часть окружающего её ландшафта (правда, на итоговом витраже изображены уже несколько монахинь, полукругом обступивших основных персонажей, так что сюжет становится понятнее).

Эскиз для витража «Лодка» (1894-1895 гг.) отличается использованием всего трех основных цветов и их близких оттенков. Сюжет больше напоминает древнегреческий миф о сиренах, которые жаждут погубить моряков. Сама же лодка застыла среди жёлто-зелёно-розовых геометрических волн. И роковые мифические женщины совершают последний рывок к оцепеневшему лодочнику. Их фигуры настолько уплощены, что предвосхищает «Танец» Матисса. Этот эскиз отличает сюжетная составляющая, над которой зритель вправе фантазировать, но в которой нет той жизнерадостности, которая станет отличительной чертой произведений фовистов.

Немаловажной остаётся неоднородность в содержании, манере и мировоззрении «пророков». Эта дифференциация, собственно, и стала причиной прекращения существования объединения в начале XX века. Часть художников ушли от экспериментов в гогеновском стиле, и примкнули к другим направлениям. Тот же Дени в 1900-х годах создаёт произведения, обращённые к классицизму, а группу Боннара, Вюяра и Валлоттона стали именовать интимистами за пристрастие к изображению деликатных и повседневных сцен.

Им на смену пришли фовисты – А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк и др. Их пылкие и темпераментные работы подразумевали дальнейшее раскрепощение цвета и выявляли новую суть искусства, в котором красочные аккорды могут создавать цельное представление о картине [2, с. 366]. Интересно, что, по мнению Мориса Дени, «Тот, кто был свидетелем движения 1890 года, не удивляется более: самые вычурные и непонятные усилия тех, кого теперь зовут «LeFauves» (дикие), могут только пробудить в нашей памяти воспоминание о причудах нашего поколения», – пишет художник в своей статье «От Гогена и Ван Гога к классицизму», которая была опубликована в журнале «Золотое руно» [5, с. 64-68].

Русско-французские художественные связи были широко развиты в начале XX века. Это выражается в участии русских художников на парижских выставках, активной деятельности коллекционеров С.И. Щукина и И.А. Морозова, популярности художественных журналов. Так, исключительно важную роль проводника между французским искусством и русской культурой сыграл символистский журнал «Золотое руно», существовавший с 1906 по 1909 годы и издававшийся параллельно на русском и французском языках. Таким образом, не только русский читатель знакомился с зарубежной живописью, но и искушённый французский читатель узнавал о достижениях русской живописи и литературы. Илья Доронченков определяет роль этого журнала так: «троянский конь, который

пронес в своем брюхе ту живопись, которая на самом деле опровергала символизм» [6, с. 281].

Показательно, что в редакцию художественного отдела этого журнала входил Михаил Ларионов, один из родоначальников авангарда и участник первых выставок «Бубнового валета». Участники этого объединения, существовавшего с 1910 по 1917 годы, П.П. Кончаловский, И.И. Машков, А.В. Лентулов также жадностью впитывали традиции французской живописи (за что потом нередко обвинялись современниками) [7, с. 330].

В упомянутом шестом номере «Золотого руна» 1909 г., в котором была опубликована статья Мориса Дени, был напечатан и материал Александра Мерсеро об Анри Матиссе с репродукциями шестнадцати его произведений [8, с. 3-14].

Примерно в это же время Сергей Иванович Щукин заказывает у Матисса «Танец» и «Музыку» как максимально радикальный ответ классическим по своей форме панно с историей «Амура и Психеи», кисти «позднего» Мориса Дени (эти полотна находились во владении другого коллекционера, Ивана Абрамовича Морозова). Тогда же он открывает для публичного доступа свою коллекцию в Большом Знаменском переулке.

Таким образом, русский зритель одновременно увидел импрессионистские полотна Моне, Ренуара, фовистские «безобразия» и смог оценить состояние современной европейской (преимущественно французской живописи) на примере критических журнальных статей. Не удивительно, что подобный культурный и художественный взрыв стал катализатором цепной реакции для художественных поисков первых двух десятилетий XX века. Молодые художники не могли удержаться от возможности своими глазами увидеть всю эту палитру самоцветов, которая была потрясающей по силе и мощи [9, с. 101].

Русские художники решительно стали пробовать себя в экспериментах с цветом, формой, обращаясь при этом к неопрIMITивизму. Так уже в конце 1909 года открылась третья и последняя выставка «Золотого руна» в доме Хлудова, где были представлены исключительно русские художники, в том числе будущие «валеты» П.П. Кончаловский, И.И. Машков, Р.Р. Фальк. Илья Машков вспоминал об этой выставке: «Здесь я имел скандальный успех, то есть никого так не ругали, как меня, и печатно и устно» [10, с. 310]. Молодые живописцы, вышедшие из мастерских Коровина и Серова «на выставке декадентско-символического пошиба» [11, с. 49] чувствовали себя лишними, потому что в их понимании живопись должна была культивировать методы французского искусства, с опорой на Поля Сезанна. Существующая в то время живопись «Мира искусства» и «Голубой розы» казалась участникам «Бубнового валета» тривиальной, они мечтали о живописи, которая своими бы корнями уходила к Джотто, которая была бы острой во всех своих проявлениях. Вероятнее всего, творчество «позднего» Мориса Дени мысленно выстраивалось ими в ряды

«устаревших» символистов. И именно полотна Анри Матисса выступают первостепенным ретранслятором тех идей, которые наметились в «ранних» эскизах для витражей М. Дени.

Шокирующее название («Бубновый валет») было выбрано не случайно, оно должно обескураживать и провоцировать публику [12, с. 98]. «Гвоздём» выставки в доме Экономического общества офицеров стало произведение русского последователя Сезанна – Машкова «Автопортрет с Петром Кончаловским» (1910 г., ГРМ). Полотно огромных размеров (почти три метра в длину), с глухой и тяжёлой гаммой невольно притягивало к себе всех зрителей. На нём изображены два художника в виде ярморочных борцов, одетые в спортивные трико с носками на ногах. Рядом с ними лежат пудовые гири. Однако в руках «культуристов» ноты и скрипка. Позади на стене висят абстрактные портреты жён, в духе «голов» Арчимбольдо. Справа расположен стол с цветочной скатертью, на котором простая утварь и напитки. Слева же – пианино, подобное композиционное решение отсылает к полотну Сезанна «Девушка у пианино» («Увертюра к Тангейзеру», 1868 г.). В верхнем левом углу расположены книги, если их мысленно переставить, то получится следующая надпись: «Египет. Греция. Италия», «Джотто», «Сезанн», «Библия», «Искусства». Влияние отшельника из Экса угадывается не только в композиции, но и в отношении к фигурам: Машков и Кончаловский – люди-титаны, которые гипнотизируют своим неморгающим и вызывающим взглядом.

Это полотно вызвало не только недовольство критики, но и раздражение самих участников, в первую очередь Михаила Ларионова, который представил свои «грубые» полотна «Автопортрет», «Офицерский парикмахер» (1910 г.). После первой выставки «Бубнового валета» отделилась группа, которая избрала ориентацию на неопримитивизм – национальный исток в изобразительном искусстве (Ларионов, Гончарова и др.).

Но именно Михаил Фёдорович неосознанно наиболее близок к экспериментам Дени и Матисса, с формальной точки зрения. Например, в его «Провинциальной франтихе» (1907 г.). По композиции произведение напоминает больше парадный портрет, который художник обыгрывает и трансформирует. Импозантная поза русской девушки, примерившей на себя «французскую моду», составляет такой же естественный контраст как оттенки жёлтого и голубого. Лицо франтихи смотрит на зрителя открыто, без жеманства и высокомерия, здесь не чувствуется вызов, хотя сам Ларионов немного иронизирует по поводу пафоса и неловкости провинциалки.

Таким образом, творческая практика «Наби» и «Бубнового валета» имеет немало общего: на обе группы повлияло творчество видных постимпрессионистов – Гогена и Сезанна. Однако русские художники впитали в себя одновременно несколько тенденций, в том числе были

знакомы с символизмом «Наби»: через прессу, через знакомство с собраниями московских коллекционеров. Происходит интеграция новаций западноевропейской живописи на холсты русских художников. При этом «валеты» обращались к окружающей действительности, в частности, к городской теме. В их произведениях нет отстранённости, неопределённости и беззаботности, характерной, например, для фовизма.

Открытая форма, разработанная постимпрессионизмом, «Наби» и фовистами, вылепленная из отдельных участков цвета, сыграла первостепенную роль в формировании русского аванграда. Ядро «Бубнового валета» составляло всего несколько художников, которые оставались в рамках разработанных стилевых принципов. Но через выставки объединения прошли такие именитые аванградисты как К.С. Малевич, В.Е. Татлин, упоминаемые М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, а также А.А. Экстер, И.А. Пуни.

Список использованных источников:

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 246 с.
2. Костеневич А. Г. Искусство Франции, 1860–1950 : в 2 т. / Гос. Эрмитаж. – СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. – Т. 1. – 531 с.
3. Крючкова В. А. Группа «Наби». – М. : Белый город, 2008. – 47 с.
4. Софокл. Драмы; В пер. Ф. Ф. Зелинского; Изд. подгот. М. Л. Гаспаров, В. Н. Ярхо; [АН СССР]. – М. : Наука, 1990. – 605 с.
5. Дени М. От Гогена и Ван Гога к классицизму // Золотое руно. – 1909. – № 6. – С. 64–68.
6. Доронченков И. А. «Бубновый валет» в сознании современников: между Западом и Востоком // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – СПб. – 2016. – № 3. – С. 278-287.
7. Крусанов А. В. Русский авангард, 1907-1932: Исторический обзор : в 3 Т. / Т. 1: Боевое десятилетие. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 1098 с.
8. Мерсеро А. Анри Матисс и современная живопись // Золотое руно. – 1909. – № 6. – С. 3–14.
9. Семёнова Н. Ю. Московские коллекционеры: С. И. Щукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов : три судьбы, три истории увлечений. – М.: Молодая гвардия, 2010. – 402 с.
10. Машков И. И. Автобиография // Мастера советского изобразительного искусства: Произведения и автобиографические очерки: Живопись / сост. П.М. Сысоев и В.А. Шквариков. – М., 1951. – 604 с.
11. Турчин В.С. Петр Кончаловский. – М.: Белый город, 2008. – 351с.
12. Поспелов Г. Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М. : Советский художник, 1990. – 269 с.

© Бессонова К.М., 2023

СОЗДАНИЕ МУЗЕЯ В СЕЛЕ АКСИНЬИНО: ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ

Бондарь А.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Актуальность создания и развития музея в селе Аксиньино Венёвского района Тульской области связана со спецификой данного места. Это усадьба героев войны 1812 г. Николая и Евграфа Давыдовых. Здесь бывал художник Орест Кипренский. Другой достопримечательностью села является церковь Спаса Нерукотворного образа. К сожалению, усадебный дом не сохранился, но храмовый комплекс и некоторые постройки остались. Тем не менее угроза уничтожения памятника возможна. Местные жители хотя и понимают значимость своей малой родины, не в состоянии своими силами сохранить храм и усадьбу. Село посещают туристы, которых привлекает храм и история места. Они приезжают без воздействия рекламы и разработанных туристических маршрутов. Можно предположить, что при грамотно построенной стратегии развития туристической инфраструктуры данной территории спрос возрастет. В 2016 г. благотворительный фонд сохранения культурного наследия «Белый Ирис» начал работы по консервации храмового ансамбля и созданию проекта его реставрации.

В период с 7 по 9 октября 2023 г. группа студентов из разных городов России приняла участие в экспедиции «Окно в историю села Аксиньино» в рамках межуниверситетской программы студенческих проектных и исследовательских экспедиций «Открываем Россию заново». Целью поездки была разработка концепции мемориально-музейного комплекса. На тот момент студенты располагали только исторической справкой, составленной на основе данных архивов Тульской и Московской области, паспортами объектов и их архивными фотографиями. По приезде местными жителями был проведен пеший обзор по территории, предполагаемо относящейся к утраченной усадьбе Давыдовых, что можно рассматривать как прототип будущей экскурсии. Исходя из рассказа экскурсовода и разговора с другими местными жителями, стало понятно, что именно для жителей села является наиболее знаковым и как они хотели бы презентовать Аксиньино. Для них важно показать свое село в контексте большого исторического процесса, связанного с историей страны.

На пути к формированию экспозиции встали следующие проблемы: утрата усадебного дома Давыдовых; отсутствие предметов дворянского быта; малое пространство, предоставленное под экспонирование.

Дополнительно хотелось бы отметить, что село не обладает развитой транспортной инфраструктурой и доехать до него сложно.

Планируемый музейный комплекс располагает 3 видами пространства для реализации деятельности музея:

1. Ландшафтная среда храмового ансамбля и предполагаемого места расположения усадьбы. Неотъемлемой частью этого пространства должны стать информационные стенды, содержащих информацию о каждом из исторических объектов.

2. Хозяйственная постройка 1 пол. XX в., переданная в дар фонду «Белый Ирис». В ней должна быть расположена постоянная экспозиция музея.

3. Виртуальное пространство – сайт музея. Он может быть снабжен интерактивной маршрутной картой, аудиогидом и т.д.

Архитекторы-реставраторы разработали специальный проект приспособления хозяйственной постройки под нужды музея (рис. 1).

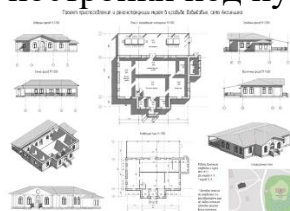


Рисунок 1 – Проект приспособления и реконструкции хозяйственной постройки под нужды музея

За идейный центр экспозиции был взят образ архангела Михаила, венчающий Спасский храм. Чтобы подчеркнуть его присутствие в каждом из тематических залов, было принято решение расположить скульптурную репродукцию в центральном холле, вокруг которого анфиладой разворачиваются три зала. Первый зал посвящен покупке усадьбы и личным историям ее владельцев. Переходом в следующее пространство служит история любви Прасковьи Алексеевны Давыдовой, которая в память о муже установила на храмовом пределе фигуру архангела Михаила. Второй зал посвящен экономике усадьбы, начиная с крепостного права и заканчивая кустарным производством, которому здесь уделялось особое внимание. На примере работы над статуей архангела раскрывается тема таланта и труда местных мастеров, что позволяет совершить переход к следующему залу. Ко второму залу предлагается сделать пристройку, где будет воссоздана обстановка террасы дворянской усадьбы. Обязательной частью этого пространства является экспонирование произведений декоративно-прикладного искусства и живописи. В центре террасы предполагается установить стол, который будет использован и как часть экспозиции, и как зона интерактива для работы с посетителями в пасмурную погоду или холодное время года. Заключительный зал посвящен истории Аксиньино. Здесь рассказывается о возникновении и развитии села, его быте, традициях и преданиях, в которых рассказывается о том, что в период Войны 1812 года

село не пострадало, поскольку туда не дошли войска Наполеона. В Великую Отечественную войну оно также избежало разрушений, хотя находилось под оккупацией. Местные жители убеждены в том, что им покровительствует архангел Михаил, который защищает село от врагов. Завершив осмотр музея, посетитель сможет лично познакомиться с памятниками усадьбы и получить дополнительную информацию, которая расположена на информационных стендах. В этом ему поможет и участие в мероприятиях, предусмотренных работой музея с посетителями.

Таким образом, в основе комплексно-тематической экспозиции будущего музея в с. Аксиньино лежит идея о покровительстве архангела Михаила данному населенному пункту, развернутая приоритетно иллюстративно-тематическим и ансамблевым методами экспонирования. Благодаря созданию подобного музея будут решены вопросы сохранения и популяризации культурного наследия России.

Список использованных источников:

1. Майстровская, М. Музейная экспозиция: тенденции развития // На пути к музею XXI века. - 1997. – С. 7-22.

2. Памук, О. Мой скромный манифест для всех музеев // Материалы первого форума литературных музеев. – М.: Мос. ин-т социально-культурных программ, 2013. – С. 4-7.

3. Научно-проектная документация. Объект культурного наследия федерального значения «Усадьба Давыдовых, XIX в.» (мавзолей-усыпальница) // ред. Рыжко О. В., Воротникова Ю. Ю., Яцкин Д. М. – М., 2021. - 66 с.

4. Литвинов, В. В. Практика современной экспозиции. - М. : Плакат, 2016.- 192 с.

5. Джордж Э. Справочник куратора / Э. Джордж. - М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. - 352 с.

© Бондарь А.С., 2023

УДК 004.82

НЕЙРО-МОДА: ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ С NFT

Боркова В.П., Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В последние годы искусственный интеллект (ИИ) стал неотъемлемой частью многих отраслей, и мода не является исключением. Все больше и больше дизайнеров и брендов обращаются к нейро-моды – практике

использования искусственного интеллекта для создания уникальных и инновационных коллекций одежды и аксессуаров.

Нейро-мода использует потенциал нейронных сетей и глубокого обучения для генерации новых идей, создания дизайнов и определения трендов. Благодаря своей способности анализировать большие объемы данных и улавливать нюансы, которые могут остаться незамеченными для человеческого глаза, ИИ может предложить уникальные и креативные решения, которые в конечном итоге приводят к созданию впечатляющих модных коллекций.

Одна из самых интересных аспектов нейро-моды – это подбор идеальной цветовой палитры для коллекции. Используя алгоритмы машинного обучения, ИИ может анализировать сотни и тысячи образцов цвета, чтобы определить наиболее привлекательные сочетания и создать уникальные комбинации цветов, которые могут удивить даже самых искушенных знатоков моды.

Нейро-мода также может быть использована для прогнозирования будущих трендов и модных изменений. Исследования показывают, что ИИ может анализировать огромное количество данных о модных показах, журналах, социальных сетях и других источниках, чтобы определить наиболее значимые и влиятельные элементы и объединить их в прогнозы трендов. Это позволяет брендам и дизайнерам быть впереди конкуренции и создавать модные коллекции, которые соответствуют ожиданиям и предпочтениям потребителей.

Перспективы развития нейро-моды исключительно завораживают. С появлением технологии NFT (неделимые токены) мы видим новые возможности для применения нейро-моды в мире моды. NFT представляют собой уникальные цифровые активы, которые могут быть привязаны к физическим предметам, таким как одежда или аксессуары. Используя нейро-моду, дизайнеры могут создавать уникальные и эксклюзивные произведения искусства, которые могут быть куплены и проданы как цифровые активы с криптографической защитой.

Концепция NFT в моде открывает новую главу в истории индустрии моды. Она позволяет дизайнерам создавать виртуальные коллекции, которые могут взаимодействовать с реальными людьми через виртуальную реальность или дополненную реальность. Это предоставляет потребителям возможность не только носить уникальные предметы одежды, но и быть частью виртуальных модных шоу и других интерактивных событий.

Однако развитие нейро-моды и NFT также вызывает некоторые вопросы о защите интеллектуальной собственности, аутентичности и цифровых правах владельцев активов в индустрии моды. Большой интерес к созданию и коллекционированию цифровых активов также может

возникнуть потребность в более экологически устойчивых методах производства искусственного интеллекта.

Все это показывает, что будущее нейро-моды и NFT остается очень интересным и динамичным. Нейро-мода продолжает эволюционировать и привносить инновации в индустрию моды, NFT в свою очередь открывают новые возможности для создания и интеракции с цифровыми активами.

На сегодняшний день интерес к прогнозированию результатов слияния искусственного интеллекта и моды считается в современном мире многими авторами. Уже на данном этапе можно выделить перспективные направления в индустрии нейро-моды, подтвержденные успешными кейсами.

1. Персонализированный опыт покупки. Использование ИИ для создания уникальных и персонализированных опытов покупки может улучшить взаимодействие с клиентами и увеличить их удовлетворенность. Например, компания Vue.ai разработала систему, использующую компьютерное зрение и обработку естественного языка, чтобы автоматически предлагать рекомендации по стилю, анализировать предпочтения покупателей и создавать виртуальные образы для примерки одежды [5].

2. Виртуальные модные шоу. С помощью ИИ и виртуальной реальности модные бренды могут создавать уникальные виртуальные модные шоу, которые позволяют зрителям пережить этот опыт в интерактивном режиме. Например, Balenciaga провела виртуальное модное шоу, где участники могли войти в виртуальный мир и перемещаться по цифровым залам, где были выставлены виртуальные модели сезонной коллекции [6].

3. Создание цифровых коллекций и NFT. Многие дизайнеры и модные бренды начинают создавать цифровые коллекции одежды и аксессуаров и продавать их в виде NFT. Например, Gucci выпустила коллекцию цифровых носимых аксессуаров, таких как виртуальные кроссовки, которые можно купить как NFT и использовать в виртуальных мирах и социальных сетях [7].

4. Рекомендации и стиль. Бренды могут использовать ИИ для предоставления персонализированных рекомендаций по стилю и моде покупателям на основе их предпочтений и истории покупок. Например, Stitch Fix – платформа, которая использует ИИ для анализа и обработки данных клиента, чтобы предложить ему подходящие и стильные одежды [8].

5. Устойчивая мода и блокчейн. Использование технологий блокчейн и ИИ может помочь улучшить прозрачность в процессе производства одежды и создать устойчивые модели. Например, Provenance – платформа, которая использует блокчейн и ИИ для отслеживания цепочки поставок и подтверждения экологически устойчивых практик в производстве одежды [9].

Кроме того, NFT также дают возможность удостовериться подлинность и происхождение товаров в физическом мире. Дизайнеры могут создавать цифровые сертификаты подлинности для своих продуктов, которые можно привязать к NFT. Это помогает бороться с проблемой подделки и подтверждает, что товар является оригиналом от конкретного дизайнера.

Однако, как с любой новой технологией, у NFT есть и свои вызовы. Один из основных вызовов – это вопрос устойчивости и экологических последствий, связанных с процессом майнинга криптовалют и работы с блокчейном. Некоторые критики отмечают неэффективность энергопотребления и высокую углеродную нагрузку, связанную с процессом создания и торговли NFT.

Еще одним вызовом является вопрос прав на интеллектуальную собственность и авторские права. Поскольку NFT позволяют создавать и продавать уникальные цифровые активы, возникают вопросы о том, кто имеет право на создание, продажу и использование этих активов. Это важно учитывать, чтобы предотвратить нарушения авторских прав и защитить интересы дизайнеров и других творческих профессионалов в индустрии моды.

С учетом развития нейро-моды и использования NFT в модной индустрии, мы можем ожидать следующих перспектив и возможностей:

1. Виртуальные примерочные. Используя виртуальную реальность и нейро-моду, можно создать интерактивные примерочные, где потребители могут виртуально примерить одежду перед тем, как совершить покупку. Это позволит им получить более реалистичное представление о том, как будет выглядеть одежда на них и сократит необходимость возврата товаров из-за неподходящего размера или стиля.

2. Персонализированный дизайн. С помощью нейро-моды и анализа данных о предпочтениях и стиле потребителей, дизайнеры смогут создавать персонализированную одежду и аксессуары. Потребители смогут внести свои предпочтения, а алгоритмы нейро-моды будут создавать уникальные дизайны, учитывая их индивидуальные вкусы и предпочтения.

3. Цифровая мода. NFT позволяют дизайнерам создавать и продавать цифровые коллекции одежды, которые могут быть использованы в виртуальных мирах и социальных платформах. Это открывает новые возможности для модной индустрии, позволяя распространять и продавать модные товары через цифровые каналы.

4. Улучшенное клиентское обслуживание. С помощью нейро-моды и анализа данных о предпочтениях и поведении потребителей, бренды смогут предлагать более персонализированный и индивидуальный подход к обслуживанию клиентов. Это может включать рекомендации по стилю, уведомления о новых коллекциях или акциях, а также предложения, основанные на истории покупок и предпочтениях клиента.

5. Устойчивая мода. Вместе с развитием нейро-моды и NFT, можно ожидать большего фокуса на устойчивую моду. Благодаря использованию цифровых активов и персонализированному дизайну, модный промышленность сможет сократить отходы и производственные издержки. Кроме того, благодаря технологиям блокчейна, можно будет отслеживать экологическую цепь поставок и улучшить прозрачность в процессе производства и распределения товаров.

В целом, нейро-мода и использование NFT предоставляют модной индустрии широкий спектр возможностей для инноваций и развития. С помощью этих технологий можно создать уникальные и интерактивные модные впечатления, персонализированные продукты и улучшенное клиентское обслуживание, в то время как фокус на устойчивой моде поможет снизить отрицательное влияние промышленности на окружающую среду.

Список использованных источников:

1. Марков В.А., Кириллов А.В. Искусственный интеллект и нейросетевые технологии: учебное пособие. – М.: Издательство "Юрайт", 2020. – 352 с.

2. Литвиненко Ю.В., Мазур В.И. Нейрокомпьютерные технологии и искусственный интеллект: учебное пособие. – М.: Издательство "Университетский учебник", 2019. – 272 с.

3. Когтяков В.А., Крюков Д.А. NFT – новый тренд в развитии искусства // Научно-аналитический интернет-журнал "Информационное общество", № 3, с. 18-20, 2021.

4. Пащенко А. Криптоарт и NFT токены // Журнал "Звезда", № 6, с. 176-183, 2021.

5. Enterprise AI Orchestration Platfotm | Vue.ai [Электронный ресурс]. URL: <https://vue.ai/> (Дата обращения 21.10.2023)

6. Andres Christian Madsenurl. 5 Things To Know About Balenciaga's Virtual Reality AW21 Show : // Vogue UK. 2022. <https://www.vogue.co.uk/news/gallery/balenciaga-autumn> (Дата обращения 21.10.2023)

7. Chris Williams. Luxury Brand Gucci Reportedly Eyeing NFT Space: // Decentral Media and Crypto Briefing. 2021. URL: <https://cryptobriefing.com/luxury-brand-gucci-reportedly-eyeing-nft-space/> (Дата обращения 21.10.2023)

8. Stitch Fix | Your Personal Stylist [Электронный ресурс] URL: <https://www.stitchfix.com/> (Дата обращения 21.10.2023)

9. Provenance | Sustainability Marketing Technology [Электронный ресурс] URL: <https://www.provenance.org/> (Дата обращения 21.10.2023)

© Боркова В.П., Патина Т.Е., 2023

**РУССКАЯ СКАЗКА:
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ОТЧЕСТВЕННОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Бочарова А.В.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время заметно возрождение интереса к национальной культуре, стремление к поиску собственных корней и идентичности, а также особое внимание к теме русской культуры. Русская сказка в этом контексте может считаться одним из наиболее ярких примеров транслятора национальных черт, совокупности особенностей характера и менталитета русского народа. В связи с этим возникает вопрос о том, какими способами иллюстрация передает эти качества, заключенные в сказочном тексте, и можем ли мы выявить тенденции в мире современной отечественной иллюстрации, позволяющие нам определить векторы ее развития.

Книжной графике посвящены труды А.Д. Чегодаева [1], М.А. Чегодаевой [2], Е.Л. Мжельская [3], Н.Ю. Богатыревой [4] и др., обзорно перечисляющие работы художников, обращавшихся к теме сказки, монографии, посвященные конкретным художникам – Ю. Васнецову, Т. Мавриной, В. Конашевичу и др. Особо можно отметить работу Л. Кудрявцевой [5], которая выделила главы, посвященные русской сказке и сказкам А.С. Пушкина в отечественной иллюстрации, и проследила развитие сказочной темы по ключевым иллюстраторам.

В отечественном искусствоведении сложились следующие особенности рассмотрения произведений, посвященных русским сказкам:

символизм (акцент на символических элементах, раскрывающих глубинные смыслы сказки);

цветовая палитра (передача настроения через колорит как инструмент нарратива иллюстрации);

взаимодействие с текстом (дополнение или точное следование ключевым событиям сказки);

персонажи и локации (лаконичная передача черт и характеров героев, а также атмосферы сказки);

наличие волшебных элементов (визуализация основных атрибутов сказки);

целевая аудитория (возраст аудитории при выборе художественного метода);

индивидуальность стиля (выбор собственного стиля или же следование уже устоявшимся традициям).

Понимая некоторые особенности иллюстрирования сказок, мы можем перейти к попытке объединить современных иллюстраторов в условные группы. Анализ работ исследователей Л. Кудрявцевой [5] и К. Шэна [6], а также собственные эмпирические наблюдения представлены в виде схемы (рис. 1).



Рисунок 1 – Схема тенденций в иллюстрировании сказок

Как мы можем видеть из схемы, нами было выделено три основополагающие тенденции в современном иллюстрировании, теперь стоит подробнее поговорить об особенностях каждой из них, а также привести примеры.

Первой тенденцией является подражание в виде устоявшихся традиций, стиля, манеры других мастеров-иллюстраторов и даже художественных произведений декоративно-прикладного народного творчества, например, подражание И. Билибину, который в своих иллюстрациях создал «своеобразную эстетику, близкую самой русской народной сказке и старому русскому искусству» [5]. Этот художник имел столь своеобразный стиль, который побудил к использованию подобной манеры исполнения таких иллюстраторов как Ю. Назарук (сказки А.С. Пушкина), Н. Акимова («Русские народные сказки»), А. Дмитриев (Сказы П. Бажова), М. Ханкова («Русская азбука»). В своей работе над иллюстрациями М. Ханкова также вдохновлялась эстетическими принципами художественного объединения «Мир искусства» и А. Бенуа [6]. В целом отмечают характерные для всех черты: графическая точность, прямота линий, особый ритм цветовых пятен.

Не столь ярко выражено подражание творческой манере Ю. Васнецова и Е. Рачева в иллюстрациях Ю. Устиновой (сказки В. Даля) [5]. В них присутствуют знакомые образы приодетых животных с их узнаваемыми характерами.

Помимо подражания художникам, иллюстраторы также обращаются к иконописной традиции, например, В. Смирнов («Руслан и Людмила» А.С. Пушкина). Обращение к иконописи здесь обнаруживается в колорите, композиции, использовании обратной перспективы.

Подражание проявляется и в использовании художественного метода палехской миниатюры в иллюстрациях А. Куркина (сказки из собрания А.Н. Афанасьева, А. Ковалева и Г. Буреева (Сказы П. Бажова). Их отличают темный фон и яркие локальные цвета присущие палехской росписи.

Л. Кулагина и А. Федченко в иллюстрациях к сказкам А.Н. Афанасьева обращаются к стилю модерн, однако, в их иллюстрациях более заметна ориентация на западноевропейский модерн и можно провести параллель с работами У. Крейна.

Отдельно стоит выделить серию «Сказки в стиле великих художников», выпускающуюся в издательстве «VoiceBook», которая полностью основана на принципе подражания. Иллюстрации в этих сказках выполняются в стиле именитых художников, явно ставя главной задачей знакомство детей с искусством. Так, например, уже изданы «Снегурочка в стиле Василия Сурикова» (иллюстрации М. Ворфоломеевой), «Сивка-бурка в стиле Кузьмы Петрова-Водкина» (иллюстрации Д. Струтинской), «Сказка о царе Салтане в стиле Казимира Малевича» (иллюстрации Д. Югаловой).

Вторая тенденция – поиск индивидуального стиля. Для выработки индивидуального стиля многие шли путем освоения опыта предшественников, однако, это не привело их к ярко выраженному подражанию. В эту группу иллюстраторов можно отнести М. Бычкова (сказки А.С. Пушкина), Я. Седову («Сорочьи сказки» А.Н. Толстого, русские народные сказки, сказки А.С. Пушкина), Е. Антоненкова («Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А.С. Пушкина), Г. Спирина («Сказки Жар-Птицы» и сказки А.С. Пушкина), Т. Уклейко (персонажи русских сказок), Д. Мирталипову (русские сказки), А. Дворникову, П. Фролову (русская народная сказка «Ведьма и Солнцева сестра»), И. Олейникова (сказки А.С. Пушкина), «антейку» (псевдоним Я. Мурашко) (русские народные сказки), «Marik» (русские народные сказки) и др. Нужно отметить, что в книгоиздательском деле сейчас заметен интерес к переизданию сказок и намечается тенденция к приглашению современных художников-иллюстраторов для оформления обложек и создания иллюстраций. При этом выбор художников обусловлен популярностью их среди молодежной аудитории, благодаря их стилю, но не критерию художественного мастерства и профессионализма, каково будет место этих иллюстраций в искусстве книжной графики нам еще предстоит оценить и узнать.

Третья тенденция – это собственная смысловая и визуальная интерпретация, так сказать «новое прочтение» текста и использование «новых форматов» последовательного искусства для их реализации. К этой тенденции можно отнести И. Олейникова и его графические романы по мотивам русских сказок «Теремок», «Гуси-лебеди», «Лиса и заяц». Принципиально новым здесь является актуализация сюжета и перенос действия в конкретные исторические реалии или современность. Также стоит отметить, что текст фактически отсутствует, что повышает нарративность иллюстрации. И. Олейников переосмысляет сказки не только с помощью своего художественного метода, но становится соавтором литературной основы.

Еще один пример смыслового и визуального переосмысления, который можно считать спорным и неоднозначным, но вписываемый в данную тенденцию – комикс «Бессмертный», выполненный художницей «Кориандр». Он переосмысляет сюжет русских сказок о Коще Бессмертном, предлагая нам попытку новой интерпретации его жизни. А для этого визуализирует главного героя в достаточно модной и популярной тенденции «привлекательного зла».

Выделенные нами тенденции позволяют говорить о некоторых особенностях, характерных для иллюстрирования сказок именно в России: иконографии (обращение к предметам русской народной культуры, узорам, другим элементам), обращении к творчеству иллюстраторов-классиков (И. Билибину, Ю. Васнецову и др.). К числу характерных черт следует отнести использование фольклорных персонажей (например, в случае отдельных иллюстраций или как в случае «Кориандр» построение сюжета вокруг фольклорного персонажа – Кощея), интерес к изображению исторического контекста и внимание к историческим деталям.

Список использованных источников:

1. Чегодаев, А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики / А.Д. Чегодаев. – М. : Сов. художник, 1984. – 486 с.

2. Чегодаева, М. А. Искусство, которое было : пути русской книжной графики, 1936-1980 / М.А. Чегодаева. – М. : Галарт, 2014. – 367 с.

3. Мжельская, Е. Л. Издательская интерпретация сказок. К постановке проблемы / Е.Л. Мжельская, О.А. Комарова // Изв. высш. учеб. заведений. Пробл. полиграфии и издательского дела, 2006. – № 2. – С. 88-126.

4. Богатырева, Н.Ю. Отечественные художники-иллюстраторы детской книги XX - XXI вв. : монография / Н.Ю. Богатырева. – М. : Московский педагогический государственный университет, 2018. – 84 с.

5. Кудрявцева, Л.С. Собеседники поэзии и сказки : об искусстве художников детской книги / Л. Кудрявцева. – М. : Московские учебники, 2008. – 286 с.

6. Шэн, К. Образ Жар-Птицы в иллюстрированной детской книге / К. Шэн // Новое искусствознание, 2021. – №1. – С. 60-67.

© Бочарова А.В., 2023

**БАРАНОВСКИЕ ПЛАТКИ:
МЕЖДУ ЖЕЛАННЫМ ПОДАРКОМ
И ЭЛЕМЕНТОМ НАРОДНОГО КОСТЮМА**

Васильева А.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В русской традиционной культуре платки играли важную роль, они были не только элементом костюма, но и символом женственности и красоты. Платок считался украшением женщины, указывал на ее социальный статус, отношение с мужем и положением в семье. Любимыми узорами на платках были цветочные. Узоры могли быть вышиты бисером, жемчугом или золотыми нитями, хлопковыми или шерстяными нитками. Но постепенно основное место среди платков занимают ситцевые. Особенно ценились ткани красного цвета – кумачи. В Российской империи окраска ситца в красный или пунцовый цвет была освоена в 1834 году на мануфактурной фабрике Федора Николаевича Баранова. Хлопчатобумажное дело династии Барановых занимает значимое место в развитии русских тканей. Дед Фёдора Николаевича Тихон Петрович Баранов производил самостоятельно холстину, которую потом продавал на ярмарках. Отец Николай Тихонович продолжил дело. Сам Фёдор Николаевич открыл при своём доме небольшую фабрику по ткачеству платков, холстинки и нанки, а позже построил красильное заведение. Его сын, Иван Фёдорович, сумел превратить дело своих предков в одну из ведущих фабрик России. Он улучшил «рецепт» краски для ткани, заменив бычью кровь на пшеничные отруби. Данная замена не только сохраняла яркость платка, но и сэкономила ресурсы – деньги и время, ведь кровь требовала особое внимание при работе с ней.

Мануфактура развивалась, а вместе с ней росло и внимание к барановским платкам. Любовь к барановским ситцам проявлялась даже за границей: ткани участвовали в выставках в Амстердаме, Вене и Лондоне. А рисунок «Смородиновый лист» удостоился «Гран-при» на Всемирной выставке в Париже в 1889 году.

Спецификой барановских платков являлось то, что красный цвет, находясь в каждом элементе узора, объединял средник и кайму, орнамент и фон. На ряду с растительным узором, на платках присутствует также геометрический и восточный орнамент. Появление названия восточного орнамента, знаменитого «турецкого огурца», связано с восприятием русскими чужой культуры. На восточных тканях был изображён перец, но

он не был известен русским. С точки зрения русского человека рисунок был похож на известные всем огурцы, что и привело к появлению необычного сочетания слов, а затем и к названию орнамента.

Доступная цена и хорошо подобранный цвет – два фактора, которые принесли известность барановским ситцам в России. Яркие, красочные, узорчатые ткани подходили и к повседневным, и к праздничным нарядам женщин, и позволить себе их могли разные слои общества. Но если мещанки покупали ситцы на платья, то крестьянки в основном покупали платки. Благодаря цвету и узору ситец подходил к традиционным костюмам многих регионов. С платком можно было увидеть женщин всех возрастов, от маленькой девочки до пожилой женщины. Носили платки по-разному, но как правило выпускали концы, чтобы показать цветочные узоры.

Последнюю четверть XIX века можно назвать пиком славы барановских платков. Почти во всех губерниях девушки ходили с повязанными на головах красными платками. Полюбились они и в Хивинском ханстве, а также в Персии и Афганистане. Барановские ситцы можно было увидеть даже на парижанках. Уникальность барановского платка состояла в собственно производимой краске, отчего конкурировать с этими ситцами было сложно.

В России платок был желанным подарком для девушек и женщин. Отец с ярмарки мог привезти платок любимой дочери. Платок мог служить признанием в любви, когда молодой человек дарил его девушке. На свадьбе невестка должна была преподнести подарок свекрови А, когда рождался первенец, молодой матери полагался подарок в виде платка от мужа. Такие подарки считались особенными. Платки женщины хранили всю жизнь, передавая из поколения в поколение. Они служили своеобразным символом любви.

После Октябрьской революции Барановскую мануфактуру национализировали. С 1922 года она носила название «Фабрика имени III Интернационала». Набивной ситец и платки продолжали выпускаться, но утратили свою уникальность. Барановский платок имел крупный и богатый рисунок, а ткани, произведенные после 1922 года, имели мелкий и тусклый орнамент. В 2003 году «Карабановский текстиль» (такое название фабрика получила в 1990-е годы) закрылся.

Барановский платок в Российской империи был неотъемлемой частью культуры и жизни русского народа. Труд династии Барановых, смело соединивший красную ткань с яркими узорами и подаривший людям запоминающийся аксессуар, ценят и по сей день – в музее-заповеднике «Александровская слобода» хранятся образцы набивных тканей и различные варианты барановских платков.

Список использованных источников:

1. Традиционный русский костюм XIX-XX веков из коллекции С. Глебушкина. –М., 2008

2. Лебедева А. Русский народный костюм//Юный художник. – 1983. – №10 – С.20-25.

3. Соколова В.А. Русские традиции. Народный костюм. – СПб., 2011

© Васильева А.А., 2023

УДК 7.05

АРХИТЕКТУРНЫЙ ВИДЕОМЭППИНГ КАК НОВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНОГО ДИЗАЙНА

Гертель А.С., Мыскова О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Видеомэппинг или же 3D mapping – это аудиовизуальный контент, являющийся 3D проекцией, созданной с учетом геометрии и положения в пространстве объекта, на который идет проецирование [1]. Слово видеомэппинг происходит от английских слов video – видео и mapping – нанесение на карту. На территории России чаще всего используется именно понятие «видеомэппинг», в то время как в большинстве европейских стран и в Америке данный термин имеет и другие синонимы: 3D-mapping, 3D-video mapping, projection mapping и spatial augmented reality, что в переводе означает смешанная дополненная реальность.

Видеомэппинг зачастую является уникальным проектом, созданным под конкретный объект, однако, он также может быть стандартизирован под объекты одного типа. Видеопроекция может идти как автоматически запрограммированной, так и обладать интерактивными свойствами. Технология видеомэппинга является максимально актуальной в настоящее время, поскольку движущаяся картинка привлекает к себе внимание людей, которые таким образом более эффективно воспринимают информацию.

Существует два основных формата видеомэппинга:

сюжетное шоу, представляющее собой единую историю, повествующее о событии, чувствах, компании и так далее;

набор определенных эпизодов с одинаковой длительностью, выполненных в едином стиле и воспроизводимых в произвольном порядке для создания ощущения бесконечности.

Традиционно выделяют четыре вида видеомэппинга – архитектурный, интерьерный, на малые объекты и интерактивный [4]. Самым зрелищным является именно архитектурный 3D mapping, представляющий собой создание уникальной проекции на фасад или стену здания с учетом их геометрии. Этот вид видеомэппинга один из самых используемых, так как с его помощью можно охватить большую аудиторию – до несколько десятков тысяч человек [2]. Самым визуально захватывающим объектом для

проецирования видео являются здания с обилием архитектурных элементов. К ним можно отнести всевозможные колонны, арки, балюстрады, пилястры и прочее. Все это является дополнительной площадью для реализации фантазий автора.

С течением времени архитектурные проекции становятся более сложными и визуально впечатляющими: здания могут взаимодействовать со зрителями, изменяться до неузнаваемости и многое другое. При интерактивном взаимодействии со зрителем проецируемое изображение определенным образом реагирует на движения, совершаемые людьми, что позволяет вовлечь всех присутствующих в игру на основе визуального управления видеоизображением.

Для создания видеомэппинга необходимо множество составляющих, которые варьируются в зависимости от типа и масштаба проекта. В большинстве случаев можно выделить четыре основополагающих фактора, без которых произвести инсталляцию невозможно: проектор; объемный объект; программа для создания анимации; программа для проецирования анимации.

Основным оборудованием для видеомэппинга являются видеопроекторы. В зависимости от типа задач и требований 3D mapping, подбирается необходимое количество тех или иных проекторов. Чем больше масштаб здания или сложность архитектурного сооружения, на который требуется создать проекцию, тем большее количество мощных видеопроекторов необходимо для создания видеомэппинга. Зачастую создатели обходятся от 4 до 16 проекторами, мощность каждого из которых составляет от 15,000 до 20,000 люмен.

Самым современным типом проекторов является акустооптический (интерференционный) проектор. Данный проектор основан на явлении интерференции света и работает с лазерным излучением как с волной, создавая на экране непрерывное двумерное световое поле. Тем самым, в итоговом изображении на экране отсутствуют темные границы между пикселями, и создается высокая непрерывная яркость. Все это складывается в очень высокую контрастность проекции. Акустооптический проектор можно использовать как инструмент для получения голографического 3D изображения сверхвысокого разрешения. Основным назначением данного типа проектора является видеомэппинг на расстояние до объекта равное от 150 метров до нескольких километров. Проектор может создавать видео не только на фасадах зданий, но и на горах, а также футбольных полях.

Объемная поверхность, необходимая для реализации проекции, должна соответствовать определенным требованиям: здание должно быть светлым и однородным по цвету; поверхность здания не может быть целиком прозрачной или зеркальной, поскольку если поверхность прозрачная, то свет пройдет насквозь, если же зеркальная – отразится; перед

архитектурным сооружением необходимо иметь свободную площадь для комфортного обзора.

Помимо этого, важно соблюдать внешние условия, поскольку чем темнее на площадке во время проведения 3D-мэппинг-шоу, тем проекция на здание будет контрастнее, и соответственно меньше потребуется оборудования для создания оптимальной контрастности изображения.

Чтобы управлять всей системой видеомэппинга требуется специальное программное обеспечение, которое устанавливается на специальный медиа-сервер, дающий возможность соединить проекции и отобразить единой картиной на здание или сооружение. В основном видеоконтент разрабатывается с помощью таких профессиональных программ, как Adobe After Effects, Cinema 4D, 3DMax, Maya, Modul8, Nuke, и так далее. В качестве программного обеспечения для управления видеорядом часто используются: VJamm, VDMX, GoGe, Splash, Processing, Resolume и др. [3].

При создании видеоконтента, который должен проецироваться на архитектурный объект, важно добиться бесшовности картинки и однородности цветопередачи. Одним из ключевых требований является корректировка геометрических искажений, так как при большой площади проекций применяется прием сшивки изображений с нескольких проекторов. Важно также отметить специфику монтажа изображений для создания единых проекций. В мэппинге камера статична, поэтому монтаж представляет собой переход от одного кадра к другому. Цвета используются только яркие и однозначные, поскольку полутонов и сложных оттенков не будет заметно на архитектурном объекте. Все детали проекции должны быть достаточно крупными, чтобы при анимации они не потерялись в общем изображении.

Таким образом, архитектурный видеомэппинг представляет собой уникальную технологию, открывающую новые грани мультимедийного дизайна. Видеомэппинг являет собой уникальное сочетание дизайна, искусства и науки, создает разнообразные оптические иллюзии и дает возможность трансформации архитектурного объекта, не разрушая его первоначальный облик. Благодаря развитию современных технологий и программного обеспечения, технология видеомэппинга получает больше возможностей для реализации визуальных форм, наполненных новым смыслом.

Список использованных источников:

1. Видеомэппинг. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BF%D0%BF%D0%B8%D0%BD%D0%B3> (дата обращения: 09.09.2023).

2. Все о видеомэппинге. – Режим доступа: <https://pogumax.ru/vse-o-videomapping> (дата обращения: 09.09.2023).

3. Десять лучших программ для видеоев – Режим доступа: <http://www.malbred.com/novosti-vj-programm/10-luchshih-programm-dlya-vidzheev.html> (дата обращения: 09.09.2023).

4. Урок по видео-мэппингу. – Режим доступа: <http://www./video-proektsii/urok-po-video-mappingu> (дата обращения: 09.09.2023).

© Гертель А.С., Мыскова О.В., 2023

УДК 7.08

ПРИЧИНЫ РОЖДЕНИЯ И СУЩНОСТЬ ТЕРМИНА «ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

Горюнова А.С.

Научный руководитель Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Термин «последовательное искусство» впервые был употреблён в 1985 году Уиллом Айснером в его работе «Комикс и последовательное искусство». Уилл Айснер – американский художник-комиксист, издатель, один из «отцов» современного комикса, основоположник терминов последовательное искусство и графический роман [1, 2].

Согласно теории, выведенной Айснером, последовательное искусство составляют некие формы искусства, которые используют разного рода изображения и упрощённый текст, развёрнутые в определённом порядке с целью визуального повествования, передачи визуальной информации и вызова некоего отклика. Айснер считал, что последовательное искусство необходимо рассматривать прежде всего как средство творческого самовыражения, как особую дисциплину художественной, изобразительной и литературной формы, которая организует текст и изображения с целью создания нарратива и выражения идей. Автор теории разделил последовательное искусство на четыре составных элемента: дизайн, рисунок, карикатура и письмо (писательский труд). Согласно ему, последовательным может считаться только та форма искусства, которая сочетает в себе все четыре составных элемента. Также последовательное искусство должно нести в себе информацию о динамике (движении) времени и/или пространстве соответственно. Согласно принятой классификации, в современном понимании к последовательному искусству относятся: графический роман, графическая новелла, сингл, манга (японские комиксы), манхва (южнокорейские комиксы), манхуа (китайские комиксы) и т.д. Самым известным примером последовательного искусства является комикс [1, 3].

Несмотря на то, что и комиксы, и графические романы, и манга, бесспорно, пользуются огромной популярностью во всем мире в силу традиции, специфики аудитории и рассматриваемых в них тем, последовательное искусство многие десятилетия не рассматривалось как самостоятельная дисциплина, достойная академического внимания. Хотя большинство современных исследователей сходятся в том, что последовательное искусство самодостаточно и не принадлежит в полной мере ни живописи, ни изобразительному искусству, ни литературе. Последовательному искусству как комбинации составных элементов (дизайн, рисунок, карикатура, письмо) потребовалось довольно много времени, чтобы найти своё место в искусстве и получить некую теоретическую и исследовательскую базу. Но в то же время отдельные элементы последовательного искусства являлись и до сих пор являются предметом повышенного исследовательского интереса и активно рассматриваются, и изучаются академическим сообществом. Что интересно, так это то, что последовательное искусство обрело свой статус как общепризнанной дисциплины одновременно совместно с кинематографом, на самом деле будучи его предшественником [1].

В последовательном искусстве вербальное и визуальное воздействует на потребителя не только одновременно, но и взаимосвязано. Данная особенность является характерной для последовательного искусства. А если рассматривать последовательное искусство с точки зрения изображаемого предмета или информации, можно заметить, что для него также характерен принцип «тела и действия». С помощью визуального ряда последовательное искусство даёт повествование и передаёт информацию, с помощью текста – нарратив. Однако же те же самые свойства мы можем обнаружить в целом ряде жанров, не относящихся к последовательному искусству: азбука, визуальная поэзия, иллюстрированный атлас и т.д. Это даёт основание полагать, что и комикс, и графический роман, и манга, и прочие варианты последовательного искусства относятся к некоему иному виду искусства – к искусству визуальной литературы (визуальная литература – весь спектр художественных и нехудожественных литературных произведений, построенных на комбинации двух уровней коммуникации: визуальной и вербальной, которые воздействуют на читателя одновременно и взаимосвязано) [2].

Согласно Айснеру, любой комикс – обязательно последовательное искусство. Но последовательное искусство – не обязательно комикс. Слово «комикс» происходит от английского comic, что буквально означает «юмористический». Впервые термин комикс был введён в 1897 году и фактически служил синонимом слова карикатура. В начале XX века термином комикс обозначали ежедневные или еженедельные циклы газетных рассказов в картинках, чаще всего носившие юмористический характер. Сегодня, по общепринятому академическому определению,

составленному Скоттом Макклаудом, американским комиксистом и автором множества книг по теории комиксов, комикс – сопоставленные в определённом порядке графические и прочие изображения, призванные передать некую информацию и/или вызвать у потребителя эстетический и эмоциональный отклик [4]. Если сравнить данное определение комикса с определением последовательно искусства, можно заметить, что термин, предложенный Айснером, является более широким в своём понимании. Понятие комикса не могло полноценно охватить все виды «визуальной литературы». Некоторые её формы, к примеру, те же графические романы или новеллы, невозможно было отнести к комиксу напрямую. В связи с чем возникла потребность введения более широкого термина, который охватывал бы большее количество разнообразных визуально-литературных форм [2, 5].

Несмотря на то, последовательное искусство, по факту являясь одной из самых древних форм искусства и одним из самых древних выразительных методов используемым для передачи информации, оформится как самостоятельная дисциплина смогло лишь ближе к концу XX века. Сегодня термином последовательное искусство обозначаются разнообразные виды «визуальной литературы» целью которых является визуальное повествование, передача визуальной информации и вызов некоего отклика, а также использующие разного рода изображения и упрощённый текст, развёрнутые в определённом временном, пространственном и/или динамическом порядке.

Список использованных источников

1. Айснер У. Комикс и последовательное искусство: монография. М.: Изд-во Манн, Иванов и Фербер, 2022. 192 с.

2. Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. Электронный журнал. 2013. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsiya-posledovatel'nogo-vizual'nogo-rovestvovaniya-v-ssha-etapy-zhanry-poetika>

3. Куликова Н. Э. Комикс как вид визуального искусства // Огарёв-Online. Электронный журнал. 2019. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-vid-vizual'nogo-iskusstva>

4. Макклауд С. Понимание комикса: монография. М.: Изд-во Белое яблоко, 2016. 216 с.

5. Березовская Е. А. Абу Бакр Д. З. Проблема определения комикса // VI Международная научно-практическая интернет-конференция «Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы». сборник материалов VI Международной научно-практической интернет-конференции: электронное издание. 2017. Режим доступа: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56333/1/kd_2017_01.pdf

© Горюнова А.С., 2023

РОЛЬ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Жукова М.Д.

Научный руководитель Вадеева М.О.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В наши дни экспозиционный дизайн стремительно развивается, а вместе с ним растёт интерес к цветовым экспериментам в экспозиционной сфере. Как часто мы обращаем внимание на то, в какой цветовой гамме оформлено помещение, когда приходим на выставку? Зачастую под влиянием красоты картин, на которые мы приходим смотреть, цветовое решение окружающей среды не так сильно привлекает наше внимание. Цветовое решение играет огромную роль в оформлении выставочных пространств, и главная его роль – улучшить восприятие представленных арт-объектов, заострить на них внимание зрителя, развить и дополнить идею куратора, привнести важный эмоциональный контекст и создать фон для экспонатов. В данной статье будет затронута тема теории восприятия цвета. Также будут приведены примеры выставок, рассмотрены цели и задачи цветового решения и его роль в экспозиции.

Главная цель выставки – наиболее выигрышно представить экспонат. Это делается с учётом теории цвета, законов колористики и механизма влияния цветового решения на психологию человека.

Теории о восприятии цвета человеком начали появляться в мире уже давно, но своего пика достигли в связи с бурным развитием промышленности в 19 веке. Самые знаменитые теории были выдвинуты Мишелем Шеврелем, Вильгельмом фон Безольдом, Джозефом Альберсом и Иоганном Итеном. Одна из наиболее занимательных и интересных теорий принадлежит Джозефу Альберсу. Он уделял особое внимание взаимодействию цветов и относительности восприятия цвета человеком, и обнаружил, что, в зависимости от определенных ситуаций, один и тот же цвет может восприниматься как два разных оттенка, дав этому явлению название «эффект вампира».

Одну из главных ролей играет умение работы с контрастными цветами. В 17-18 веках активно развивалось множество теорий цвета и света. Над ними работали физики, химики, художники, философы и писатели. В их число вошел поэт и философ Иоганн Вольфганг Гёте, выступавший против ньютоновской теории цвета. Он создал цветовой круг контрастных цветов (рис. 1) и выразил своё мнение работой «К теории цвета», написанной в 1809 году.

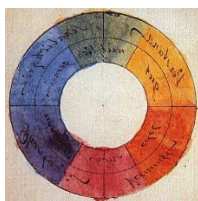


Рисунок 1 – Цветовой круг Гёте

Контраст необходим для того, чтобы создать динамику выставки. Цветовое решение зависит от темы выставки и от экспонатов, представленных на ней. Например, цвет стенда и фона экспоната играют огромную роль. В первую очередь, окружающие цвета должны контрастировать с презентуемым объектом, тем самым оттеняя его, поэтому для фона берут ахроматические или контрастные хроматические цвета. Если фон хроматический, для него используются малонасыщенные оттенки. Также цветом можно разделять экспозицию по зонам, вносить «оживляющие акценты», создавать композиционный ритм [1].

Психология цвета также играет важную роль при создании выставки. Цветовое решение пространства, в котором находится человек, может сильно влиять не только на восприятие, но и на психику. Так, например, для многих людей белый цвет является символом чистоты и целомудрия, красный ассоциируется с огнём и страстью, правильный оттенок жёлтого дарит ощущение тепла, зелёный ассоциируется с природой и гармонией, а синий дарит спокойствие и безопасность. Находясь в помещении с определённым цветовым оформлением, человек испытывает соответствующее настроение. Нельзя также забывать о том, что у каждого человека могут возникать не только положительные, но и отрицательные ассоциации с определённым цветом. Например, для кого-то красный – цвет опасности и гнева, жёлтый – беспокойства и страха, зелёный – зависти и болезни, а синий – холода и безразличия. Поэтому универсального варианта не существует. Нужно фокусироваться не на цветах, а на отношении аудитории к ним. Любой цвет несет в себе как позитивные, так и возможные негативные коннотации, поэтому необходимо стараться подчеркнуть преимущества продукта, не выделив случайно его потенциальные недостатки.

Дизайнеры и архитекторы в своей работе используют научные данные колористики – науки о цвете, включающей в себя знания о природе цвета и света, основных, составных и дополнительных хроматических тонах, основных характеристиках цвета, цветовых гармониях, психологических закономерностях восприятия цвета и цветовой культуре в различных видах искусства.

Так как для выставки большую роль играет правильное освещение, то зачастую в оформлении используют цвета с высокой отражательной способностью: белый, светло-серый, светло-голубой, светло-жёлтый, светло-зелёный. Цвет влияет на психику и восприятие, поэтому

оптимальными являются зелёный и жёлтый, они улучшают концентрацию и препятствуют быстрому утомлению глаз [2].

Цветовое решение также помогает зонировать выставку, это относится к числу важнейших его задач.

Примером качественного цветового зонирования выставки является экспозиция «Охотники за искусством» (рис. 2). Здесь было важно выделить цветом части выставки, при этом не нарушая гармоничного целого. Для этого использовали белый, глубокий оттенок зелёного «Sage Green», а в качестве контрастного акцента был выбран оттенок охры «Tuskan Red».



Рисунок 2 – Экспозиция «Охотники за искусством»

«Цвет стен не должен был стать здесь дополнительным визуальным акцентом, отвлекающим внимание. Наоборот, с его помощью мы поддерживаем логику повествования, сценарий и общую гармонию» – говорит куратор выставки Анастасия Винокурова.

На примере выставки «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии» в Новой Третьяковке (рис. 3) можно увидеть, как цвет влияет на ориентирование и дезориентирование в пространстве.



Рисунок 3 – Выставка «Мечты о свободе. Романтизм в России и Германии»

Даниэль Либескинд, являющийся автором экспозиции, создал настоящий лабиринт, где сопоставляется искусство двух стран. Картины, артефакты и инсталляции разместились в разных его частях, разграниченных стенами трех оттенков серого от светлого до почти черного. Монохромное пространство пересекают два коридора, выделенные порталами насыщенного красного цвета, создающими контраст, которые и затягивают, и сбивают с толку.

Цитата Даниэля Либескинда: «Выставка не предлагает определенного маршрута следования, она позволяет посетителю выбирать самому, заблудиться, найтись, снова потеряться и, в конечном итоге, оказаться в месте, которое является пространством, дающим ему чувство сопричастности и общности с этими художниками» [3].

Также цвет может выстраивать повествование и задавать особое настроение.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что для создания качественной и интересной выставки недостаточно только грамотно размещать экспонаты. Самой главной составляющей успешной экспозиции

является правильное цветовое решение, определяющее настроение, отображающее идею и подчеркивающее красоту работ, представленных на ней.

Список использованных источников:

1. <https://interior-in.ru>
2. <https://design.sredaobuchenia.ru/baza/colour-psy>
3. <https://prorus.ru/interviews/o-roli-cveta-v-ehkspozicii/>
4. <https://archi.ru/russia/93671/muzei>

© Жукова М.Д., 2023

УДК 75.046.3

**ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ
ИКОНЫ «СТРАШНЫЙ СУД»
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века
ИЗ СОБРАНИЯ С.П. СВИСТУНОВА**

Каргапольцева А.В.

Научный руководитель Михайлова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Страшный суд, со сценами Апокалипсиса» – малоизученная икона из собрания Свистунова С.П., созданная во второй половине XIX в. в Вятской губернии [1, с. 26]. Впервые она была представлена на выставке «Слово и образ», в 2009 г., в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, а позже, в 2010 г., опубликована в одноименном каталоге [1] с сопроводительной статьей Саенковой Е.М. В этой статье представлены общие данные об истоках иконографии сюжета «Страшный суд», о порядке клейм на исследуемой иконе и их соотношении с текстом Откровения Иоанна Богослова, дается краткая информация о происхождении иконы, приводятся примеры других житийных икон с сюжетами из Апокалипсиса с вариационным расположением клейм. Тем не менее, степень исследованности произведения невелика, так как оно еще ни разу не становилось предметом детального изучения. В статье будет дана характеристика эпохи, в которой была создана икона, выявлена уникальность произведения на основе особенностей иконографии изображения, проанализирован характер сюжетов из Откровения, избранных автором, и осмыслены причины такого выбора, а также уточнено, какие именно тексты были использованы во вставках между клеймами.

В конце XVIII – начале XIX вв. и далее в России особо остро стоял вопрос об укреплении идеологии феодального строя и самодержавия в связи

с возможным влиянием на умы Великой французской революции и сопутствующего ей понижения престижа католической церкви. Именно с этим было связано стремление Павла I и всех последующих императоров усилить защиту православной церкви со стороны верховной светской власти [2, с. 311]. Открывались новые, а также некогда закрытые духовные семинарии, увеличивалось их финансирование, повышался уровень обучения [2, с. 313]. Указ 1835 г., изданный при Николае I, обеспечил монастыри и епархии строительными материалами, денежными пособиями. Увеличивались размеры пожертвований от людей из разных сословий – купцов, мещан, крестьян, мастеровых и т.д. [3]. Происходило духовное возрождение монашества и аскетического подвижничества в Саровской, Оптиной, Глинской пустынях, Валаамской обители и в иных местах. Как отмечал исследователь Римский С.В., при Александре II институт церкви всё чаще стал фигурировать в планах верховной светской власти как один из ключевых проводников и исполнителей будущих кардинальных изменений в обществе [4, с. 3]. Союз самодержавия и православия определил связь революционных настроений в обществе с антирелигиозными движениями [5, с. 153]. Более того, во 2-й половине XIX – начале XX вв. наблюдался новый рост эсхатологических настроений, которые были связаны с рубежом веков и надвигающимся переломом в обществе.

Рассмотрим в этом историческом контексте икону «Страшный суд» из собрания С.П. Свистунова. Композиция произведения – симметричная, своими очертаниями напоминает силуэт западной стены храма, где местоположению портала соответствует клеймо №10 с изображением Праведного Судии на белом коне (Откр. 19:20–21), или «триумфальную арку» в восточной части, которая отделяет апсиду от центрального нефа (табл. 1). Колорит иконы – контрастен, так как основан на сочетании ярких оранжево-красных, красно-коричневых элементов со светлыми желтыми и небесно-голубыми фонами, в обрамлении черных текстовых клейм. Несмотря на резкий контраст используемых цветов, они создают гармонию и одновременно напряженность, сочетающуюся с чувством надежды на милосердие Христа и прощение грехов.

Таблица 1 – Соотнесения клейм иконы с текстами из Священного Писания

Мф. 25: 31–39	1. Страшный Суд					Мф.25:40–44
Откр. 6:8	2.Откр. 6:8	3.Откр. 12:1–7	Откр. 12:1–3	4.Откр. 17	5.Откр.11:7	Откр. 11:7, 11:11–12
Вероятно, Откр. 13:8–15	6.Откр. 13	Откр. 12:3–6	10.Откр.19:20–21	Откр. 17:3–5	7.Откр.16	Откр. 16:2–17
Вероятно, Откр. 11:1–4.	8.Откр. 11:3–6	Нет источника. Речь об Антихристе		2Фес. 2:3–4 Косвенное цитирование	9.Откр.18:19	Откр. 18:16–17, 21–22
	Откр. 19:11–15, 19–21					

Вверху иконы находится клеймо «Страшный суд». С двух сторон от него расположена надпись, разделенная на две части и поясняющая общую суть изображения: слева – «Образь Стра...», справа продолжение –

«...шнаго Суда Божія». В центре находится фигура Бога Саваофа, восседающего на небесах и окруженного херувимами. Слева и справа от него расположены группы ангелов, во главе которых стоят трубящие с поднятыми вверх крыльями. Приведенный образ Бога Саваофа в композиции «Страшного суда» присущ большому ряду икон еще со второй половины XVI в. (впервые он появляется на иконе «Страшный суд» 3-й четверти XV в. из Великого Новгорода, ГТГ). Тем не менее, в рассматриваемом случае отсутствуют ключевые для Страшного суда сюжеты из книги пророка Даниила, которые обычно соседствуют в одном регистре с Богом Саваофом, – это восседающий Ветхий Днями и восшедший к нему Сын Человеческий, а также Небесный Иерусалим, вечное царство праведников, где изображается чаще всего вкушение ими блаженства небесного (Дан. 7:9,13–14).

В центральном регистре клейма «Страшный суд» в центре изображен Деисис. Фигура Сына Человеческого примечательна тем, что окружена тетраморфом, а также Его одеяния оторочены полосой, зрительно создающей образ якоря (Евр. 6:18–20). Христос-Судия левой рукой придерживает Крест Животворящий, одно из Орудий Страстей, а правой – стеклянную сферу – символ мироздания. Несмотря на то, что Деисис – привычный мотив для каждой композиции Страшного суда, остальные перечисленные элементы оказываются уникальными, поскольку до нашего времени не дошли иконы приведенного сюжета, в которых бы встречались вышеописанные атрибуты. Кроме того, по обе стороны от Бога-Судии расположены группы различных святых в статичных позах, но с активной жестикуляцией. Традиционно в этом регистре рядом с Христом восседают двенадцать апостолов. На клейме иконы из собрания Свистунова отсутствуют и фигуры Адама и Евы напротив Бога-Судии.

Важно отметить, что между вторым и третьим регистром композиции отсутствуют Этимасия (Откр. 5:1), крылатые возносящиеся монахи, располагающиеся обычно по левой вертикали, привычные образы райского сада, в котором традиционны сюжеты, связанные с Богородицей, восседающей на престоле, и «Лоном Авраамовым» (Лк. 16:22), вратами в райский сад, а также фигурой «благоразумного разбойника» (Лк. 23:43). Помимо этого, отсутствует мотив низвержения бесов в правой вертикали иконной доски, аллегория четырех погибельных царств (Дан. 7:1–8), Моря и Земли (Откр. 20:13–14), огненная река (Дан. 7:9–10), милостивый блудник. Отсутствие этих и иных сюжетов позволяет говорить о том, что композиция создана в сокращенном варианте.

В третьем, нижнем, регистре, в центре – весы, взвешивающие души (Дан. 5:27), левую чашу оттягивают два беса, справа – стоит маленькая человеческая фигура, которую подводит архангел. Поза последнего – статична и безучастна. В то же самое время, согласно традиционной иконографии Страшного суда, архангел (иногда – два и более) выступал в

роли защитника этих весов, отгоняя бесов, которые пытались, как уже ранее отмечено, перетянуть чашу с грехами. Слева от этой композиции изображены грешники и под ними – Геенна Огненная, справа на облаках – праведные. Примечательно, что традиционно в композиции Страшного суда первую группу и ад изображали справа, а вторую и рай – слева, так как в Евангелии от Матфея подчеркивается, что Христос-Судия «...поставит овец по правую Свою сторону, а козлов – по левую» (Мф. 25:33), т.е. подчеркивается, что фигуры располагаются именно относительно фигуры Сына Человеческого, а не зрителя. В то же самое время художник, создававший эту икону, вероятно, воспринял этот стих дословно, чем и обуславливается данная особенность. Важно отметить, что ад представляет собой вместилище огня с мучениями грешников, в котором находится пасть чудовища с восседающим в ней Сатаной с душой Иуды, и откуда исходит змей. В композиции образ последнего не имеет традиционных обозначений мытарств. Более того, змей сильно смещен в левую часть изображения, имеет алогичное расположение, вероятно, прежде всего, из-за отсутствия Адама (Быт. 3:15). На иконе также отсутствуют отдельные сюжеты с подробными изображениями мучений грешников.

Сокращенный вариант соотнесения клейм рассматриваемой иконы с текстами из Священного Писания представлен в табл. 1 (нумерация клейм с изображениями приводится по статье Саенковой Е.М. [1, с. 26]).

Рассмотрим другую значимую часть композиции иконы – клейма с сюжетами из Откровения Иоанна Богослова и различными текстами. Важно отметить, что использование последней книги Нового Завета в качестве источника для подобного формата иллюстрирования получило широкое распространение в XVI в., сначала в книжной миниатюре, а затем и в монументальном искусстве и иконописи. Как отмечает Е.М. Саенкова, известны иконы с большим количеством клейм с эпизодами из Откровения, например, изображение Апостола Иоанна Богослова с Прохором, с Апокалипсисом 1559 г. из Костромы, произведения кон. XVI в. из Ярославля и 2-й половины XVII в. из Владимира [1, с. 26], где внимание уделено строго Апокалипсису. Примечательно, что на каждом из перечисленных произведений сюжеты расположены строго в хронологической последовательности, то есть в соответствии с источником. Иная ситуация на схеме клейм с Апокалипсисом на иконе из собрания Свистунова (табл. 1). Иконописец был избирателен, вероятно, опирался на собственное мироощущение и стремился передать свое личное переживание. Хаотичность и отсутствие хронологической последовательности могут быть обусловлены именно смысловой связью изображений. Возможно, отчасти, внимание автора сосредоточилось на центральных главах Откровения (11–13) (четыре клейма из девяти, связанных с Апокалипсисом – №№ 3, 5, 6, 8 (табл. 1)), поскольку, как подчеркивает исследователь Небольсин А.С., они «...хронологически

параллельны друг другу и представляют собой краткий обзорный взгляд на историю мира и Церкви от победы Христа над сатаной <...> и служения самого Иоанна <...> до конца нынешнего века...» [6, с. 72]. Клейма №№ 2, 4, 7, 9, 10 (табл. 1), в свою очередь, объединены тем, что отражают итог судьбы грешников, «козлиц» (Мф. 25:41–46). Последнее из них по масштабности следует после «Страшного суда», то есть оказывается вторым по важности смысловым центром. Десятое клеймо (табл. 1) передает результат описываемого сражения, а также подчеркивает мотив блаженной жизни для праведных и низвержения грешников.

Важно отметить, что с XVII в. иконы Страшного суда часто дополнялись большим количеством надписей, которые традиционно располагались на полях (иконы начала XVII в. из Перми, Пермская государственная художественная галерея; второй четверти XVII в. из Ярославля, Ярославский художественный музей; второй половины XVIII в. из Галича, Костромской историко-архитектурный музей-заповедник «Ипатьевский монастырь» и т.д.), либо в свободных местах композиции, на фоне (другое произведение начала XVII в. из Перми, Пермская государственная художественная галерея). Обратимся вновь к иконе из собрания Свистунова. Примечательными оказываются текстовые клейма с черным фоном и золотистыми надписями, которые представляют собой расчерченные четырехугольники, расположенные на полях и в промежутках между изображениями. В некоторых моментах они дублируют иллюстрации, но в то же самое время расширяют контекст для зрителя, показывают, что у иллюстрируемого есть конкретные источники. Это связано с тем, что привлекаются ключевые сочинения для «Страшного суда» – 25 глава Евангелия от Матфея, упрощенные и обобщенные варианты стихов из Откровения, вторая глава 2 послания Фессалоникийцам св. Апостола Павла, а также авторские мысли на тему прихода Антихриста. Всё это позволяет говорить о высокой роли дидактической, назидательной функции общей композиции иконы из собрания С.П. Свистунова, созданной во второй половине XIX в.

Таким образом, эпоха, в которой была создана рассматриваемая икона, характеризуется рядом реформ, направленных на возвышение статуса православной церкви для укрепления Российской государственности. Особенности иконографии изображения связаны с композицией, которая очертаниями напоминает силуэт храма. Также своеобразность обусловлена отсутствием множества элементов из традиционной композиции «Страшного суда» – образов из книги пророка Даниила, двенадцати апостолов, фигур Адама и Евы, Этимасии, крылатых монахов и низверженных бесов, ряда сюжетов, связанных с райским садом, аллегорий Моря и Земли, огненной реки, милостивого блудника, мытарств, подробных мучений грешников. Художник ввел и ряд иных видоизменений: Христос-Судия, окруженный тетраморфом, одежда с оторочкой,

формирующей образ якоря, статичные фигуры архангелов, дословное понимание стихов о расположении Геенны Огненной, грешников и праведников, змей, сдвинутый в левую часть композиции. Клейма с иллюстрированием Апокалипсиса, условно разделенные на две смысловые группы, подчеркивают мотив блаженной жизни для праведников и низвержения в Геенну грешников. Кроме того, были уточнены тексты, использованные во вставках между изображениями. Они расширяют контекст иллюстрируемого, подчеркивают назидательный и дидактический характер общей композиции. Все эти особенности позволяют говорить о том, что рассматриваемая икона второй половины XIX в. из собрания Свистунова – уникальный образец иконографии Страшного суда, включающего сцены Апокалипсиса.

Список использованных источников:

1. Саенкова, Е.М. Страшный суд, со сценами Апокалипсиса / Е.М. Саенкова // Слово и образ. Русские житийные иконы XIV – начала XX века: Каталог выставки / ЦМиАР; под ред. А.К. Никитина; вступ. ст. Н.И. Комашко, Е.М. Саенкова. – М.: Красная площадь, 2010. – 176 с. : ил.

2. Русское православие: вехи истории / науч. ред. А.И. Клибанов. – М.: Политиздат, 1989. – 719 с.

3. Цыпин, В.А., протоиерей. История Русской Церкви : (Синодальный период) : учебное пособие для 4 класса семинарии / протоиерей Владислав Цыпин // Православный портал «Азбука веры». – 2004. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vladislav_Tsy-pin/istorija-russkoj-tserkvi-sinodalnyj-period/3#source (дата обращения: 27.10.2023).

4. Римский, С.В. Церковные реформы в России 60-х–70-х годов XIX столетия : дис. ... док. ист. наук : 07.00.02 / Рос. акад. наук, Ин-т рос. истории. – М., 1998. – 581 с.

5. Семашко, А.Г. Синодальный XIX век в истории отношений государства и РПЦ / А.Г. Семашко // Знание. Понимание. Умение / глав. ред. И.М. Ильинский. – 2007. – № 2. – С. 150–154.

6. Небольсин, А.С. Методы интерпретации, эсхатология и структура Откровения Иоанна Богослова / А.С. Небольсин // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия / глав. ред. протоиерей В.Н. Воробьев. – 2010. – 3 (31). – С. 55–74.

© Каргапольцева А.В., 2023

**ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОПЫТА
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ
ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ XX века
В СОВРЕМЕННЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ РЕАЛИЯХ**

Качалина А.Д.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современной выставочной культуре в последние годы наблюдается тенденция к переосмыслению опыта художественных объединений, созданных в 1990-е годы. Это переосмысление может выражаться через ностальгические аспекты: воссоздание вида мастерских, демонстрация архивных фотографий, видеороликов, каталогов выставок и афиш, а также через аспект преемственности поколений, когда современные кураторы берут чертежи и эскизы инсталляций, которые не были реализованы их авторами, и благодаря своим ресурсам, создают их в рамках исследовательского проекта в экспозиционном пространстве спустя десятилетия. В данной работе будут приведены примеры московских выставок, которые раскрывают современное представление о наследии художественной жизни 90-х с точки зрения переосмысления опыта творческих объединений спустя несколько десятков лет с момента их появления.

С 22 марта по 17 апреля 2023 года в галерее JART по адресу 3-я ул. Ямского Поля, д. 9 проходила выставка в жанре тотальной инсталляции «Место в себе», переносящая зрителей в мастерскую художников арт-группы «Россия» на Сретенском бульваре, по соседству с которой располагалась мастерская Ильи Кабакова. Название «Россия» было предложено художником Павлом Пепперштейном не только из-за наименования доходного дома, где собирались художники, но и в знак отражения нового феномена – России после исчезнувшего СССР [1]. Основными участниками арт-группы являются Егор и Иван Дмитриевы, Людмила Блок и Дмитрий Луканин. Цель выставки – не воссоздать точно пространство или показать артефакты того времени, а именно передать сложную смысловую конфигурацию – творческую атмосферу, которая сложилась в мастерской с 1992 по 2005 гг. [2]. В 2015 году на сайте медиа Sng.ma был опубликован текст Сергея Ануфриева, основателя группы «Инспекция «Медицинская герменевтика»», созданной совместно с Юрием Лейдерманом и Павлом Пепперштейном, чья временная резиденция размещалась в том же месте, что и группы «Россия». С.А. Ануфриев

вспоминает: «Художники «России», не претендуя на инновацию, тем не менее, осуществили ее. Им удалось очистить от предубеждений взгляд художника на искусство в целом и на традицию в частности» [3]. Данная выставка стала не только местом знакомства с работами в стиле символического реализма, но и примером того, как люди и детали способны воссоздавать ранее существовавшее пространство вне зависимости от его реального местонахождения. Экспозиция смогла перенести зрителей в мастерскую художников, где они писали этюды, обсуждали искусство и проводили творческие вечера со своими единомышленниками. Выставочный проект «Место в себе» стал номинантом IV Московской арт-премии, проходящей с 13 октября по 30 ноября 2023 года в выставочном зале парка «Зарядье» и был показан публике в частичном виде от ранее выставленного объема. Данную премию присуждают проектам, которые внесли свой вклад в развитие современного искусства и ставшим значимым явлением в культурной жизни столицы, что доказывает актуальность изучения и анализирования творческого опыта предшествующих десятилетий [4].

Важно отметить, что участники группы «Россия» не завершили свою художественную карьеру, и по сей день продолжают создавать новые работы. Так, в галерее «Наковальня» по адресу Пречистенская наб., д. 17-19, с 20 октября по 12 ноября 2023 года проходила выставка «Мгновение Ока» под кураторством Влады Закс. Экспозиция посвящена одной картине «Вещь вещей», в которой создается собственная космогония из живописных элементов. В экспозиции работы с названием «Вещь вещей» не присутствует, она представлена там в виде картины под названием «Куча» 300 x 400 см. (2023 г.), которую создали Егор и Иван Дмитриевы (рис. 1).

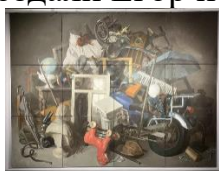


Рисунок 1 – Картина «Куча» (2023 г.). Егор Дмитриев и Иван Дмитриевы

Экспликацию к выставке, которую зритель встречает при входе в галерею, написал Егор Дмитриев, сейчас он также представляет междисциплинарный просветительский проект, исследующий художественные практики и культуру повседневности «Кафедра ближнего пространства».

В своем тексте художник делает отсылки к философии Мартина Хайдеггера и Платона, рассуждая о роли идей и вещей в прошлом, настоящем и будущем. Тем самым создается впечатление, что и работы, находящиеся на выставке, будут существовать в этом диалоге – «Россия» сохранила академический стиль живописи, вдохнув в него новейшие идеи и одновременно вернувшись к истокам греческой и мировой философии относительно бытия искусства в мире [5]. Галерея представила 9 работ,

которые были созданы участниками группы в 2023 году в более яркой цветовой палитре, обозначенные названиями «Вещь №1, №2, №3...» – есть ли в этих работах отсылка к ранее созданным работам неизвестно, но в отдельной комнате на 2 этаже галереи представлены картины прошлых лет без указания названия и года и их создания. Галерея «Наковальня» ведет свою деятельность с апреля 2022 года и уже успела зарекомендовать себя пространством, где происходит культурный диалог художников, работающих в разных медиумах и стилях. По большей части пространство представляет молодых современных художников, которые впоследствии становятся резидентами галереи, но и знакомят аудиторию с художниками, которые уже внесли свой вклад в развитие отечественной культуры.

Помимо упомянутой экспозиции работы арт-группы «Россия» были представлены на стенде В4 галереи JART в рамках 11 Международной ярмарки современного искусства Cosmoscow, которая проходила с 29 сентября по 1 октября 2023 года в ЦВК «Экспоцентр». Художники объединения «Россия» представили трехметровый холст «Портрет Монастырского» с изображением основателя группы «Коллективные действия». Цена работы – 1 млн. руб [6]. Также участниками стенда стала арт-группа «МишМаш» – супружеский тандем Миши Лейкина и Маши Сумниной, начавший совместную работу в 1999 году. Художники представили манифест «Дух веет где хочет» – «Мир перевернулся, и вместе с ним перевернулось пространство культуры и искусства. Остается только созерцать полет, находясь в свободном падении». Данное высказывание положило основу концепции стенда галереи, который стал олицетворением нового мира – где наружное становится внутренним, а мир переворачивается кверху ногами [7]. Работы Маши Сумниной «Запас» также были представлены галереей «Пальто» в лице Александра Петрелли. Участие арт-групп в ярмарках подобного масштаба показывает то, что их деятельность интересна зрителям, коллекционерам и арт-индустрии в целом, художники размышляют о текущем состоянии в мире через призму своих идей и творческих ценностей, находя тем самым последователей и единомышленников.

В 2021 году с 29 апреля по 18 июля в Музее Москвы проходила выставка «Уют и разум. Фрагменты художественной жизни Москвы 90-х», ставшая дипломным проектом студентов магистерской программы НИУ ВШЭ и музея современного искусства «Гараж» – «Практики кураторства в современном искусстве». Она объединила 200 произведений 1990-х годов, часть из которых была представлена впервые. Основой экспозиции стали работы художественных групп «ФесСо», «Четвертая высота», «TaPTy», «Облачная Комиссия», «Инспекция «Медицинская герменевтика»», «Россия» и отдельных художников – московских концептуалистов старшего и младшего поколения. Название выставки было заимствовано из одноименного текста «Уют и разум» (1994 г.) Павла Пепперштейна,

размышляющего о силе языка творчества. В рамках выставки это название стало симбиозом двух пространств, в «Уюте» были размещены произведения художников, а в «Разуме» – документальные сводки того времени: архивные фотографии художников, видеоролики с первых выставок московских галерей и воспоминания ключевых фигур того времени [8]. Публичная образовательная программа, которая шла параллельно выставке включала в себя дискуссию «Рейв как стиль искусства», чтение стихов от поэтической группы «TaPTy» и выпуск фильма-беседы в 2 частях «Тайная вечеря 90-х. История в лицах» на YouTube-канале Музея Москвы с участием Александра Мареева, Егора Дмитриева, Сергея Шутова, Василия Смирнова и Андрея Соболева, которые рассказали о собственной индивидуальности в групповом искусстве, о новых медиа и о концептуальных традициях [9]. Благодаря этому проекту были созданы инсталляции, которые ранее находились исключительно в формате эскизов и чертежей, например, «Маршак Поднебесный Таврический (Юрт-каст)» участников объединения «Облачная Комиссия» Дмитрия Лигейроса и Аркадия Насонова, «Комнатка за перегородкой. Государственная квартира на Речном» и «Конец СССР» участников объединения «Инспекция «Медицинская герменевтика»» Владимира Федорова, Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева.

Современные кураторы используют новые визуальные цифровые методы и подходы к организации выставок и проектов, учитывая интересы и потребности аудитории, а также переосмысляя и анализируя контексты, в которых были созданы работы художников, помогая представить «артефакты» не в хронологическом ретроспективном виде, а в тематически-сгруппированном, где дозированно показаны ключевые работы художественных объединений конкретного временного периода. Для более зрительного погружения в материал используются разные медиумы: инсталляции, фотографии, живописные работы, видеофрагменты, аудиальные композиции, что дает зрителям возможность получить не только теоретическое знание о представителях того времени, но и зрительский опыт – насмотренность на разнообразие форматов, через которые можно считать увиденный материал.

Тема данной статьи обладает пространством дальнейшего исследования, так как вышеуказанные события происходят «у нас на глазах». События тридцатилетней давности уже становятся историей и дают материал для взвешенного анализа и оценки. Наблюдения и полученная информация может стать опорой для представителей нового поколения арт-объединений. Личное участие художников в дискуссиях, записях интервью и публичных обсуждениях становится и констатацией явлений, и самостоятельным переосмыслением пережитого ими художественного опыта. Команды современных культурных институций обращаются к результатам творческой деятельности своих предшественников и вступают

с ними в процесс сотворчества, используя идеи и техники прошлого, чтобы зафиксировать то, что ранее реализовать не удалось. Благодаря практике фиксирования фактов, отслеживанию развития проектов и выявлению их результативности, приходит понимание опыта, который со временем становится культурным наследием, хотя бы скромной его частью.

Список использованных источников:

1. Место в себе // Официальный сайт галереи JART / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://jartgallery.art/russia>

2. Арт-группа “Россия” // Официальный сайт галереи JART [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://jartgallery.art/art_group_russia

3. О группе «Россия» // Официальный сайт галереи Наковальня / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://nakovalnya.gallery/mag/russia>

4. Выставка номинантов 4-МАП // Официальный сайт государственного автономного учреждения культуры города Москвы «Парк «Зарядье» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.zaryadyepark.ru/schedule/266054/>

5. «Мгновение ока» Группа «Россия» // Официальный сайт галереи Наковальня / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://nakovalnya.gallery/exhibitions/mgnovenie-oka>

6. Осенний сенокос искусства: что продают и покупают на Cosmospow / The Art Newspaper Russia // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230929-wrgi/>

7. «Дух веет где хочет» / Страница JART gallery в социальной сети Instagram // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://www.instagram.com/p/CyRNEY_LHUW/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA== (Instagram, продукт компании Meta, которая признана экстремистской организацией в России)

8. Уют и разум. Фрагменты художественной жизни Москвы 90-х // Официальный сайт Музея Москвы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://mosmuseum.ru/exhibitions/p/cosiness/>

9. Публичная программа к выставке «Уют и Разум» // Официальный сайт Музея Москвы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://mosmuseum.ru/lectures/p/coziness/>

© Качалина А.Д., 2023

УДК 7.011:745.531:7.025.4

ИСКУССТВО КОЖАНОГО ПЕРЕПЛЁТА

Кошкина М.П.

Научный руководитель Кащеев А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Книжный переплёт – это особенное слияние искусства и ремесла, направленного на продление жизни книжного блока. Однако, особенно до массового распространения издательских переплётных технологий, помимо защитной функции переплёт могли отражать социальный статус своего владельца. К их изготовлению подходили очень творчески – украшали драгоценными камнями и окладами, использовали дорогие ткани. А самым распространенным материалом для переплета, который всегда ассоциируется с роскошью, являлась кожа.

Из-за того, что до изобретения печатного станка (середина XV века) все книги писались от руки, а порой это занимало не один месяц, они были очень редкими и ценными. Основой первоначально служили листы папируса, однако вскоре на его замену приходит более дорогой и прочный материал – пергамент. Это недублёная кожа из шкур молодняка рогатого скота (телят, ягнят, козлят). По сравнению с папирусом пергамент был более гибким, долговечным, чернила не проявлялись на обратной стороне. Производство пергамента довольно трудоёмкий процесс и на его изготовление требуется большое количество шкур животных, что и сказывалось на его дороговизне. Именно с началом применения пергамента меняется основная форма книги – от свитка к кодексу, который состоял из отдельных листов, скрепленных вместе [1]. До XVIII века большинство книг переплетали в деревянный переплет, обтянутый кожей, с дополнительным креплением в виде кожаных ремней – так выглядели первые книги с кожаным переплетом. Наиболее распространенной была кожа крупного рогатого скота, но особенно ценилась кожа молодого теленка – она более мягкая, легче поддается обработке. Для домашнего использования книги могли оборачивать большим куском кожи так, чтобы можно было завернуть её за выступающие части, завязать узлом и повесить на пояс – так называемые «книжки-кошелек» (рис. 1).



Рисунок 1 – Примеры книг-кошелек

Наиболее роскошными и изящными переплётными оформлялись церковные книги. Они были расписаны миниатюрами, золотыми буквами, резьбой, украшены драгоценными камнями. Переплёт должен был защищать священные писания. Не менее дорого были сделаны переплётные первые печатные книги, которые были чрезвычайно ценными и требовали подобающей обложки [2].

За время развития переплётного дела употребляли всевозможные виды кожи: баранья, телячья, сафьян (особый сорт кожи из овечьих и козых шкур), шагрень, свиная, тюленья. Встречаются особенно экзотические сорта, например, крокодиля, или даже антроподермические переплётные, изготовленные из человеческой кожи (распространены в XVII-XIX веках).

Однако кожаные переплётные не всегда выглядели одинаково. В зависимости от количества кожи, оформления переплётной крышки и техники изготовления выделяют несколько видов кожаных переплётных. Первым из них появился цельнокожаный переплёт. Для его изготовления используется единый фрагмент кожи. Это наиболее дорогой вариант как из-за большого куска кожи, так и из-за украшения таких переплётных роскошным тиснением, инкрустацией, различными декоративными металлическими элементами. В XIX веке в связи с быстрым развитием книгопечатной индустрии стали использовать полукожаный переплёт. Их распространение было обусловлено необходимостью удешевления производства из-за массового спроса. Сначала вместо более качественной и дорогой телячьей кожи стали использовать более дешёвую овечью, при этом также оставался цельнокожаный переплёт. Затем книги стали и вовсе издаваться без переплётной либо в мягкой обложке. Активно росли книжные тиражи, а книга дешёвела. И был найден способ изготовления твёрдого переплётного с применением кожи, но намного более быстрый и дешёвый. Для полукожаного переплётного требовалось в несколько раз меньше кожи, чем для цельнокожаного. Ею обтягиваются только корешок и уголки книги, остальная же часть переплётного покрывается тканью или бумагой (рис. 2). Декорируются такие книги намного меньше, обычно используется только тиснение на корешке.



Рисунок 2 – Библиотечный полукожаный переплёт

Практически такими же являются переплётные, которые называют полуфранцузские. Отличаются от простых полукожаных они наличием поперечных полукруглых ребер на корешке – бинтами [2].

Изготовление переплётного проходит по общим принципам. Первым делом кроится кожа необходимых размеров. Далее идёт процесс шерфования – утончение кожи с изнанки по краям с помощью ножа для

лучшего сгиба и обтягивания. И наконец переплёт обтягивают кожей и наклеивают при помощи клейстера [3].

Однако такой вид переплёта был распространён не долго, его достоинства являлись и его недостатками. Использование дешёвых материалов привело к уменьшению долговечности и износостойкости. А уже в 1930-х годах полукожаные переплётывытеснили цельнокроенные из искусственной кожи. Искусственная кожа высокого качества имеет нетканую основу с верхним слоем, обработанным термореактивным покрытием. Это позволяет ей темнеть при тиснении, как натуральной коже. Используются различные оттенки и фактуры, однако для изготовления дорогих и эксклюзивных переплётывприменяется только натуральная кожа. Полукожаные переплётыв, хоть и мало распространены на сегодняшний день, также могут встречаться, особенно часто его используют для библиотечных переплётыв.

Уже не раз были упомянуты различные способы украшения кожаных переплётыв, с помощью которых воплощались разнообразные творческие задумки мастеров-переплётчиков. Одним из самых известных способов является тиснение (рис. 3). Техника холодного тиснения зародилась во Фландрии. Необходимый орнамент первоначально вырезается на жестком деревянном блоке и прижимается к влажной коже, создавая глубокие оттиски. Затем деревянная основа была заменена на металлическую – это уже техника горячего тиснения. Металлический штамп с выгравированным рисунком нагревается и вдавливается в поверхность кожи, оставляя продавленный рельеф. При горячем тиснении начали использовать золотую, серебряную или цветную фольгу для получения ярких рельефов. При нагревании и давлении пигмент прилипает к поверхности кожи. Также в XV веке применяли резьбу по влажной коже с помощью нагретого острья [4].



Рисунок 3 – Тиснение на коже

На сегодняшний день кожаные переплётыв не используются в массовых масштабах, однако они не потеряли своей актуальности. Чаще всего их используют для редких, эксклюзивных подарочных изданий. А старинные книги в кожаном оформлении представляют большой интерес для охотников за антиквариатом. Приковано внимание к ним и у реставраторов, так как сохранение таких переплётыв представляется довольно трудной задачей. Как и большинство памятников искусства они подвержены естественному старению и разрушению из-за изменений физико-механических свойств и изменений в химическом составе в результате таких процессов, как кислотный гидролиз и окисление. Разрушительное воздействие оказывает пыль, которая повышает

влагосодержание материала, и кроме прочего может стать причиной поражения микроорганизмами. Но подбор очищающих средств затруднителен, так как они могут негативно отразиться на свойствах кожи. Реставраторы продолжают изучать и искать наиболее эффективные и безопасные препараты для обработки кожаных переплёттов [5].

Именно благодаря использованию кожи как переплётного материала до наших дней дошли важные исторические документы, летописи, литературные шедевры прошлого. Оформление таких книг также отражают стиль, вкусы и интересы своего времени. А создание этих уникальных декоративных переплёттов представляет собой настоящее искусство и мастерство.

Список использованных источников:

1. Фёдорова Л. Из истории допечатной книги. Статья третья: научно-методический, культурно-просветительский журнал «Филолог». - Пермь: ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет», 2011. - ISSN 2076-4154. – URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_16_326 (дата обращения 18.10.2023).- Текст: электронный.

2. Анисимов В.И. Книжный переплет: Краткий конспект по истории и технике переплётного дела / В.И.Анисимов. – Петербург: Государственное издательство, 1921. – 92 с.

3. Симонов Л.Н. Переплетное мастерство и искусство украшения переплётта: художественные стили, чистка, исправление и хранение книг / Л.Н.Симонов. - Санкт-Петербург: Тип. К. Евдокимова, 1897. - 464 с.

4. Асланова М.В., Третьякова А.Е., Сафонов В.В. Кожаные переплеты старинных книг: технологические приемы в Европе и России XIII-XVII // Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции XXX / Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность» 26–28 мая 2022. - М: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2022. – с.254-260

5. Цхай А.А. Проблема выбора современных материалов для реставрации кожаных переплёттов // Международное сетевое рецензируемое научное издание / Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение. - М: ФГБНИУ «ГОСНИИР», 2023. – с. 91-103

© Кошкина М.П., 2023

АЛЬТЕРМОДЕРН И ПРОБЛЕМА СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Лазарева Д.А., Горшунова О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Такие понятия как художники авангарда, нонконформизма или художники периода оттепели неизменно вызывают у нас ассоциации с Казимиром Малевичем, Анатолием Зверевым, Юрием Злотниковым, Таиром Салаховым и другими, чьи имена стали знаковыми в современном отечественном искусстве. Их работы вобрали в себя определенные черты «времени и места», которые позволяют соотнести их с тем или иным художественным течением. В отличие от них, творчество художников более позднего периода, начиная примерно с 1980-ых годов и до настоящего времени, как правило, с трудом поддается идентификации в стилистическом контексте. Данное исследование, сфокусированное на творчестве отечественных художников постмодернистского периода, – это попытка ответить на вопрос: «Чем обусловлена проблема определения художников как представителей конкретных художественных направлений?».

Тенденция выхода искусства за пределы стилистических границ, характерная не только для отечественного, но и для мирового современного искусства последних десятилетий, не осталась незамеченной специалистами. Так, французский искусствовед Николя Буррио в 2009 году ввел в научный оборот термин «альтермодерн», определяющий культурную парадигму нового искусства. Согласно его концепции, открытость границ в результате глобализации стимулировала появление многочисленных транснациональных культурных переплетений, которые в свою очередь способствовали развитию новых форм современного искусства. Буррио называет современного художника странствующим исследователем, который находится в поиске и призван через искусство отражать современные формы бытия [11]. Автор концепции также обращает внимание на изменение социального аспекта нового искусства, называя его «искусством взаимоотношений» (реляционная эстетика). Это – искусство, теоретическим горизонтом которого служит не столько утверждение автономного и приватного символического пространства, сколько сфера человеческих взаимоотношений с ее социальным контекстом [6, с. 15]. Иными словами, искусство взаимоотношений – это не встреча зрителя с объектом созерцания, а встреча людей, когда художник и зритель совместно создают произведение искусства.

Эти определения в некоторой степени применимы и к отечественному искусству, однако зачастую соотносить творчество конкретных художников с какими-то художественными направлениями бывает трудно. В значительной мере это связано со стремлением художников к индивидуализации, созданию своего, чего-то нового, исключительного. Хотя такой подход в целом не является новым, но на разных этапах истории в отечественном искусстве он проявлялся в разной степени. Как показала выставка «Ненавсегда» в Государственной Третьяковской галерее (2020 г.), художники «периода застоя» сильно отличаются друг от друга, с каждым разом становится все сложнее и сложнее найти ту самую «похожесть», их объединяет только предчувствие развала системы, в которой люди жили уже много десятилетий [1]. В 1990-ые годы в работах художников разных жанров доминантой являются эмоции: творцы пытаются транслировать свои чувства и вызвать ответную эмоциональную реакцию зрителей. Примером этого могут служить перформансы Олега Кулика или Анатолия Осмоловского совместно с Движением «Э.Т.И.» [9].

В наши дни отечественное, как и современное искусство в глобальном масштабе, все больше выходит за пределы того, что позволяет определять его по сходным критериям, объединяя в направления и течения. Отчасти это связано с продолжением поиска новых художественных средств, материалов, техник. Иван Новиков, один из новаторов отечественной абстрактной живописи, является автором серии работ «Синий проект», созданной в процессе экспериментирования с поведением акрила на разном грунте, плетении холста, при разном температурном режиме, влаге и прочих климатических условиях [7]. Некоторые тенденции проявляются в современном российском искусстве более заметно, чем другие. К ним можно отнести увлечение некоторых художников не столько созданием новых форм, сколько приданием смыслов уже созданным формам. Так, Василий Кононов-Гредин использует для создания своих произведений найденные в опустевших церквях старые оклады икон, массивные элементы алтарей, пострадавшие в пожаре [4]. Детали различной техники он превращает в арт-объекты, к примеру, на выставке «Антиформы» в галерее pop/off/art на винзаводе, автор помещает разобранные части машины Nissan в центре зала, создавая из нее пересобранную скульптуру, переделав её из означающего в означаемое [5]. Другой художник, Иван Чемакин, в октябре 2023 года представил в Московском музее современного искусства старые предметы, давно потерявшие свой товарный вид, в качестве почти сакральных объектов, наделенных собственным характером и подлинной ценностью [10]. Переосмысливая простые или использованные предметы – будь то производственная упаковка, рваные биллборды, наклейки с товарным знаком – художник стремится показать зрителю их как значимые, наполненные смыслом артефакты, а не как предметы утилитарного назначения, каковыми они в действительности были. В

творчестве этого и других российских художников очевидно влияние итальянского Arte Povera и других направлений западного искусства XX века, ставших актуальными в мировом масштабе. В этом можно видеть проявление того, что Николая Буррио называет альтермодернизмом.

Современное искусство все больше выходит за пределы того, что, собственно, понимается под «искусством», интегрируясь с другими областями деятельности, в том числе с наукой. Все чаще технические, научные и прочие термины появляются в искусствоведческом лексиконе и характеризуют стилистические направления (например, «параметрическая архитектура», «сайнс-арт» и др.). С одной стороны, новые веяния, привнесенные извне в отечественную художественную среду, обеспечивают художникам широкий спектр направлений для поиска средств выражения. Часто в их творчестве заметно чередование или микширование разных концепций и техник. С другой стороны, в настоящее время российское художественное сообщество находится в стадии накопления художественной стилистики, в процессе, который еще не привел к сложению устойчивых художественных групп со сходными чертами. Эти факторы, несомненно, отчасти затрудняют понимание структуры отечественной художественной культуры. Для решения этой проблемы, на наш взгляд, важным является создание новых методов анализа современного искусства, учитывающих не только «привычные» критерии для стилистической идентификации произведений искусств, но и те, которые часто игнорируются, как «не имеющие отношения к искусству».

Список использованных источников:

1. Выставка «Ненавсегда» 1968-1985. Третьяковская галерея. Сайт Государственной Третьяковской галереи, 2020 / URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/nenavsegda-1968-1985/>
2. Ковалёв А. Российский акционизм 1990–2000. «World Art Музей» № 28/29; М.: КНИГИ WAM, 2007. – 416 с.
3. Ковалёв А. Неокончателная история. Современное российское искусство в лицах. – М: GARAGE, 2021 г., 380 с.
4. Кононов-Гредин, Василий. Русская смерть. Музей ART4, 2021 / URL: <https://www.art4.ru/show/vasiliy-kononov-gredin-russkaya-smert/>
5. Кононов-Гредин, Василий. Выставка АНТИФОРМЫ. Галерея pop/off/art, 2023 / URL: <https://www.popoffart.com/exhibitions/2023/antiformy/>
5. Николая Буррио. Реляционная эстетика. Постпродукция. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
6. Новиков, Иван. «Синий проект». Cosmoscow 2023. Галерея pop/off/art, 2023 / URL: <https://popoffart.com/fairs/2023/cosmoscow-2023>
7. Художественный журнал Выпуск №53. Николая Буррио: Большой проект должен породить дискуссию. 2003 / URL: mam.garagemca.org/issue/38/article/756

8. Художник Анатолий Осмоловский: выставки, акции, перформансы --Движение Э.Т.И. 1989-1992 / URL: http://osmopolis.ru/osmolovskiy_1989-1992

9. Чемакин, Иван. Дорожное кино. Московский музей современного искусства (ММОМА), 2023 / URL: https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/ivan_chemakin_dorozhnoe_kino/

10. Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud – ARTnews.com, 2009 / URL: <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud-56055/>

© Лазарева Д.А., Горшунова О.В., 2023

УДК 7.046, 74

CORAL-ПРОРЕЗЫВАТЕЛЬ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ОБРАЗА

Ларько А.О.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Еще начиная с древней Греции прорезывание зубов у детей считалось очень травматичным. Упоминания о трудностях прорезывания зубов есть уже в гомеровских гимнах примерно 1200 г. до н.э. и в молитвах ранней индийской литературы около 1000 г. до н.э. [1]. В Лондонских ведомостях о смертности 1600-х годов прорезывание зубов указывается как основная причина детской смертности. В 1842 году прорезывание зубов было зарегистрированной причиной смерти чуть менее 5% младенцев, умерших в Лондоне в возрасте до одного года, и 7% детей в возрасте от одного до трех лет [2]. Совсем недавно, в 1905 году, в отчетах генерального регистратора Великобритании было указано, что более 2000 детей умерли от прорезывания зубов.

По этой же причине в Европе начиная с XIII века особую популярность приобретают прорезыватели твердого типа, в первую очередь предназначенные для прикусывания десен, а не для сосания. Обычные люди используют для этого деревянные пробки, корни растений, восковые свечи, палочки лакрицы, смоченные медом, коралл или кости животных. Иногда материал, использующийся для них, не только жесткий, но и острый, например, сохранилось ожерелье для прорезывания из позвонков змеи (рис. 1) [3].



Рисунок 1 – Ожерелье из змеиных позвонков, волчий зуб для прорезывания.

Ближайшим прародителем прорезывателя в искусстве можно считать маленьких глиняных животных, которых находят в детских захоронениях по всему миру, например в Италии и на Кипре. Единственное большое отверстие в игрушке позволяло ввести какой-то вязкий материал, например, мед, а маленькие отверстия во рту животного позволяли младенцу высасывать мед, по аналогии с соской-прорезывателем.

В XVI-XIX веках прорезыватели в Европе становятся настоящими драгоценностями. Они сочетают в себе одновременно функции прорезывателя, соски, игрушки и погремушки. Их делают из золота и серебра, украшают драгоценными камнями, чеканным орнаментом и колокольчиками, отгоняющими злые силы. Петелька позволяет повесить игрушку на шею ребенку, прикрепить к руке или (реже) к поясу, позже к конструкции добавляется свисток. Такие погремушки становятся излюбленным подарком на крестины, к ним относятся как к реликвиям, ценят их и берегут, поэтому их сохранилось довольно много, в отличие от обычных бытовых погремушек. Из-за высокой цены их могли позволить себе только богатые семьи, поэтому такая погремушка была признаком статуса и положения в обществе (рис. 2).



Рисунок 2 – прорезыватели из collectie Keijser, слева направо: Германия, с 1590 по 1620 г., серебро и волчий зуб; Британия, ок. 1720 г., серебро и янтарь, погремушка Георгия I; Британия(?), ок. 1750-1800, золото и слоновая кость; Франция, ок. 1750, серебро и неизвестный материал.

Внешне прорезыватели часто сравнивают с гранатом из-за их выпуклого тела [4]. Гранат часто рассматривается как символ плодородия, а когда гранат высыхает, он образует естественную погремушку. Существует также поразительное сходство между погремушками семнадцатого века и серебряными декоративными башнями (иврит: римоним), которые украшают деревянные основы свитков еврейского закона (Торы) [5], самые старые известные образцы которых датируются XV веком и расположены в соборе Пальма-де-Майорка. Хотя неизвестно, были ли декоративные башни созданы по образцу погремушек, стоит предположить, что общая основа лежит в гранате (рис. 3).



Рисунок 3 – Навершия свитка Торы, Питер ван Хове, 1705. Серебро: литье, ковка, гравирование, позолота. 45,5x12,4

Также иногда прорезыватели имеют форму мифических существ, например морских. Они являются особенно популярным мотивом в прикладном искусстве на Пиренейском полуострове, откуда, вероятно, происходит образец ниже. Данный тип морского существа с зубами и крыловидными плавниками часто также называют «стилизованным дельфином», это особенно популярный мотив в прикладном искусстве со времен Возрождения [6].

Материал вставки для жевания выбирается не только из эстетических или функциональных соображений, но с учётом сверхъестественных качеств (обережных прежде всего), приписываемых ему. Зуб волка, например, символизируя власть, предполагает заложенную в него особую силу, которая должна передаться от животного к ребенку и защитить его от опасности.

Красный и белый коралл был широко известен как защита от порчи и сглаза, профилактическое средство от всех детских болезней, также он защищал от пожара, яда и колдовства, а кристаллы хрусталя лечили раны. Кроме того, считалось, что хрусталь помогает в учебе и улучшает память.

На многих европейских иконах XIII-XV веков Богородицы с младенцем, он изображен с коралловым прорезывателем. С одной стороны, коралл является оберегом, подчеркивающим человеческую природу младенца, нуждающуюся в защите, а также бытовым предметом того времени, делающим изображение более реалистичным. С другой – часто форма коралла, напоминающая стигмат, является символическим образом будущей жертвы Христа.

Подобный по форме предмет встречается и в скульптуре, изображающей Богородицу с младенцем. Богородица держит в правой руке ветвь, напоминающую коралловый прорезыватель.

Более поздние образцы изображены на многих детских портретах с начала XVI века, в том числе на полотнах Хальса, Рембранта, Веласкеса, Буше и Хогарта. Обычно они являются демонстрацией статуса и материального положения рода ребенка.

Подобная погремушка передавалась и среди русских императоров, как символ будущего наследника престола. Она была изготовлена по специальному заказу Анны Иоанновны в 1740 году, для маленького императора Иоанна Антоновича, который впоследствии был свергнут с престола. Изготовили игрушку ювелиры Самсон Ларионов и Михаил Бельский.

Золотая поверхность погремушки украшена растительным рисунком. Кроме того, она покрыта большим количеством драгоценных камней – бриллиантов, изумрудов и рубинов. На одном конце кончик из слоновой кости, на другом – свисток и колесо для шнурка. Длина 17,7 см, оправа в стиле Людовика XV.

Список использованных источников:

1. Ashley, M. It's only teething... A report of the myths and modern approaches to teething. Br Dent J 191, 4–8 (2001). <https://doi.org/10.1038/sj.bdj.4801078>

2. Archives of Disease in Childhood: short reports // Fever associated with teething URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1793425/pdf/archdisch00641-0087.pdf> (дата обращения: 23.10.2023).

3. John Rendle-Short, M.B., The History of Teething in Infanc // Proceedings of the Royal Society of Medicine URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/003591575504800216> (дата обращения: 23.10.2023).

4. В.В.Г. Wttewaall, 2003, Nederlands Klein Zilver en schepwerk 1650-1800, Abcoude: Uniepers, 307-313.

5. Н. Keijser, 1958, Rinkelbel en rammelaar, Amsterdam: Gemeente Musea Amsterdam, 1-20.

6. Gouden rammelaar in de vorm van een zeedier met bijstuk van geel kristal // Proceedings of the Royal Society of Medicine URL: https://www.collectiekeijser.nl/collectie/3/gouden_zeedier_rammelaar_met_bijsts_taa_f_van_geel_kristal_0061 (дата обращения: 23.10.2023).

© Ларько А.О., 2023

УДК 769.2

**АМЕРИКАНСКИЙ ЖУРНАЛ
КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ 1920-1930 ГОДОВ:
ОТ ИНФОРМАЦИИ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ**

Литвинова Н.П.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена феномену американского журнала двадцатых – тридцатых годов XX в. В частности, нами проанализирован процесс трансформации журнала от транслирования информации к ее художественно-образной репрезентации. Статья основана на исследованиях, посвященных становлению журнального дела в США, а так

же, на визуальном материале из архивов периодических изданий 1920-1930-ых годов. Цель исследования: установить взаимосвязь двух процессов – становление журнала как средства массовой информации в США в 1 половине XX века и формирование его художественно-образной репрезентации. В исследовании применены следующие научные методы: описание, классификация, сравнение, стилистический и иконографический анализ.

В конце XIX – начале XX вв. периодическая печать впервые в истории приобрела массовую аудиторию, что подтвердило ее статус как средства массовой информации. Этот процесс был обусловлен рядом факторов, возникших в результате индустриальной революции и развития рыночных отношений. Экономические и социальные изменения произошли благодаря развитию производства товаров массового потребления. Процесс типологической эволюции прессы, продолжившийся в первой половине XX в., привел к формированию современной системы устоявшихся типов изданий, адаптированной к условиям рыночной экономики.

К началу XX в. журналы прочно вошли в массовую культуру США. Их контент отличался широтой и многообразием, охватывая весь спектр интересов читательской аудитории. Журналы выполняли роль своеобразного «универсального гида», освещая книжные новинки, модные тенденции, значительные события, связанные с политической, социально-экономической и культурной жизнью страны. Журналисты создавали для широких масс пространство для знакомства с важной общественной информацией, дискутирования и развлечения. Более того, журналы постепенно вставали на один уровень с газетами, выполняя важнейшие общественные функции. Активно продвигая литературу и искусство, обучая своих читателей в вопросах морали, этики и вкуса, эти периодические печатные издания стали по своей основной направленности не столько критическими обзорами (ревью), сколько культурно-образовательными проектами в самом широком смысле этого слова.

Пресса США в 1920-ые года не только была вынуждена идти в ногу со временем, подстраиваясь под все более высокие темпы модернизации, но и испытывала необходимость конкурировать с набирающим все большую популярность радиовещанием. Каждое издание имело свою уникальную концепцию и проводило определенную политику, которую формировали их издатели. Издания, используя технические достижения, получили возможность совершенствоваться не только свое содержание, но и визуальное оформление.

В 1920-ых годах в Америке было много популярных журналов на самые разные запросы практически всех слоев населения. «The New Republic» – американский журнал о политике, литературе и искусстве, основан в 1884 году. «Time» – журнал с революционной ежегодной рубрикой «человек года», вышел на рынок в 1923 г. «Fortune» - журнал 1930

г., фокусировался на бизнесе и экономике. Все они вступили в активную конкуренцию за аудиторию, что означало поиск новых средств привлечения внимания читателей, не только в рамках определения своей ниши, но и с целью формирования своего индивидуального визуального стиля.

Переход журнала от исключительно информационного формата к симбиозу смыслового и эстетического содержания хорошо прослеживается в решении обложек. Это изменение концепции ярко отразилось в оформлении иллюстрированного журнала «The Masses» (1911-1918 гг.) [7]. «Основателем журнала выступил эксцентричный иммигрант-социалист из Голландии Пит Влаг, администратор ресторана в Гринвич-Виллидж, обладающий острым умом и ярко выраженной социалистической позицией» [1, с. 52].

В дальнейшем журнал делает акцент на иллюстративности, сохранив тематическую направленность на вопросы искусства и литературы, науки и политики. Но стоит отметить, что не только качественные изображения отличали журнал. Первые обложки представляли собой некое оглавление выпуска, в орнаментальном обрамлении на однотонном цветном фоне. Однако, уже к 1913 г. информационная составляющая обложки уступает место сложным по композиции изображениям, использующим яркие пластические образы, социальный подтекст и карикатуру. А с 1916 г. и вплоть до закрытия журнала можно заметить обращение в стилистике к работе цветовыми пятнами, плоскостями и контрастами, упрощение реалистичности и объемности изображений. Однако именно художественный образ обложек 1913-1915 гг. останется наиболее ярким и характерным для этого издания (рис. 1).

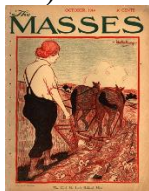


Рисунок 1 – Обложка журнала «The Masses», 1914 г., том 6, №1 [7].

Схожие тенденции в формировании художественного образа обложки можно наблюдать в оформлении культового «The New Yorker», являвшегося ярким воплощением сформировавшихся тогда стандартов «качественной журналистики» [4, с. 143]. Со временем этот журнал не только выработал «уникальный масс-медийный формат, завоевал право считаться символом американского гуманитарного культурного сознания» [4, с. 143], но и создал свою узнаваемую стилистику. Впервые издание выходит на рынок в 1925 г., сразу заявляя о себе выразительной цветной иллюстрацией приглушенного колорита, изображающей джентельмена, одетого согласно моде того периода. Продолжая тенденцию ранних изданий «The Masses», «The New Yorker» идет по пути контрастной плоскостной иллюстрации, смело экспериментируя с композицией, персонажами, сюжетами. Появляются обложки без человеческих фигур или

использующие их в качестве стаффажа. Городские пейзажи, стилизованные, часто пародийные образы людей, необычные цветовые решения, работа плоскими цветовыми геометрическими заливками в сочетании с неизменным шрифтом и расположением названия в верхней части страницы по центру – отличительные особенности художественного образа журнала «The New Yorker» [6] (рис. 2).



Рисунок 2 - Обложка журнала «The New Yorker», 1925 г., выпуск от 21 февраля [6].

Одним из самых ярких примеров изменения концепции журнала от информационного издания к визуально-эстетическому продукту является «Vogue» [8]. «Он появился на свет 17 декабря 1892 г., причем не как журнал, а как еженедельная газета, писавшая о моде и о жизни нью-йоркского света. Издавать ее начал Артур Тюрнюр - выпускник Принстона и сооснователь джентльменского клуба Гролье» [3]. Несмотря на акцент на информационный контент, уже в самом начале «Vogue» формирует собственную уникальную визуальную концепцию. Обложку первого номера украсило черно-белое изображение дебютантки (рис. 3).



Рисунок 3 - Обложка журнала «Vogue», 1892 г., выпуск от 17 декабря [8].

Такая графическая иллюстрация на светлом фоне будет доминировать в эстетике «Vogue» вплоть до 1910 г., несмотря на периодические эксперименты с форматом (например, обложка 1902 г. с изображением на орнаментированном охристом фоне с включением красного цвета). По обложкам издания можно проследить, как менялось искусство XX в. Ведь журнальные обложки становились событием, а иногда даже производили революцию в модном бизнесе. К 1911 г. цветная иллюстрация вытесняет черно-белую графику обложек, а в 1920-х годах уже можно проследить становление образа «девушки Vogue», как некоего собирательного образа, отражением идеалов красоты данного периода. Художественный образ обложки ранних 1920-х годов еще простоват, как по сюжетной составляющей, так и в рамках индивидуальной стилистики, свойственной более поздним изданиям «Vogue». В рамках этого десятилетия можно

заметить эксперименты с композицией, оформлением названия, силуэтами изображаемых девушек, орнаментикой, включением более контрастных цветовых сочетаний, отходом от реалистичного изображения к более абстрактному и декоративному. Все меньше становится бытовых сюжетов, и все больше – нестандартных композиций и концепций, создающих уникальный художественный образ журнала и повышающих его узнаваемость и востребованность на рынке.

Таким образом, анализ американских журнальных изданий 1920-1930 гг., их художественного оформления позволил нам проследить переход от журнала как исключительно информационного носителя к производству с определенным художественным образом. Понимая связь между целевой аудиторией издания, его содержанием и художественным решением обложки как одного из основных продающих факторов, мы получаем достаточно полное представление о характере аудитории: ее ценностных ориентирах, культурных ожиданиях, эстетических нормативах. Таким образом, изучение «эталонных» печатных журналов может служить основой в осмыслении самой аудитории и ее культурных норм.

Список использованных источников:

1. Горбуненко А.Ф. Журнал «The Masses» и культурное пространство Америки 1920-х гг. // Вестник Майкопского государственного технологического университета. - 2014. - № 4 – С. 51-53.

2. Корнев П.К. Идеи ар деко в США 1920-1940-х годов // Вестник СПбГИК. - 2018. - №2 (35). - С. 71-76. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-ar-deko-v-ssha-1920-1940-h-godov> (дата обращения: 24.10.2023).

3. Лукина Я. «Vogue от А до Я»: // Независимое издание о моде, красоте и современной культуре THEBLUEPRINT.RU : сайт. - URL: <https://theblueprint.ru/culture/timeline/vogue-alphabet> (дата обращения: 12.10.2023).

4. Миронова Э.Г. Журнал «Нью-Йоркер» и проблемы маркетинга культуры // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. - 2007. - №39. - С. 142-147.

5. Михайлов С.А. Журналистика Соединенных Штатов Америки. - СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 447 с. - (Библиотека профессионального журналиста).

6. The Magazine // The New Yorker : сайт. - URL: <https://www.newyorker.com/magazine> (дата обращения: 19.10.2023).

7. The Masses // Marxists Internet Archive : сайт. - URL: <https://www.marxists.org/history/usa/pubs/masses/index.htm> (дата обращения: 19.10.2023).

8. Vogue. The Complete archive : сайт. – URL: <https://archive.vogue.com/> (дата обращения: 21.10.2023).

© Литвинова Н.П., 2023

**ОБРАЗ БЛАГОВЕЩЕНИЯ
В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ XIV-XV веков
И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ Д.Г. РОССЕТТИ**

Манина И.И.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Широкая представленность сюжета Благовещения в искусстве Востока и Запада отражает важность события с точки зрения христианской доктрины. Праздник Благовещения отмечается католиками 25 марта, в честь него учреждали монашеские ордена и светские братства (например, Высший орден Святого Благовещения и Орден Благовещения Пресвятой Девы Марии в Италии, Орден Благовещения во Франции), ему посвящались церкви, капеллы и алтари. Особенно широкое распространение в живописи Италии сюжет получил в XIV веке [4], хотя, разумеется, был представлен и в средневековом церковном искусстве. Пример итальянского алтарного образа XIV века с указанной сценой в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина – «Благовещение» Симоне деи Крочифисси, датируемое началом 1380-х годов.

Архангел Гавриил предрекает Деве Марии: «И вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя Иисус». (Лк., 1: 26-38). Воплощение Христа, как считается, происходит именно в этот момент. Основными фигурами сцены всегда остаются Ангел, Дева Мария и Святой Дух, нисходящий к ней в облике голубя. Однако сцену Благовещения редко можно видеть без дополнительных символических элементов, некоторые из них взяты из апокрифических Евангелий и из «Золотой легенды». Вверху композиции Симоне деи Крочифисси в сиянии расположена фигура Бога-отца, от которого к Марии идут лучи.

Св. Бернارد и другие подчеркивали, чудесное событие это произошло весной – отсюда мотив цветка в вазе и/либо в руках Гавриила, и часто это лилия [2, с. 103]. Архангел Гавриил предстает с крыльями и, по традиции, во всем белом. Он предстает склонившим перед Девой Марией колени с благословляющим жестом руки. В других вариациях он может быть изображен спускающимся к ней с небес или стоящим перед ней.

Рука Девы Марии лежит на раскрытой книге, которая является ее постоянным атрибутом в данной сцене: согласно Святому Бернарду, она читает слова знаменитого пророчества Исайи (7:14): «Се, Дева во чреве примет, и родит Сына...» [2, с. 104].

Композиция Симоне деи Крочифисси (рис. 1) представляет сравнительно редкий иконографический вариант Благовещения. Достаточно необычным для живописи XIV века является изображение трона, на котором сидит Дева Мария; такая форма восходит к раннему времени, к памятникам в стиле византийской манеры и романской эпохи. Намного чаще Дева Мария изображаются стоящей либо коленопреклоненной [4].



Рисунок 1 – Симоне деи Крочифисси. «Благовещение». Ок. 1380-х гг. Дерево, темпера, позолота. 55,6 x 34,5 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

Шедевром итальянского искусства XIV века считается «Благовещение», написанное около 1333 года Симоне Мартини и его родственником Липпо Мемми для алтаря капеллы Сант-Ансано в кафедральном соборе Сиены (Галерея Уффици, Флоренция). Сюжет остается прежним, однако меняются образы героев и общее звучание сцены (рис. 2).

Архангел Гавриил предстает традиционно в светлых одеяниях, склонившись коленями перед Девой Марией. Его распростерты крылья и развевающаяся мантия свидетельствует о том, что Гавриил только сошел на землю с небес. Дева изображена почти удивленной и напуганной его внезапным появлением. Ее движение – застенчивое и робко элегантно. Вверху изображен Святой Дух в виде голубя. Хотя фон остается, как и в средневековых работах, золотым, Симоне Мартине добавляет важные детали в главную сцену: мраморный пол, мантию Архангела, вазу с лилиями, полузакрытую книгу Марии и ее трон, которые помогают передать реально существующее пространство.

Дева Мария облачена в красное нижнее и верхнее синее одеяния, осмысляющиеся как знак того, что ее человеческая суть укрыта небесной божественной синевой. Такая символика цветов как раз характерна для западноевропейской традиции. Дева Мария, как и на предыдущей работе, сидит на троне, однако происходят и изменения: книга в руках Девы Марии закрыта, что считалось, было аллюзией на слова Исаяи (29:11-12): «И всякое пророчество для вас то же, что слова в запечатанной книге...». От Гавриила исходят слова «Ave Maria» или «Ave gratia plena Dominus tecum» (лат. – «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою», Лк., 1: 38), написанные слова состоят из выпуклых крупных букв. В руке у Гавриила оливковая ветвь, характерная для живописи сиенских мастеров. Это было свидетельством вражды, существовавшей между Сиеной и Флоренцией: поскольку лилия была гражданской эмблемой последней, ее избегали изображать в Сиене [3, с. 104].



Рисунок 2 – Симоне Мартини. «Благовещение». Ок. 1303 г. Дерево, темпера, золото. 265 x 305 см. Галерея Уффици, Флоренция

К числу лучших образцов изображения флорентийскими художниками сцены Благовещения следует отнести работы Фра Беато Анджелико. В данном случае упомянем две фрески, написанные на стенах флорентийского монастыря Сан Марко в 1440-1441 гг.: на стене кельи № 3 и в коридоре dormitorio.

«Благовещение» в келье № 3 Фра Беато Анджелико написал без помощников (рис. 3). Сцена представлена в интерьере, похожем на келью, в которой находится фреска. Это сходство подкреплено колонной, выглядывающей из-за крыла архангела Гавриила. У неё характерные для монастыря Сан Марко пропорции, действие словно бы переносится из евангельского Назарета во флорентийскую обитель доминиканцев. Художник предлагает живущему в келье монаху роль мистического свидетеля великого события [4, с. 214]. А.В. Степанов замечает: свод перекинут наподобие арки, от Архангела к Деве Марии, и пустое светлое пространство кажется напитанным невероятной, божественной энергией, и для Марии «её воздействие оказывается едва переносимым бременем» [4, с. 215]. Её поза неустойчива, руки сжимают Писание, раскрытое, вероятно, на пророчестве Исаяи.



Рисунок 3 – Фра Беато Анджелико. «Благовещение» из кельи № 3. Ок. 1440-1441 гг. Фреска. 187 x 157 см. Музей Сан-Марко, Флоренция

Теперь обратимся к более позднему периоду, и рассмотрим работу английского художника (с итальянскими корнями) Данте Габриэля Россетти (рис. 4). Он был одним из основателей Братства Прерафаэлитов. Представители Братства намеревались писать непосредственно с натуры, с максимально возможной правдивостью и в согласии с наиболее близкими к этим идеалам достижениями искусства прошлого; прежде всего, они восхищались искусством «до Рафаэля».

В картине «Благовещение» Д.Г. Россетти, написанной в 1850 г., Мадонна не идеализируется в академическом ключе, как это было принято в искусстве XVI-XIX вв. Она – словно бы «обычная девушка, смущенная и испуганная принесенной ей Архангелом вестью»; столь необычный подход, возмущивший многих любителей искусства, соответствовал намерению прерафаэлитов писать картины правдиво [5, с. 28].



Рисунок 4 – Данте Габриэль Россетти. «Благовещение». 1850 г. Холст, масло. 73 x 41,9 см. Британская галерея Тейт, Лондон

Однако же, антиакадемичность Россетти не сводится к натурализму. Необычный колорит картины, разные оттенки белизны в одеяниях героев и цвете стен невольно напоминают о смелом колористическом решении монаха и художника Фра Беато Анджелико. Божественность золотого сияния фона в алтарных образ «Благовещения» Симоне деи Крочифисси и Симоне Мартини сменяется звенящей белизной фрески Фра Беато. Белая комнатка, соединившая реальное молитвенное пространство кельи доминиканского монаха XV в. с комнатой в Назарете – тоже образ пространства, наполненного чудом Благой Вести. Сияние белого света уже в работе 144-41 гг. меняет традиционный цвет одежд Девы Марии. Та же божественная белизна (вместо золота) окутывает сцену «Благовещения» Россетти. Опять же, в противоречии с традицией академизма и в духе итальянской живописи XIV-XV вв., Дева Мария и Гавриил показаны с золотыми нимбами. Архангел парит над полом, под ногами у него язычки золотого пламени.

Таким образом, возрастание ренессансного реализма в изображении пространства и фигур в сцене Благовещения (от Крочифисси к Фра Беато Анджелико) уравнивалось поиском новых способов показать божественный характер чуда. Натуралистическое и чудесное (фантастическое) стремится объединить на своем полотне и поклонник итальянского Раннего Возрождения, прерафаэлит Данте Габриэль Россетти.

Список использованных источников:

1. Сайт ГМИИ им. А.С. Пушкина. Информация о «Благовещении» Симоне деи Крочифисси [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinmuseum.art/>
2. Сайт Галереи Уффици [Электронный ресурс]. URL: <http://www.uffizi.org/>
3. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве; перевод с англ. А. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 655 с.
4. Степанов, А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 504 с.
5. Швингглюрст, Э. Прерафаэлиты. – М.: СПИКА, 1995. – 79 с.

© Манина И.И., 2023

**ЭТНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ:
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ ОБРАЗА
НАЦИОНАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ СТРАН ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В ПЕРИОД XX – НАЧАЛА XXI веков**

Матвеева Е.В.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Интерес к культуре стран Востока имеет древние корни, восходящие к эпохе эллинизма. Непосредственный контакт с наследием зарубежных стран, возникший в результате многочисленных военных походов и деятельности караванной дороги Великого шелкового пути, оказал значительное воздействие на искусство европейских государств, в частности сферу костюма. Так, на протяжении веков происходил активный импорт тканей и элементов одежды, стимулировавший распространение ярких, колористически насыщенных орнаментов и диковинных украшений. Однако массовое обращение к восточным мотивам происходит только в конце XVII-XVIII вв. под воздействием стилевых течений шинуазри и туркери [1]. Начиная с данного момента европейское общество стало переживать ряд всплесков интереса к зарубежным странам – в XIX столетии, под эгидой романтического ориентализма, в XX и начале XXI вв. В данной статье будет рассмотрен процесс развития этнических мотивов в творчестве модельеров XX – начала XXI вв., обратившихся к переосмыслению образов национальных костюмов стран Восточной Азии, таких как Китай, Япония и Корея.


Возрождение интереса европейского общества к культуре Восточной Азии в начале рассматриваемого периода имело ряд исторических и культурных предпосылок. Так, наряду с развитием политических и экономических связей с Китаем, миру в 1859 г. открывается Япония. Активный импорт укиё-э, керамики, тканей и предметов одежды из Йокогамы, наряду с развитием деятельности Всемирных выставок, привел к живому отклику в художественной среде; имевший несколько волн роста и спада японизм развивался вплоть до 1930-х годов. В 1875 г. открытыми миру также становятся земли Кореи. Однако, интерес к культуре данной страны не был столь масштабным, что объяснялось визуальной схожестью используемых мотивов искусства дальневосточного региона (определялась в качестве идентичной китайской). Важным фактором развития моды на ориентализм также стало осуществление первых научных переводов

восточных философских трактатов и жанровых произведений, позволивших глубже воспринять культурный код, заложенный в творчестве зарубежных мастеров. Значительное воздействие также оказала деятельность русских сезонов Дягилева. Прибывшая во Францию в 1909 г. труппа покорила зрителей балетами «Клеопатра», «Шахеразада», «Голубой бог» и оперой «Соловей», переосмысливавшими опыт восприятия восточных стран [1, 2].

Первоначальное восприятие образцов восточноазиатского костюма происходило по двум направлениям. Первое направление заключалось в прямой адаптации элементов кроя зарубежного облачения, в первую очередь в сфере домашнего дамского платья. Так, в книге эскизов одежды компании «Иида Такасимая» можно видеть записи об изготовлении адаптированных «кимоно», проникших в Европу в виде косодэ, и пальто китайского типа; моду на подобные изделия подтверждает реклама перешитых кимоно В. Бабани в «Le Figaro-modes». Примечательными также являются иллюстрации на страницах «Harper's bazar» периода 1898-1908 гг., зафиксировавшие ассимиляцию в женском костюме таких элементов как рукав кимоно, опущенное плечо, V-образный вырез без воротника, лиф с преобладанием прямых линий и т.п. [3, 4]. Второе направление заключалось в перенесении восточных орнаментальных композиций на исконные формы платья. Подобный прием работы имел более древние корни и прослеживается с XVIII в.: фантазийные восточные мотивы с изображением пагоды и пальмы, адаптированные к эстетике лионской мануфактуры, можно видеть на французском платье-сак 1760-х годов, китайские цветочные орнаменты фигурируют на платьях полонез 1780-х годов. Примером изделия XX в. может служить платье французского ателье Ж. Халле, декорированное вышитым облачным узором; исполненный гладью, он отсылал к орнаменту китайских придворных мантий [5] (табл. 1).

Одним из первых мотивов национального костюма стран Восточной Азии в своем творчестве воспринял французский кутюрье П. Пуаре, создав в 1903 г. «пальто-кимоно». Послужившее прообразом мантии «Конфуций» 1904 г., оно, согласно автобиографии художника, представляло собой «большое квадратное кимоно из сукна, отороченное черным атласом ... рукава были широкими до самого низа и заканчивались вышитыми манжетами, как рукава китайских мантий» [6]; более поздняя вариация изделия, отсылающая также к японскому дзинбаори, представляла собой цельнокроеное прямоугольное пальто, полы которого образовывали рукава. Созданное из темно-бордовой материи с подкладкой из узорчатого шелка оно было декорировано китайскими медальонами и вставками из ткани кеси. «Это должно было стать прообразом целой серии творений. И разве нельзя сказать сегодня [1930 г.], что в плащах, которые шьются повсюду, есть что-то от этой модели. В любом случае, в течение многих лет оно доминировало и вдохновляло моду», – писал кутюрье [6, 7].

Таблица 1 – Восточноазиатские мотивы в костюме XVIII – начала XX вв.

			
Неглиже по образцу кимоно. Harper's Bazar, 1904 г.	Придворное платье. 1760-е гг. Парча, кружево. Метрополитен-музей, США	Платья полонез. 1780-е гг. Шелк. Метрополитен-музей, США	Ж. Халле. Платье. 1907 г. Метрополитен-музей, США

В последующие годы П. Пуаре неоднократно обращался к образу ханьфу и кимоно. Так, в работе 1913 г. можно видеть плавную линию плеча, широкие рукава и V-образный вырез, отсылающий также к методу ношения кимоно нукиэмон. Желто-черная мантия оборачивалась вокруг тела и закрепляясь при помощи пояса на уровне бедер, образовывав мягкие изгибы драпировки. На изделиях 1923 г. тамбурным швом были воспроизведены мотивы бамбука, сосен, водных узоров и облаков, прежде фигурировавшие на буфанах (табл. 2). Подобную линию в своих произведениях развивала Ж. Пакен, имитировавшая в вечерних пальто эффект, создаваемый нукиэмон, и М. Фортунни, экспериментировавший с кроем кимоно и его элементами типа фуки, а также орнаментом татэваку, наносившимся методом трафаретной печати.

Таблица 2 – Восточноазиатские мотивы в костюме начала XX в.

				
Кимоно утикакэ. Конец XIX в. Шелк. Частная коллекция	П. Пуаре. Мантия «Конфуций». 1904 г. Шелк. Музей Гальера, Франция	Фотография гейши. Конец XIX в.	П. Пуаре. Пальто. 1913 г.	П. Пуаре. Пальто «Мандарин». 1923 г. Шерсть, шелк. Институт костюма, Киото

В 1920-30-х гг. большее внимание кутюрье начал привлекать китайский костюм: распространение получают круглая линия воротника, прямые рукава-трубы, свободно очерченная линия талии, H-образный силуэт (связан также с отказом от корсета и процессом эмансипации женщин) и эффект окантовки. Так, в 1924 г. модный дом Callot Soeurs презентовал серию вечерних атласных платьев с открытыми плечами и спиной, декорированных вышивкой золотой и шелковой нитью. С помощью последней на ткани были воспроизведены цветочные узоры с бутонами пионов и лотосов, окруженных вихрящимися стеблями с листвой. Тонко обогащавшие тональное решение образов, они отсылали к декору популярных в тот момент китайских шалей; имевший более древнее происхождение, подобный орнамент фигурировал также на женских мантиях эпохи Цин. Примечательными являются работы дома Lanvin: в 1920-х гг. Ж. Ланвен создает туники и пальто с рукавами-кимоно, обращаясь также переосмыслению китайской вышивки. Примером может служить robe de style 1924 г., представленная черным шелковым платьем с фантазийными орнаментами благожелательных фениксов фэн. Созданные при помощи вышивки шелковыми нитями и пайеток, они имитировали декоративные круги-туани, украшавшие женскую одежду эпохи Мин. В 1934 г., создавая вечернее платье, кутюрье также обращается к образу кимоно, оригинально преобразовав прямолинейный крой и визуальное

решение рукавов японских изделий; в качестве декора было использовано металлическое украшение, имитировавшее герб мон. Обращение к восточноазиатским мотивам также можно видеть в работе А. Дреколл 1932-38 гг., имитирующей колористическое решение и орнаментику церемониальных мантий императора Цин [8] (табл. 3).

Таблица 3 – Восточноазиатские мотивы в костюме 1920-1930 годов из коллекции Метрополитен-музея, США

						
Китайская женская мантия. XVIII в. Шелк	Фрагмент китайской церемониальной мантии. XVIII в. Шелк	Callot Soeurs. Вечерние платье. 1924 г. Шелк	Китайская шаль. 1885–1910 гг. Шелк	Ж. Ланван. Robe de style. 1924 г. Шелк, металлическая нить, стекло	Ж. Ланван. Вечернее платье 1934 г. Шелк, металл	А. Дреколл. Платье с болеро. 1932-38 г. Шелк

В последующие десятилетия интерес к зарубежным культурам резко снижается в связи началом Второй мировой войны (редкие образцы принадлежали К. МакКардел и К. Баленсиага). Вновь актуализация восточных мотивов в дизайне происходит в 1970-х гг. в рамках этнического направления, явившегося результатом деятельности хиппи, процесса глобализации и выхода поколения японских дизайнеров на парижский подиум; достигшее пика в 1997 г., оно продолжилось в первом десятилетии следующего века. Так, в 1977 г. Ив Сент-Лоран представил коллекцию «Chinoises», вдохновленную Китайской империей. Публике были продемонстрированы вечерние шелковые жакеты с рукавами-пагодами, кисточками и чешуйчатым узором, отсылающим к завиткам волн на подоле церемониальной мантии Цин, конические шляпы, наподобие традиционных бамбуковых изделий, верхняя одежда с застежками-лягушками, похожая на магуа, украшения из нефрита; работы являлись чистой фантазией о подлинных и воображаемых азиатских мотивах. В последующие годы дом YSL неоднократно обращался к данной теме: в коллекции 1994 г. можно видеть отсылки к ранним формам ханьфу, 1996 г. – к образу ципао, получившему известность на западе в первой половине XX в., 2004 г. – мантии императора (табл. 4). Вдохновлялся восточными мотивам также Дж. Гальяно: в коллекции Christian Dior 1997 г., можно видеть платья с имитацией силуэта и отдельных элементов кроя ципао (воротник, запах и т.п.), кардинально преобразуемых за счет использования глубоких разрезов и украшений, традиционные цветочные орнаменты и аксессуары, отсылающие к Японии. В коллекции 2007 г., вдохновленной «Мадам Баттерфляй», некогда способствовавшей развитию японизма, фигурировали жакеты гипертрофированного силуэта, частично повторявшие крой лифа кимоно, платья с поясами наподобие оби и конические головные уборы. Примечательным является черное атласное платье с туникой из коллекции f/w 1993 дома Valentino: обращаясь к женским жакетам конца эпохи Цин, В. Гаравани имитирует прием использования широкой декоративной ленты на

срезах изделия, визуально также повторяя очертания традиционного кроя. Одним из первых, под воздействием первой волны халлю, образом корейского костюма вдохновляется Дж. Роша: в коллекции a/w 1994-95 можно видеть имитацию форм укороченных наплечных изделий чогори и юбок чхима, отсылки к традиционному силуэту Чосон (табл. 5) [8, 9].

Таблица 4 – Восточноазиатские мотивы в костюме 1970-2000 годов

			
Магуа на фотографии XX в.	Ив Сент-Лоран. Коллекция f/w 1977-1978	Изображение ханфу. Период Империи Хань. Гробница в Цзиньсян, КНР	Изделия из коллекций 1994-2004 гг.

Таблица 5 – Восточноазиатские мотивы в костюме 1990-2000 годов

					
Китайский женский жакет. XIX в. Шелк. Метрополитен-музей, США	Valentino. f/w 1993	Christian Dior Коллекция 1997 г.	Christian Dior Коллекция 2007 г.	Комплекс из чогори и чхима. Фото начала XX в. Национальный фольклорный музей Кореи, РК	Дж. Роша. Коллекция a/w 1994-95

В первые годы XXI в. наиболее активно в дизайне продолжают сохраняться аллюзии на ципао, однако, со временем данная тенденция спадает. В 2010-х годах обращение к восточноазиатскому костюму в творчестве европейских дизайнеров становятся менее явными. Примером работы с этническими мотивами может служить коллекция Armani Privé f/w 2011-12, вдохновленная японской культурой: на подиуме были представлены жакеты и платья, дополненные кожаными оби, ряд изделий имитировал крой широких струящихся рукавов и глубокого запаха кимоно. Интерес также представляет Chanel Cruise collection 2015-2016, посвященная корейскому искусству. В работах К. Лагерфельда можно видеть элементы кроя чогори (воротник-стойка, неглубокий V-образных вырез и т.п.) и чхимы. Обращаясь к традиционным материалам, дизайнер использует характерные для ханбока контрастные цветовые сочетания, имитируя также техники декорирования типа чжокакбо. Прежде редко становившийся объектом внимания дизайнеров, корейский костюм, начиная 2010-х годов, все чаще появляется на подиуме под воздействием второй волны халлю, распространившейся по всему миру: элементы ханбока можно видеть в коллекциях Д. Ван Нотена, Ж. Готье и т.п. (табл. 6) [4].

Таблица 6 – Восточноазиатские мотивы в костюме 2010-х годов

	
Коллекция Armani Privé f/w 2011-12	Коллекция Chanel Cruise 2015-16

Так, в период XX – начала XXI вв. в европейском дизайне развитие получает тенденция обращения художников к образу национальных костюмов восточноазиатских стран; наибольшую популярность данное

явление приобретает в первые десятилетия XX в. и 1990-х годах. Первоначально заимствуя элементы кроя, орнаментику и материалы облачения зарубежных культур (П. Пуаре, М. Фортуни, Callot Soeurs), дизайнеры в последствии начинают работать с силуэтами, колористическим решением и техниками декорирования костюма (А. Дреколл, Дж. Гальяно, К. Лагерфельд); при этом первоначальное китайско-японское влияние, дополняется корейским. В настоящее время дизайнеры продолжают работать в данном направлении, однако аллюзии на восточноазиатский костюм становятся менее явными, органично соединяясь с кодом европейских домов моды.

Список использованных источников:

1. Юрченко Т.Г. Ориентализм // Большая российская энциклопедия. – Т. 24. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2014. – С. 406-409
2. Chiba Y. Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century // Mosaic: An Interdisciplinary Critical. – 1998. – Vol. 31. – №22. – P. 1-20
3. Хованчук О.А. Становление поставок адаптированных кимоно из Японии в Европу на рубеже XIX-XX вв. // Известия Восточного института. – 2021. – № 2. – С. 64-72
4. Hae J., DeLong M. Sino-Japanism In Western Women’s Fashionable Dress In Harper’s Bazar, 1890-1927 // Clothing and Textiles Research Journal. – 1992. – №11. – P. 24-30
5. Martin R., Koda H. Orientalism: Visions of the East in Western Dress. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1994. – 95 p.
6. Mackrell A. Paul Poiret. – London: Batsford, 1990. – 96 p.
7. Van Godtsenhoven K., Arzalluz M., Debo K. Fashion Game Changers: Reinventing the 20th-Century Silhouette. – London: Bloomsbury Publishing, 2016. – 292 p.
8. Cho Y. The Study on the Relationship between Fashion and Orientalism // Journal of the Hwa Gang Textile. – 2016. – Vol. 23. – №3. – P. 134-141
9. Bolton A., Galliano J. China: Through the Looking Glass. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2015. – 255 p.

© Матвеева Е.В., 2023

УДК 097

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ
АРЛЕКИНА И ПЬЕРО
В ЭКСЛИБРИСАХ МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА 1910-1920 годов**

Матюкина Т.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В научных кругах существует множество споров о том, чем же в действительности является такой вид книжной графики, как ex libris. Библиофилы рассматривают его исключительно как объект информации о владельце и его библиотеке. Интересы искусствоведов сосредоточены вокруг художественной стороны экслибрисов, как искусства малой графики. Правда же находится посередине: «Экслибрис – это синтетическое явление в культурном пространстве, объединяющее мир книжный и мир художественный» [1, с. 13]. Основная задача экслибрисов, пишет Удо Георгиевич Иваск, это «...указать владельца книги и напомнить взявшим их для чтения о их возврате...» [2, с. 6].

В России конца 1910-х – начала 1920-х годов традиции модерна, ярко воплотившиеся в творчестве объединения «Мир искусства», уходят на второй план, им на смену приходит более демократическое искусство авангарда, соединяющее в себе множество течений. Тоже происходит и в искусстве экслибриса, причем в театральных экслибрисах Москвы и Петербурга 1910-х – 1920-х годов смешение традиций «Мир искусства» и авангарда происходит не только на тематическом, но и на стилистическом уровнях.

Темы маскарада, карнавала и различного рода переодеваний характерны для художников объединения «Мир искусства». С их помощью они раскрывали важные проблемы театрализация жизни, ее искусственности и наигранности, показывали опасную близость праздника к смерти в период войн и революций в стране. Маскарад поддерживал интерес к прошлому. Художники вспоминали театр комедии дель арте и венецианские маски, изучали отечественные традиции ряженья на Святки и Масленицу. В дополнение к уже существовавшему канону изображения персонажей-шутов с определенными узнаваемыми атрибутами сформировался новый художественно-стилистический канон, помогающий в точности передать характеры и настроения героев. Так, например, для изображения Арлекина всегда выбирались плавные, изящные линии, которые в тоже время оставались натянутыми, словно струна – все это отражало изворотливый и приткий характер героя, дамского угодника,

никогда не получавшего наказания за свои проделки. Таким его изобразил в экслибрисе, сделанном для своего друга искусствоведа С. Эрнста (рис. 1), известный французский и российский театральный художник Дмитрий Дмитриевич Бушен, приемник традиций «Мир искусства». Бушен удачно передал характер маски Арлекина, при всей своей лени очень ловкого и изящного. Несмотря на то, что работа относится к 1921 году, в ней не наблюдается никаких модернистских тенденций. Арлекин одет в свой костюм из разноцветных ромбов, в руке он держит палку – традиционный атрибут, которым он бьет Пьеро: «...от палки Арлекина переламывается тощее тело паяца...» [3, с. 138].



Рисунок 1 – Д.Д. Бушен. Ex libris С.Э. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1921 г. Цинкография. 7,8 x 5,5 см.

К мирискуснической традиции относится и ранее творчество Дмитрия Исидоровича Митрохина. В анонимном экслибрисе он изобразил Арлекина, несущего книги для дамы (рис. 2). Ю.А. Русаков писал, что «сочетание выразительных контрастов черного и белого с тонкой, чуть манерной перовой линией... в листах Митрохина в известной мере навеяны искусством Бердсли» [4, с. 34]. Стоит отметить, что заливка черным цветом отводится только для фона, не трогая фигур персонажей, сохраняя этим их легкость и выразительность, свойственную модерну. Арлекин носит черную полумаску, по которой мы его узнаем. Он изображен несколько неуклюжим, но все еще в изящной позе, с использованием плавных и упругих линий.

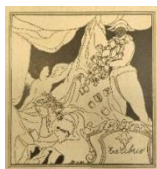


Рисунок 2 – Д.И. Митрохин. Анонимный Ex libris. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1910 год. Цинкография. 9,7 x 9,1 см.

Владимир Евгеньевич Григорьев, ещё один участник объединения «Мир искусства», также не обошел стороной образ Арлекина. В экслибрисе Ольги Зив-Тизенгаузен 1923 г. (рис. 3) художник, однако, отдает предпочтение авангардной традиции, помещая фигуру Арлекина на дальний план. В работе преобладают геометрические фигуры, четко виден штрих. Сам Арлекин, несмотря на сохранение своих атрибутов – костюма и черной полумаски – кажется слишком суровым, за счет острых прямых линий. На его голове появляется небольшая корона, совершенно ему несвойственная, а также пышный стоячий воротник. Характер героя меняется до неузнаваемости.



Рисунок 3 – В.Е. Григорьев. Из книг Ольги Зив-Тизенгаузен. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1923 год. Цинкография. 9,5 x 6,8 см.

Полной противоположностью Арлекина была маска Пьеро, художественная репрезентация которой также претерпела изменения в 1920-х годах. В 1910 г. Николай Васильевич Зарецкий создает экслибрис с изображением грустно сидящего Пьеро, выполненного в лучших традициях модерна (рис. 4а). Фигура Пьеро выполнена плавными линиями, словно стекающими вниз. Заливка, как и фон, отсутствуют, за счет чего создается определенная легкость рисунка. Все это хорошо передает грустное и меланхоличное состояние героя. В углу изображена виньетка с растительным орнаментом и инициалами автора, цветы на которой также поникли. Пьеро одет в свой традиционный костюм с белыми манжетами и пышным воротником.



Рисунок 4 – а) Н.В. Зарецкий. Ex libris Н. З. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1910 год. Цинкография. 4,5 x 5,0 см; б) О.В. Энгельс. Из книг А. Н. Алексеевой. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1918 год. Цинкография. 4,8 x 7,8 см; в) С.М. Пожарский. Ex libris А. Розовский = С. Грей. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1923 год. Ксилография. 4,7 x 5,6 см; г) А.А. Суворов. Ex libris Е.В. Давыдовой. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1923 год. Ксилография. 8,3 x 6,3 см.

Несколько иным представляется Пьеро в экслибрисе Оттона Васильевича Энгельса 1918 года (рис. 4б).

Расположенная на черном фоне фигура Пьеро становится более геометричной, плавность линий сохраняется только при изображении кистей руки. Художник использует четкие штрихи на одежде Пьеро для передачи тени. Поза героя излишни драматична, он сидит на сцене, вскидывая руку вверх, словно умирая. Букет рядом с ним подчеркивает театральность и искусственность происходящего. В этой работе прослеживается переходный этап от модерна к новому авангардному искусству. Костюм Пьеро, за исключением длины рукавов, соответствует его традиционному наряду.

Совершенно другим представляется Пьеро в экслибрисе Сергея Михайловича Пожарского 1923 года (рис. 4в). Фигура героя построена из треугольников, его ноги напоминают циркуль. На голове Пьеро

остроконечный колпак, украшенный ромбами, а его лицо закрывает черная полумаска. Такой наряд совершенно несвойственен Пьеро, скорее он напоминает костюм Арлекина. Кроме того, четкие острые линии искажают изначально меланхолический и нежный характер героя комедии дель арте. Пьеро узнаваем только за счет манжетов и воротника. Рядом с ним изображена Коломбина, образ которой менее искажен. В ее фигуре доминируют плавные линии благодаря ее платью, а ромбовидный узор на нем совершенно не противоречит ее традиционному костюму, сделанному на подобие костюма Арлекина.

Интересный образ создает Анатолий Андреевич Суворов в экслибрисе 1923 года (рис. 4г). Певица у рояля напоминает Коломбину, наличием у нее черной полумаски, а также кулона в виде сердца – такой символ часто встречается у героинь К.А. Сомова и отсылает нас к вечному противостоянию Смерти и Любви, Смерти и Жизни. Экслибрис Суворова, однако, создает слишком суровый образ дамы, во многом благодаря четкому прямому штриху. В нем в полной мере прослеживаются идеи кубофутуризма.

Кроме масок комедии дель арте, особое внимание уделяется и одной из масок венецианского карнавала. Это маска баута, которую, как правило, дополняют треугольная шляпа с черной накидкой. Все вместе – это костюмом Казановы, который могли носить как мужчины, так и женщины, он должен был скрывать половую принадлежность и даже искажать голос за счет особого строения маски.



Рисунок 5 – а) М.И. Поляков. Экслибрис V. R. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1928 год. Ксилография. 5,5 x 4,5 см; б) Н.Л. Бриммер. Из книжек Аленушки. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1925 год. Ксилография. 7,5 x 5,0 см; в) В.В. Соловьев. Библиотека Кэти Балкашиной. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1921 год. Цинкография. 6,3 x 4,7 см.

На рисунке Михаила Ивановича Полякова (рис. 5а) несмотря на сохранение у героя всех атрибутов, утрачивается идея сокрытия половой принадлежности. Казанова показан, как амуры. Строгость авангарда смешивается здесь с кокетливостью отважный воин, но в то же время не лишенный умения любить, о чем говорят трубящие рядом модерна.

В экслибрисах Москвы и Петербурга 1910-1920-х годов встречаются не только зарубежные театральные маски, но и традиционный русский Петрушка, изображенный в экслибрисе Николая Леонидовича Бриммера (рис. 5б).

Изображенная сцена аналогична любовному треугольнику комедии дель арте. Содержание кукольной драмы составляло соперничество

Петрушки и Арапа из-за Балерины. Петрушка наделяется характерной пластикой, выражающей подавленность и старание утвердить свое личное достоинство, не переставая оставаться куклой.

Важным отличием репрезентации темы маскарада в 1910-е и в 1920-е годы становятся формы взаимоотношения мира театра и мира реальной жизни. Мирискуснической традиции свойственно слияние двух этих миров, художники этого объединения часто так увлекались ролями персонажей комедии дель арте, что не оставляли их и в бытовой жизни. В 1920-х годах два этих мира начинают четко разделяться, что и отображено на экслибрисе Владимира Владимировича Соловьева (рис. 5в). Дама, сидящая в ложе театра, наблюдает за театральной постановкой, между ними виды ряды кресел и сама сцена, которой героиня оказывается ограждена от мира вымышленного. Несмотря на использования художником обильной штриховки и заливки локальным цветом, в рисунке чувствуется легкость модерна благодаря плавности линий и, вероятно, использованию чернил приятного синего цвета.

Таким образом, можно сделать вывод, что в 1920-е годы художники находятся в поисках нового способа изображения, соединяя в своем творчестве традиции модерна и авангарда. Хотя, как писала в своей диссертации Надежда Георгиевна Морозова: «уже к концу 1920-х годов можно было встретить лишь отголоски интереса к ушедшей эпохе» [5, с. 4]. Маскарад становится точкой пересечения двух этих культур. Однако его стилистическая репрезентация четко разделяет две эпохи. Для авангарда свойственны четкие, острые линии, заливка локальным цветом, ярко заметный штрих, для традиции «Мира искусств» – плавная непрерывная линия, часто отсутствие фона и заливки фигур, растительные орнаменты.

Список использованных источников:

1. Саутина, Н. И. Экслибрис как синтетическое явление книжной и художественной культуры: к вопросу об определении термина "экслибрис". / Н.И. Саутина // Российский экслибрисный журнал. – 2022. – № 34. – С. 5–19.

2. Иваск, У. Г. О библиотечных знаках так-называемых ex-libris' ах по поводу 200-летия их применения в России. 1702-1902 : Очерк / У.Г. Иваск. – М. : Типо-литография «Русского товарищества печати и издательского дела», 1902. – 24 с.

3. Молодцова, М. М. Комедия дель арте : (История и современная судьба) / М. Молодцова; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 218 с.

4. Русаков, Ю. А. Дмитрий Исидорович Митрохин. – Л. ; М. : Искусство, 1966. – 207 с., 21 л. ил.

5. Морозова, Н. Г. Экслибрис в художественной культуре Серебряного века. По материалам коллекции П.Д. Эттингера из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина : диссертация...кандидата искусствоведения :

17.00.04 / Морозова Н. Г.; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. – М., 2011. – 164 с.

© Матюкина Т.С., 2023

УДК 75.04

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРИРОДЫ
СРЕДНЕЙ ПОЛОСЫ РОССИИ
В ПЕЙЗАЖАХ К.А. КОРОВИНА**

Морозова Е.Э.

Научный руководитель Конненкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В творчестве известного русского художника К.А. Коровина большое место занимает жанр пейзажа. Условно его можно разделить на несколько групп: северные пейзажи, которые были написаны К.А. Коровиным в поездке на север в 1894 году, южные пейзажи, вдохновлённые крымской природой, городские пейзажи, созданные в основном в Париже, и наконец, пейзажи средней полосы, которые в большинстве своём изображали виды из любимого имения К.А. Коровина Охотина, села Абрамцева, или были написаны в гостях у своих друзей художников В.А. Серова, В.Д. Поленова и т.д.

Именно с пейзажей средней полосы начинается творческий путь К.А. Коровина. На его ранние работы сильное влияние оказали пейзажисты А.К. Саврасов и В.Д. Поленов. Два выдающихся художника в конце 70-х начале 80-х годов преподавали в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. От А.К. Саврасова К.А. Коровин усвоил главный девиз пейзажной живописи, который он будет стараться отобразить в каждом образе природы. «Нужно чувство. Без чувства нет произведения. Надо быть влюбленным в природу, тогда можно писать», – вспоминает художник слова своего учителя [1, с. 146]. В работах В.Д. Поленова, с которыми К.А. Коровин познакомился раньше, чем с самим художником, его привлекали «свежие, радостные краски, солнце и густая живопись» [1, с. 157]. В.Д. Поленов стал настоящим наставником молодого К.А. Коровина – он познакомил его с импрессионизмом, ввел в Абрамцевский кружок, учил писать с натуры, для чего они вместе ходили на пленэр.

В период 1880-х годов художественные поиски К.А. Коровина во многом связаны с методами В.Д. Поленова. Однако это не слепое подражание, К.А. Коровин берет от Поленова художественные приёмы, близкие его сердцу. На картине «Речка Воря» (рис. 1а), написанной в Абрамцево, К.А. Коровин использует такой же мотив, как и у учителя –

река, уходящая вдаль. Но берет другие ракурс и освещение. Если у В.Д. Поленова яркий солнечный свет пронизывает всю картину, то у К.А. Коровина свет предвечерний – когда солнце ещё не зашло, но уже пробивается сквозь облака и сумерки вот-вот спустятся. Простора на картине меньше, чем у В.Д. Поленова – у конца извивающейся реки, на фоне густых сосен К.А. Коровин помещает маленькие фигуры двух старушек, и хоть за ними лес и небо уходят вдаль, взору хочется остановиться на этих двух женщинах. Стоит отметить, что пейзаж намного проработаннее, чем в поздних работах К.А. Коровина. В этом проявляется наставничество В.Д. Поленова, который широкие и экспрессивные мазки К.А. Коровина называл «недописками и недоработками».



Рисунок 1 – К.А. Коровин: а) «Речка Воря», 1880-е годы, 31x19, холст, масло, ГТГ; б) «Ручей», 1890-е годы, 70x89, холст, масло, ГРМ

На картине «Ручей» (рис. 1б) мы видим поленовскую масштабность и глубину пейзажа: небольшой деревянный мостик объединяет две линии композиции – линию ручья, уходящего вдаль и линию лесного поля, которая упирается в небо. Колорит картины также похож на цветовые решения Поленова: оттенки зеленого – от светлого к тёмному, которые переливаются в вечернем солнечном свете с сочетанием коричневого цвета моста и оттенками бело-серого неба.

В картине «Лето» 1900 года (рис. 2а) простор и масштаб сужаются – К.А. Коровин изображает кусочек реки с видом на холм на противоположной стороне берега, однако те же теплые оттенки песочного, зеленого, коричневого напоминают нам о влиянии В.Д. Поленова.



Рисунок 2 – К.А. Коровин: а) «Лето», 1900 г., 48x70, холст, масло, ГТГ; б) «Охотино. Сентябрь.», 1915 г., холст, масло. 66 x 88, Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

Совсем другими кажутся поздние пейзажи К.А. Коровина, например, пейзаж 1915 года «Охотино. Сентябрь» (рис. 2б). К 1915 году К.А. Коровин уже застал революцию 1905 года (которую, впрочем, оценил недостаточно серьезно судя по воспоминаниям) и Первую мировую войну, вызвавшую в нём сильные переживания [2, с. 193]. Сам он к этому времени часто болеет и нуждается в деньгах. В тяжелые времена К.А. Коровин, как и обычно, живет в своём имении Охотино. На картине серая просёлочная дорога уходит вдаль сквозь деревенские серо-коричневые дома. На переднем плане

мы видим куст с осенней листвой, а на заднем плане одиноко стоящую березу. Огромное пространство картины занимает небо с холодными оттенками темно-синего, голубого, белого, серого. Коровин создает контраст – темные тучи, сгущающиеся над деревней, и небольшая полоса светлого голубого неба с белыми облаками сочетаются с теплыми оттенками зеленого и желтого. Мы видим, как К.А. Коровин отступает от наставлений В.Д. Поленова – мазок становится более размашистым, художник работает пятнами, почти нет контура – только у деревенских домов и несколько направляющих мазков на дороге.

Пейзажи для К.А. Коровина не просто запечатление природы, а способ отображения его душевных переживаний. В своих заметках он пишет: «Ведь в произведениях искусства живописи весь автор как на ладони виден весь, вся его преисподня тут налицо, так что податься некуда. Видно, ясно все лицо, всю душу автора» [1, с. 462].



Рисунок 3 – К.А. Коровин: а) «Я ехал к вам...», 1921 г, холст, масло, 69×88, ГТГ; б) «Охотник у реки», 1920-е – 1930-е годы, дерево, масло, 24х33, частное собрание

Пейзаж «Я ехал к вам» (рис. 3а) 1921 года также кажется совершенно несвойственным К.А. Коровину по цветовой гамме. Он изображает холодные ночные сумерки, которые спустились над деревянными домами. И сквозь эту синеву неба ярким желтым светом пробивается луна. Картина написана на мотив стихотворения А.С.Пушкина «Приметы», в котором лирический герой описывает своё душевное состояние, когда едет к возлюбленной и когда ее покидает. В первом случае луна светит с правой стороны, а во втором с левой. Это перекликается с народной приметой, которая гласит что луна, находящаяся по правую сторону от тебя, сулит успех и счастье, а по левую убытки и горести. Интересно что художник расположил луну по правую сторону, хотя композиция и колорит картины выстроен так что, кажется, будто возлюбленного скорее провожают или вспоминают о нём, чем ожидают. Мы снова видим холодный колорит картины, сочетающийся с ярким теплым цветовым пятном в виде луны, и размашистые мазки, которыми Коровин создает листву и небо.

В одном из последних известных нам пейзажей Коровина «Охотник у реки» (рис. 3б), который написан в промежутке между 1920 и 1930 годами, художник изображает пространство, пронизанное осенним солнечным светом. Снова большую часть пейзажа занимает небо, чья синева перекликается с гладью реки и сочетается с осенней листвой деревьев и кустов, исполненных в желтых, коричневых, красных оттенках. Точная дата произведения неизвестна, поэтому возможно предположить, что пейзаж

написан уже в эмиграции (Коровин уехал из России в 1922 году). Об этом может свидетельствовать подпись художника латинскими буквами, а не русскими как обычно. В таком случае пейзаж написан по памяти и отражает чувство ностальгии К.А. Коровина, его тоску по России. Это также способ уйти от реальности, так как период эмиграции самый тяжелый в жизни художника. Несмотря на теплый осенний свет, надвигающаяся из левого верхнего угла картины синяя тьма, передает душевные переживания художника, его мысли о том, что он не сможет больше вернуться на родину.

В заключение статьи можно сделать следующие выводы. На ранние пейзажи К.А. Коровина большое влияние оказал В.Д. Поленов, что проявилось в использовании теплых оттенков зеленого, коричневого, желтого, в построении световоздушного пространства, в проработанности пейзажей (особенно по сравнению с поздними работами К.А. Коровина).

Мы видим, что поздние пейзажи К.А. Коровина отличаются от ранних мрачным, холодным колоритом, сочетанием холодных оттенков, которые заполняют большую часть пейзажа, с теплыми световыми пятнами (луна на картине «Я ехал к вам...» 1921 года, листва дерева и куста на картине «Охотино. Сентябрь» 1915 года), а также большим интересом к небу, которое начинает занимать больше половины картины и на чьем изображении делается акцент. Манера К.А. Коровина в поздних пейзажах становится более импрессионистическая – размашистые мазки, мало контура, проработка формы цветовыми пятнами.

В пейзажах К.А. Коровин передает своё душевное состояние, его поздние работы наполнены печальным, ностальгическим, меланхолическим настроением, что напрямую связано с личными переживаниями художника.

Список использованных источников:

1. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / Сост. книги и авт. моногр. очерка Н. М. Молева; [Предисл. нар. художника СССР Б. Иогансона]. - М: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.

2. Константин Коровин вспоминает... / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. - [2-е изд., доп.]. - М: Изобразит. искусство, 1990. – 606 с.

© Морозова Е.Э., 2023

**ДИАЛОГ СО ЗРИТЕЛЕМ В ФОТОГРАФИИ:
КОГДА ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОВОРИТ ТЫСЯЧУ СЛОВ**

Мыщенко М.А.

Научный руководитель Бесчастнов П.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Фотография – это язык, с помощью которого можно зафиксировать моменты, передать эмоции и рассказать историю. Но насколько успешно фотография устанавливает связь со зрителем? В этой статье рассмотрим, как фотографы используют этот мощный инструмент для выражения своих идей и взаимодействия с публикой. Изучим какие элементы фотографии помогают создать контакт со зрителем, включая линии, цвета и формы. Помимо этого проследим, как фотографы используют свой собственный стиль и обработку изображений, чтобы вызвать определенные эмоции у зрителей и передать нужное настроение. Проанализируем, как фотографы используют фотографии в качестве средства для повествования историй и содействия диалога со зрителем.

Фотографы используют визуальные элементы, такие как линии, цвета, формы и текстуры, для создания композиций. Эти элементы помогают управлять взглядом зрителя, выделять ключевые детали и создавать нужное настроение. Хорошо спроектированная композиция позволяет фотографии коммуницировать со зрителем и передавать ему контекст. Помимо этого, важен и индивидуальный стиль автора. Он хорош для передачи уникальной точки зрения на мир. Используются оттенки, контрасты, освещение и обработка изображений, чтобы создать определенную атмосферу и вызвать эмоции у зрителя. Фотографии могут быть тихими и меланхоличными или яркими и энергичными, и каждый стиль вызывает свои реакции и ассоциации у зрителя. Кроме того, фотография может быть мощным средством рассказывания историй. Фотографы выбирают определенные сюжеты и композиции, чтобы заинтересовать зрителя и вовлечь его. Они могут создавать портреты, пейзажи, фоторепортажи и другие формы, чтобы рассказать о человеческой жизни, культуре, социальных проблемах и многом другом. Фотография становится голосом фотографа, который обращается к зрителю и зовет его к диалогу.

Концепция непосредственно разговора со созерцающим тот или иной предмет фотоискусства хорошо прослеживается в таком явлении, как «фотоистория». Можно выделить два типа фотографий и фотосессий: одни фокусируются на красоте, уникальности и индивидуальности человека, тогда как другие рассказывают истории. Само понятие «фотоистория» – это

жанр фотографии, который позволяет рассказать историю или передать определенное сообщение с помощью серии фотографий. В отличие от отдельной фотографии, которая может запечатлеть только один момент, фотоистория состоит из нескольких кадров, которые вместе создают последовательность событий или наблюдений. Каждая фотография в серии расширяет общий контекст и помогает зрителю понять глубину и суть темы, рассматриваемой фотографом. Фотоистория может быть использована для документирования событий, рассказа о человеческой жизни, передачи настроения или вызова эмоций. Она предоставляет возможность фотографу выразить свою индивидуальность, показать свой взгляд на мир и установить диалог со зрителем через последовательность изображений. Важным элементом фотоистории является ее способность коммуницировать с тем, кто эту работу лицезреет, и вызывать его интерес и вовлеченность в рассказ. Фотоистория может служить средством информирования, привлечения внимания к социальным проблемам, а также просто для того, чтобы поделиться личным опытом или впечатлениями.

Важными деталями в фотоистории являются: 1) серия кадров, объединённых одной историей, тематикой; 2) в каждой работе из серии должна быть «точка», которая фокусирует на себе внимание, это может быть человек, место, группа людей, событие; 3) серия фотографий должна быть своего рода графическим романом, у которого нет необходимости в длинном описании, история должна считываться с работ.

В качестве примера фотоистории рассмотрим серию работ Джона Рэнкина, которая была посвящена времени COVID-19. Фотохудожник выпустил фото-книгу под названием «Взрывающийся мир». Работы из данной серии передают эстетику разрушения. Автор решил изучить и проиллюстрировать этот аспект мироздания с помощью горящих одуванчиков (рис. 1).

Джон Рэнкин проводит параллель одуванчиков с людьми. Это растение обитает почти по всей нашей планете, как и люди, и по задумке автора обозначает жизнь. Сжигая одуванчик, он иллюстрирует увядание того или иного существа, причиной которого стали войны, болезни и прочие беды современности. Серия работ олицетворяет апокалипсис, гибель жизни и высвобождение места для новой. Фотохудожник создал интересную серию работ, которая хорошо передаёт настроения того времени, повествуя о сотнях ушедших жизнях в тот беспокойный и смутный период.

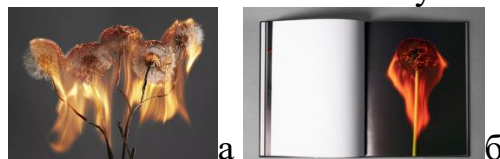


Рисунок 1 – Джон Рэнкин: а) Несколько горящих одуванчиков; б) Горящий одуванчик

Хорошей фотоисторией ещё можно назвать серию работ «Сельский врач» У. Юджина Смита (рис. 2). «Сельский врач» – это фото-эссе, созданное в 1948 г., повествующее о сложной работе врача и о его быте. На фотографиях запечатлён врач, его пациенты, переданы эмоциональные аспекты, которые сопутствуют данной профессии.



Рисунок 2 – У. Юджин Смит «Сельский врач»

Для создания своей фотоистории У.Юджин Смит прожил 23 дня в Кремлинге, штат Колорадо, описывая повседневные трудности, с которыми сталкивался неутолимый врач общей практики по имени Эрнест Чериани. Данная серия работ была опубликована в журнале «Life».

В заключении хочется сказать, что диалог со зрителем в фотографии – это взаимодействие между фотографом и зрителем через язык визуальных элементов и эмоциональной подачи. Фотография может передать идеи, эмоции и истории, вызывая интерес и вовлеченность зрителя. Каждое изображение может рассказать тысячу слов, если оно умело устанавливает диалог с теми, кто его рассматривает. В итоге, диалог со зрителем в фотографии – это не только средство коммуникации, но и искусство, способное перевернуть нашу точку зрения и расширить наши границы восприятия. Каждый зритель имеет уникальный опыт и точку зрения, поэтому фотография может вызывать разные реакции и толкования. Когда фотография устанавливает диалог со зрителем, она стимулирует его размышления и позволяет ему найти свое собственное значение и смысл в изображении. Это делает фотографию интерактивной и привлекательной, поскольку зритель становится активным участником процесса восприятия.

Список использованных источников:

1. Статья Алексея Аксёнова «An Exploding World»: новая фотокнига Рэнкина посвящена эстетике разрушения».
2. Журнал «Life» «‘Country Doctor’: W. Eugene Smith’s Landmark Photo Essay».
3. Статья Алексея Аксёнова «Рассказы в фотографиях: как снять фотоисторию».
4. Статья Алиса Смирнова «Горящие одуванчики и COVID-19: вышла фотокнига Джона Рэнкина»
5. Статья Алексей Никишин "Фотоистория или типология. Как из серии фотографий сделать современный фотопроект?"

© Мыщенко М.А., 2023

Павлова А.В.

Научный руководитель Бесчастнов П.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Персонафикация неживых объектов – это художественный прием, при котором неживые предметы или абстрактные понятия описываются и воспринимаются как обладающие человеческими качествами. Этот прием используется в искусстве для создания эмоциональной связи между объектом и зрителем, вызывая у зрителя более глубокое восприятие и понимание предмета.

Когда люди начали думать, то есть, стали, собственно, людьми, сами того не понимая, они уже занялись такой мыслительной операцией, как персонафикация. Это было закономерно, потому что мышление находилось тогда в начале своего развития и еще не умело работать с абстрактными вещами, а вот с конкретными – уже довольно неплохо. Поэтому все то, что было трудно выразить через понятие, выражали через конкретный зримый образ, то есть, персонафицировали.

Таким образом, персонафикация – это выражение абстрактных понятий и неодушевленных предметов (например, гнев, ветер) в качестве живых существ, имеющих свой характер и особенности.

История создания персонафикации берет свое начало в древние времена, когда люди пытались объяснить и оживить окружающий мир. Они давали имена небесным телам, богам и богиням, животным и растениям, чтобы придать им человеческие качества и позволить людям легче взаимодействовать с этими явлениями.

Антропоморфизм в силе и сейчас, то есть, смена мифологического мышления критическим еще не завершена, о чем говорит распространенность суеверий. Помимо мифологической персонафикации большое значение имеет художественная. Это прием, часто используемый в искусстве. Здесь, конечно, это происходит на сознательном уровне, намеренно, художник ищет зримый образ, чтобы сделать свою мысль нагляднее и доступнее. В отличие от мифологической персонафикации художественная не связана с мистикой, художник не верит в персонафицированный образ как в реальный и обладающий мистической силой.

Персонафикация в древнем Египте присутствовала в различных аспектах их религиозной и мифологической системы. В египетской мифологии разные боги и богини были персонафицированы в виде людей

или животных, чтобы лучше представлять собой определенные силы и аспекты природы. Например, богиня Изида, богиня смерти и воскрешения, часто изображалась в образе женщины с изображением тюльпана на голове, что символизировало ее связь с весенним цветением и перерождением. Еще одним примером персонификации в древнем Египте были девять главных богов неба, Исида, Осирис, Сет, Нефтида, Хор, Сехет, Нут, Геб и Ра (рис. 1). Каждый из них представлял определенные аспекты неба и был персонифицирован в виде человека или животного, чтобы показать свою силу и роль в космическом порядке. Также персонификация была характерной чертой магической и ритуальной практики древних египтян. Отдельные предметы, такие как амулеты, статуэтки или ритуальные инструменты, могли быть персонифицированы и использованы для контакта с богами или для обращения к их защите и помощи. Все это указывает на широкое использование персонификации в древнем Египте для выражения и концептуализации божественных сил и аспектов природы.



Рисунок 1 – Боги древнего Египта.

В художественном творчестве персонификация стала одним из основных способов создания образов и передачи эмоций. Художники, писатели, музыканты и другие творцы обращаются к персонификации, чтобы оживить свои произведения и сделать их более понятными и близкими читателю или зрителю. В современной литературе и искусстве персонификация все еще широко используется. Она позволяет авторам и художникам улучшить связь между идеей и публикой, создавая сильные эмоциональные связи и передавая сложные концепции в простой и доступный для понимания форме.

Если представить данное понятие в современных реалиях ещё более простым языком, то можно представить любой неживой предмет жизнедеятельности в форме персонажа. Каким характером он обладал? Какой цвет волос, глаз, стиль? Все эти критерии выстраивают человеческий образ и дают четко визуализировать, например, газировку, хлеб, телевизор или ваш любимый десерт (рис. 2). Абсолютно все неодушевленные предметы и даже жанры можно представить в живой оболочке и наделить характером, привычками.



Рисунок 2 – Персонификация газированных напитков.

В целом, персонификация неживых объектов в искусстве помогает углубить восприятие и вовлеченность зрителя, делая предметы и абстрактные концепции более доступными и живыми.

Можно увидеть типаж, характер и предположительную позицию в обществе каждого изображенного персонажа. Таким образом, можно изображать в форме человека даже строчку стихотворения или песни, тем самым передать ассоциацию полученного чувства в человеческом образе.

Персонификация в искусстве фотографии представляет собой использование метафор и символов для придания неодушевленным предметам человеческих характеристик. Этот прием позволяет фотографам выразить эмоции, настроения и идеи через образы и композицию. Например, в фотографии можно использовать тени, чтобы создать ощущение другого существа или присутствия, которое может быть связано с конкретным человеком или персоной. Также, с помощью освещения и цветowych фильтров, фотографы могут передать различные эмоции, например, яркое освещение может символизировать счастье или радость, тогда как темные тени и цветовые акценты могут создать впечатление грусти или таинственности.

Фотографы также могут использовать различные элементы стиля и композиции, чтобы создать символичные образы, воплощающие уровень искусства и подавляющего впечатления. Например, расположение предметов и частей тела в фотографии может отражать движение, энергию или меланхолию. Таким образом, использование персонификации в искусстве фотографии позволяет фотографам выразить свои идеи и эмоции, а также вызвать определенные чувства у зрителя. Этот прием открывает новые возможности для творчества и позволяет создавать уникальные и глубокие фотографии.

В живописи прием оживления при помощи ассоциации встречается очень часто. Например, на картинах романтического периода можно найти много персонифицированных элементов. Классический пример – «Смерть на белом коне» немецкого художника Ханса Гольбейна Младшего. На этой картине Смерть персонифицирована в виде скелета, сидящего на белом коне. Этот образ был использован для передачи смысла бренности жизни и близости смерти. В других картинах персонификация может использоваться для передачи настроения или символизации определенного понятия. Например, на картинах Ван Гога часто можно встретить персонифицированные небо, солнце или звезды. Это позволяет художнику передать эмоции и настроение через образы природы. Персонификация также может быть использована для символизации абстрактных понятий, таких как время, жизнь или судьба. Например, на картинах Сальвадора Дали можно увидеть часы, изогнутые и растаявшие, что символизирует протекающее время и неизбежность его ухода.

В целом, персонификация в искусстве играет важную роль в создании образов, передаче эмоций и идей, а также в символическом значении. Наличие человеческих качеств и характеристик позволяет обратить внимание и стать более доступным для аудитории. Таким образом, цель персонификации в искусстве заключается в создании более глубокой связи между художником или писателем и зрителем или читателем, что может усилить впечатление произведения искусства и сделать его более запоминающимся.

Список использованных источников:

1. URL: <https://dzen.ru/a/ZA92OLZeKE3oP37L>
2. Авербух И.А. Персонификация в искусстве Возрождения и Барокко. М.: Наука, 1971.
3. Персонификация в искусстве Древнего Египта. Материалы Международной конференции. Каир, 1999.
4. Тимонина О.В. Персонификация в искусстве Античности. М.: Искусство, 1990.

© Павлова А.В., 2023

УДК 7.017

**ЦИФРОВИЗАЦИЯ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ СРЕДЕ**

Паюсова В.Г.

Научный руководитель Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современная культура XXI века характеризуется существенными трансформациями, обусловленными активным использованием цифровых технологий. В нынешнее время актуальной проблемой для всех видов искусства представляется поиск уникальных форм отображения в цифровом пространстве. Такая интеграция ведет к популяризации и распространению искусства в массовой культуре, а также расширяет возможности интерпретации его произведений. Фактически само отражение художественных работ в цифровой музейной среде является их визуальной, вербальной и аудиальной проекцией.

Тотальная цифровизация современности ознаменовала новый этап в развитии музейного дела. Необходимость включения мировых шедевров в цифровую действительность побуждено изменениями в социокультурной жизни общества. В отношении современной молодежной аудитории все чаще приписывается термин «клиповое сознание», которое безусловно откладывает отпечаток на действующей работе музеев. Доктор

культурологии Н.Б. Кириллова отмечала: «Создавая «вторую реальность» средства массовых коммуникаций моделируют наше отношение к миру, предлагают такие эмоциональные и поведенческие образцы, которые в той или иной мере управляют человеком [10]. И таким образом оказывают огромное влияние на формирование «клиповой» формы мышления». Рассматривая данный вопрос в плоскости музейной экспозиции, данное заключение приводит к тому, что цифровизация искусства – адаптация под нынешние запросы аудитории.

Таким образом, внедрение цифровых технологий в современное музейное пространство, с одной стороны, способствует привлечению широкой аудитории к деятельности художников, обогащению духовного развития массовой аудитории, с другой – исключает культурную идентичность экспоната. Эти факторы подчеркивают актуальность данного исследования, которое направлено на изучение влияния цифровизации на музейные учреждения, а также рассмотрение аспектов восприятия искусства зрителем в реальной и мультимедийной среде.

Постепенный переход музеев в цифровой формат начался еще в 1970-е годы [10, с. 205]. В настоящее время на Западе цифровая адаптация экспонатов, научных и литературных материалов распространена не только среди музеев, связанных с современными художественными практиками, но и среди учреждений, хранящих объекты классического искусства. Проблема эффективности цифровых музейных коллекций многоаспектна, и данная статья фокусируется главным образом на вопросах, связанных с распространением произведений искусства в массовой культуре, разнообразии их цифрового представления и информационном дополнении.

Какие именно изменения вносят цифровые технологии в деятельность современных музеев? Для ответа на этот вопрос давайте отметим, что первым этапом в интеграции цифровых инноваций в современные музеи мирового масштаба является оснащение их компьютерной и телекоммуникационной техникой. Это оборудование используется для обеспечения качественного просмотра различных экспозиций и поддержки инновационных проектов, связанных с цифровой трансформацией в культурной сфере. Следует отметить, что именно этими факторами обосновывается актуальность данного исследования, его неотъемлемая значимость и одновременно новаторство.

Современное информационное пространство музея, по мнению экспертов, можно разделить на три основных компонента. Первый из них включает в себя внутренние системы, используемые для автоматизации продаж билетов и предоставления услуг, системы управления клиентскими отношениями (CRM), а также архивы мультимедийных материалов (DAM). Второй компонент базируется на технологиях, используемых в экспозициях (мультимедийные средства для представления экспонатов и поддержки научных, просветительских и образовательных программ). Третий

компонент включает в себя внешние системы (виртуальное представление экспозиций и выставок, виртуальная и дополненная реальность, панорама 360, электронные издания, мобильные приложения) [5, с. 63].

Основой формирования цифрового музея выступает длительная работа по передаче его экспозиции и хранимых коллекций в цифровом виде. Многие из самых крупных мировых музеев уже перевели значительную часть своих коллекций в цифровой вариант. Искусствоведы насчитывают в среднем около восьмидесяти тысяч оцифрованных ведущими музеями экспонатов. На данный момент в московском Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина все произведения доступны для просмотра на персональных устройствах. А процесс оцифровки экспонатов в Государственном Эрмитаже, протекающий с 2012 года, насчитывает около двух миллионов произведений искусства.

Возвращаясь к вкусам постиндустриального общества, направление вектора в экспозиционной работе музеев было определено отчасти самими реципиентами. Результаты проведенного опроса в России о внедрении технологий в деятельность современных галерей и музеев показали положительную реакцию в сторону цифровизации.

Посетители российских музеев и галерей все чаще проявляют предпочтение в использовании расширенной и виртуальной реальности (AR/VR), мультимедийной среды и интерактивных возможностей. Разнообразные мобильные приложения, 3D-графика и симулированные роботы способствуют максимальной вовлеченности зрителей в происходящее. Согласно действующим специалистам в области музейного искусства, виртуальная и дополненная реальность вскоре будут занимать лидирующее место в крупных галереях. Благодаря уникальным характеристикам этих технологий каждый посетитель музея получает возможность погрузиться в виртуальный мир, стать неотъемлемым участником событий и переживать новые впечатления от увиденного.

Большинство мировых музеев стремятся предоставить такие возможности своим посетителям, чтобы усилить их привлекательность, например, в 2014 году в московском Дарвиновском музее был организован комплекс «Путешествие с животными». За счет использования современных цифровых технологий дополненной реальности, посетители музея погружаются в мир животных и даже могут взаимодействовать с их виртуальными копиями. Каждая модель в интерактивном комплексе точно передает внешние биологические особенности животного и характерные для своего вида звуки, что позволяет публике рассматривать цифровой аналог реального объекта.

С развитием цифровизации музейной среды, в настоящее время на сайте Государственного Дарвиновского музея огромное количество тщательно подготовленных виртуальных выставок с гидами, где каждый пользователь сети Интернет может в любой момент подключиться и

посмотреть записанную виртуальную экскурсию. Такие преимущества позволяют популяризировать отечественные музеи не только в пределах нашей страны, но и за рубежом. Также на специальном сервисе «Sketchfab» располагаются 3D-модели черепов и слепков, открытые для просмотра всем желающим.

Стоит упомянуть, что один из ранних примеров музеев, внедривших 3D-технологии в свою деятельность, был Музей Средиземноморья. В 2013 году совместно с компаниями Autodesk и FARO, специалисты этого музея провели сканирование и визуализацию древних египетских мумий на специальном интерактивном столе. Посетители музея могли не только подробно изучить содержимое саркофага, но также рассмотреть анатомию мумии. Благодаря применению 3D-печати, каждый посетитель мог превратить эти объекты в физические экземпляры.

Помимо отдельных виртуальных элементов на сайтах музеев, необходимо сказать о полномасштабных проектах музейной работы в мультимедийном пространстве. Так появляются подробные виртуальные туры по знаменитым музеям, из которых можно выделить следующие: Третьяковская галерея (Москва), Эрмитаж (Санкт-Петербург), музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва), музей космонавтики (Москва), Петергоф (Санкт-Петербург), исторический музей (Москва) и многие другие. Виртуальные музеи адаптируют свое пространство под зрителей, воссоздавая правдивую атмосферу пребывания в реальном музее.

Помимо перечисленных выше инновационных вмешательств в современную музейную среду, важно отметить синтезирование цифрового и реального начала в экспозиционной практике. В современных музеях все чаще призывают к использованию аудиогидов, мобильных приложений и других технологий. Благодаря им каждый посетитель, отсканировав QR-код, расположенный рядом с экспонатом, может получить подробную информацию об этом объекте. Министерство культуры России также представило приложение-гид «Artefact», которое позволяет получить дополнительную информацию об арт-объекте при наведении на него камеры личного устройства. К этому проекту присоединились такие российские музеи, как Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Русский музей, Государственный музей-заповедник «Петергоф», Третьяковская галерея и другие.

Как и любое неоднозначное явление, проблема цифровизации искусства в современной музейной среде имеет ряд положительных и негативных оценок специалистов. С точки зрения эмоционального восприятия, как высказывался Д.Н. Дзюба, зритель «испытывает ощущение нереальности, уводящей в иной смысловой мир, а сама виртуальность предстает продолжением настоящей жизни человека, нередко выступая ее заместителем». А.В. Лебедев выражал свое мнение по внедрению

информационных технологий в жизнь музеев, которые облегчают работу по учету и хранению, а также поясняют содержание экспозиции и дополняют ее [11, с. 507]. По словам П. Марти, контент на сайтах музеев позволяет посетителям обогатить свой опыт посещения физических экспозиций, с чем, безусловно, сложно не согласиться. А профессор Т.А. Смирнова в своей научной статье отмечает, что цифровые технологии «способствуют раскрытию новых уровней размещения информации и интерпретации истории экспоната» [14, с. 15].

Другие исследователи и деятели искусств также рассматривают влияние цифровых технологий на музейную деятельность, но имеют весьма категоричные взгляды в отношении рассматриваемого вопроса. Искусствоведы Ш. Бодлер, Б. Гройс, Ж. Бодрийяр, Г. Фернандес, П. Вирильо выразили опасения относительно воздействия цифровых методов передачи. Негативный отклик в виде фразы «Технические уловки, вторгаясь в искусство, становятся его смертельными врагами» ясно дает представление о радикальном отречении от цифровизации авторов [2, с. 256].

Такая непримиримая точка зрения объяснялась позицией поэта и критика Ш. Бодлера, который считал, что применение техники в этой сфере приведет к творческой деградации: «Использование технических средств неизбежно приведет к ослаблению творческого духа, упадку творческой деятельности и в конечном итоге – к смерти искусства».

Резюмируя вышеизложенное, применение цифровых технологий в современных музейной среде способствует актуализации иной реальности и быстрой адаптации музеев под новые веяния XXI века. Эти технологии обладают значительным информационным, интеллектуальным, художественно-эстетическим и социальным потенциалом, гибко реагирующие на технологические и социокультурные изменения. В России цифровизация в сфере культуры и искусства ориентирована на занятие ведущих позиций в использовании цифровых технологий. Инновационное вмешательство обеспечивает физическую и интеллектуальную доступность экспозиций для разных слоев населения. Современный музей, активно использующий цифровые технологии, отличается от традиционного музея насыщенной визуальной картинкой, разнообразием коммуникационных средств с посетителями и интерактивностью. Он не заменяет традиционный музей, а дополняет его, наращивая информационный и концептуальный потенциал мирового искусства.

Список использованных источников:

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / под ред. Ю.А. Здороваго. Москва: Медиум, 1996. 239 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2006. 389 с.

3. Бодлер Ш. Об искусстве. Москва: Искусство, 1986. 423 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
5. Будагян Р.Р. Тенденции применения цифровых технологий в пространстве современного музея // Сфера культуры. 2021. No 1 (3). С. 61–68.
6. Вирильо П. Машина зрения. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 144 с.
7. Дзюба Д.Н. Виртуальный музей в контексте цифровой культуры: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2019. 152 с.
8. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р., Чекменев А.И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ. 2019. No 4. С. 53–60.
9. Захарченко И.Н. Цифровые презентации искусства в контексте мультимедийных экспозиций: проблемы восприятия // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2017. No 6 (27). С. 107–113.
10. Кириллова Н.Б. Масс среда российской модернизации. М.: Академический Проект, 2005.
11. Кривцун О.А. Музей 2.0 // Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства: Энциклопедический словарь. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.
12. Лебедев А.В. Виртуализация музея или новая предметность? // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 507–522.
13. Музей в цифровую эпоху: Перезагрузка / П.О. Васильева, Д.В. Качуровская, А.В. Михайлова, С.Э. Феоктисова. М.: Издательские решения, 2019. 190 с.
14. Сальникова Е.В. К предыстории внутриэкранной мизансцены компьютера на «рабочем столе» и за его пределами // Наука телевидения. 2016. No 12. Вып. 2. С. 30–58.
15. Смирнова Т.А. Цифровые технологии в экспозиционном пространстве музея: овременные тенденции и перспективы развития // Вестник ЯрГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2012. No 4/1. С. 14–18.
16. Эвалльё В.Д. Произведение искусства в цифровом музейном пространстве. 2020. С. 602–617.

© Паюсова В.Г., 2023

УДК 76.03/.09

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ
РЕНЕССАНСНЫХ ОБРАЗОВ ЖИЗНИ, СМЕРТИ:
ИХ ВЗАИМОСВЯЗИ В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ГРАФИКЕ
РУБЕЖА XIX-XX веков**

Пласкина Т.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Идея человеческой смертности в средневековую эпоху ярко звучала во многих видах искусства. Многие определяли условия жизни народов, населяющих Европу (эпидемии, голод, войны) и церковь, активно использовавшая философию «memento mori», слова Св. Иеронима (IV в.) «Memento mortis tuae et non peccabis» («Помни о своей смерти и не греши» [1, с. 367]), чтобы напомнить пастве о том, как важно позаботиться о судьбе своей души в загробной жизни. Жителю средневековой Европы Смерть не была чужда в том плане, что окружала его повсеместно, стала частью жизни и вызывала скорее мистический трепет, чем отвращение или тягу к её отрицанию. Смерть присутствовала в повседневной жизни: некоторые большие кладбища, как, например, кладбище Невинно убиенных младенцев во Франции, считались одним из мест сосредоточения повседневной публичной жизни горожан: от простых прогулок, до торгов [2].

Представления о смерти напрямую связаны с жизнью. Усилению идей гуманизма и антропоцентризма соответствуют изменения в укладе жизни человека и его отношений к смерти. В эпоху Возрождения акцент смещается на его Жизнь во всей своей (земной) полноте. Это не значит, что в Средние века люди пренебрегали ею. Наоборот, как пишет Ф. Арьес, репрезентация Смети в искусстве лишней раз подтверждала тягу и любовь средневекового человека к жизни и осознание её ценности: «Образы смерти и разложения не выражают ни страха смерти, ни страха перед потусторонним, даже если они и использовались для достижения этого эффекта. Мы склонны видеть в этих образах знак страстной любви к миру здешнему, земному, и болезненного сознания гибели, на которую обречен каждый человек» [3 с. 138]. Но в эту эпоху нет акцента на сюжетах отторжения и драматичной борьбы с неминуемой кончиной. Лейтмотивом «Плясок смерти», корнями, уходящими в средневековую культуру, остаётся смиренное принятие своей судьбы и могущества высшей силы, имеющее отношение к каждому, независимо от социального класса, рода, пола или возраста.

Антропоцентричная эпоха Возрождения опирается на Античность, в которой главная роль отведена идеальному свободному человеку,

находящемуся в гармонии с природой. Последнее подчеркнуто телесно – и это имеет большое значение для репрезентации жизни и процветания человека-идеала именно на земле [4]. Можно сказать, что имел место переход от «memento more» к «memento vivere» (от «помни о смерти» к «помни о жизни»). Такую тенденцию усматривал в Возрождении А.И. Герцен, подчеркивал новую связь человека и природы, основанную не на разложении, а на рождении и новой любви к жизни земной [5, с. 232]. Очевидным становится стремление человека насладиться короткой, но яркой и насыщенной жизнью: «...поскольку мёртвое тело будет столь отталкивающим, возьмём же от него все мыслимые удовольствия, пока оно в добром здравии» [6, с. 147]. Смерть – это сила, разрушающая жизнь и подвергающая тлению некогда прекрасное тело, вместилище не менее прекрасного, а теперь ещё и гуманистически развитого разума.

Не стоит, впрочем, ограничивать ренессансные представления о радостях земной Жизни исключительно областью низменных телесных удовольствий. Любовь, напрямую связанная с жизнью, представляется гуманистам особым возвышенным началом [7]. И красоту, и саму Жизнь стоит понимать как воплощение прекрасного, когда душа и тело находятся в гармонии. Подтверждение этому находим в многочисленных ренессансных образах, взятых из Античности (Венера, например), уподобляемых красоте образов христианских (Дева Мария с Младенцем).

Но тем более драматично теперь выглядит борьба между Жизнью и Смертью. Весьма ярко выражено их противостояние, например, на картине немецкого художника Ганса Бальдунга Грина «Смерть и женщина» ок. 1520-1525 гг. из Базельского художественного музея (рис. 1). Смерть в образе сухого, истлевшего трупа-скелета стоит за спиной прекрасной женщины-Жизни и кусает её подбородок. Поза женской фигуры одновременно скованная и тревожная (близкая постановка ног совместно с динамичными жестами рук). Её лицо напряжено: по щеке бежит слеза, а уголки приоткрытого рта направлены вниз. Собой она являет страх, отвращение и неприятие Смерти. Подчеркивает противопоставление контраст между светлым здоровым женским телом и стоящим позади сухим желтовато-коричневым, с обвисшей кожей, облезлыми волосами костлявым трупом. Похожий сюжет находим в гравюре на меди Альбрехта Дюрера «Молодая женщина и Смерть (Насильник)» 1495 г. из Метрополитен-музея. Хорошо одетую девушку также со спины атакует и хватает за талию и за одежду ужасного вида сухой старик. Её поза динамичнее, но и здесь создаётся впечатление обусловленной сильным страхом и обреченной на поражение борьбы. Художниками Возрождения воплощено драматичное сопротивление Смерти и отчаянная тяга к Жизни, которая символически показана прекрасной молодой и здоровой девушкой-женщиной. И это именно та земная Жизнь, которую стремился прожить во всей её полноте человек Возрождения.



Рисунок 1 – Ганс Бальдунг Грин. Смерть и женщина, смешанная техника, 29,8 x 17,1, ок. 1520–1525 гг., Базельский художественный музей.

Темы Жизни и Смерти, их взаимосвязи и противоречий активно осмысливались художественной средой рубежа XIX-XX веков, не теряя актуальности на фоне индустриализации и ускоряющегося темпа жизни общества [8, с. 17]. Однако же, ренессансно-телесное в связке Жизнь-Смерть данного периода будет трактовано иначе. Это можно проследить, к примеру, в русской и немецкой графике указанного периода.

При наличии эстетически прекрасной наружности вполне может отсутствовать её гармоничное, светлое, духовное / разумное наполнение. Примером может послужить образ Саломеи из одноименной пьесы О. Уайльда, к которому обращались Лев Бакст и Николай Калмаков, создавшие в 1908 г. свои эскизы костюма героини. Её изящество и молодость, «жизненность» не несут за собой блага, истинной красоты и ценности Жизни периода Возрождения. «Саломея» Л. Бакста примечательна не только своей декоративностью, но и плавной, лёгкой динамикой порочного танца Саломеи. У Калмакова к «демоническому» отсылают выющиеся густые чёрные волосы и полуобнажённая спина девушки. Этот образ – символ соблазна, разрушительной и губительной плотской любви, ведущей к Смерти.

Воплощением Жизни на рубеже XIX-XX вв., созвучно настроениям эпохи, могло быть вступающее в жизнь новое поколение. Несколько неожиданно вписывается в данный контекст и традиционный образ Евы – матери человечества. Показателен в данном случае эскиз В.М. Васнецова для росписи собора Св. Владимира в Киеве «Блаженство рая» 1893 г. (рис. 2). Адам и Ева – молодые первые люди – стоят посреди райского сада по сторонам от ствола дерева (Древа жизни) в окружении животных и цветущих растений. Они держатся за руки и взгляды обоих с надеждой устремлены вдаль. Ева здесь является напоминанием именно о тех ренессансных героинях, что символизировали своей красотой и чистотой прекрасную земную жизнь. Жизнь, которой так дорожили люди эпохи Возрождения, а теперь – представители эпохи модерна.



Рисунок 2 – В.М. Васнецов. «Блаженство рая». Эскиз для росписи собора Св. Владимира в Киеве (центральная часть хор), бумага, акварель, гуашь, 45,5 x 58,5, 1893 г., ГТГ.

В немецкой графике к теме обманчивой и губительной Любви, ведущей к Смерти, обращается Макс Клиндер в серии офортов «Жизнь» 1884-1898 гг., в листе «Дуэль» (Метрополитен-музей). На первом плане изображены двое разъярённых мужчин, с ножами в руках. Художник изобразил их за секунду до того, как они набросятся друг на друга. За ними, на лестнице в дверном проёме, прислонившись к стене, стоит молодая красивая девушка. Одной рукой она обмахивается веером, другой подпирает свою голову, будто в спокойном ожидании. На лице у неё играет лёгкая снисходительная улыбка. Она, как и Саломея, не ожидает ничего другого, кроме как смерти. Относительно её любви невозможно рассуждать о прекрасном, так как целью (обоих героинь) является удовлетворение собственных эгоистичных желаний, далёких от ренессансных возвышенных идей витального процветания.

Иные акценты доминируют в графике художественного журнала «Югэнд» («Jugend», «Юность»), во многом являющегося «столпом» модерна в Германии. С этим изданием работал немецкий иллюстратор Хьюго Хёппенер, под псевдонимом Фидус (Fidus). В 27 выпуске 1906 г. он выполняет иллюстрацию «Летняя сказка» («Sommermärchen») для стихотворения Альфреда Уолтера Хеймеля «Летний праздник» («Sommerfest»), повествующего о прелести цветущего лета, урожая и человеческих взаимоотношений (что примечательно, автор противопоставляет громкие вечеринки со смехом, танцами и вином вечерним прогулкам парами). На иллюстрации, в рамке из тонких стволов деревьев на голубом фоне изображена молодая обнажённая девушка. Она стоит на земле, но из-за того, что эта часть изображена полукруглой и сама девушка возвышается над деревьями на втором плане, создаётся впечатление, будто она стоит на Земном шаре и, разведя руки, глядит вниз, на мир и на людей. Учитывая контекст (сбор урожая, тема любви и лета) можно полагать, что героиня воплощает собой прекрасную Жизнь, заставляющую расти деревья, а людей – радоваться и наслаждаться своим земным существованием.

Другая композиция Фидуса, «У Алтаря» («Am Traualtar»), помещенная в 18 выпуск журнала «Jugend» 1906 г., перекликается с эскизом В.М. Васнецова. Обнаженные мужчина и женщина стоят у алтаря. Они, как и у В. Васнецова, держатся за руки. Глаза их, восхищенные и полные

надежды, смотрят вперёд, в их общее будущее. Женщина-Ева приложила свободную руку к груди, а мужчина-Адам уверенно держит меч. Эти Адам и Ева являют собой не столько библейских персонажей, сколько новых людей. Они открыты новой жизни, стоят на её пороге. И Ева здесь, как и изначальный её образ, является родоначальницей, матерью, дарующей жизнь новому поколению, но теперь уже в контексте смены эпох, XIX и XX столетий.

Итак, иконография контрастной пары Жизнь-Смерть эпохи Возрождения, представленная образами прекрасной девушки и ужасного мертвеца, претерпевает на рубеже XIX-XX вв. определённые изменения. Изначально ренессансные представления о Жизни и Смерти в искусстве подразумевали наличие драматичного и напряженного сопротивления неминуемой гибели, вызванного нежеланием расставаться с прекрасной земной жизнью. Но эта жизнь – короткая и полная наслаждений – не порочная или вульгарная, она находится в гармонии с духом и природой. К концу XIX – началу XX века эта мечта о прекрасной земной жизни в чем-то совпадает с идеями модерна о становлении новой жизни и «жизненности» вообще. Однако, проявляется и иной вектор развития образа, в котором Любовь земная ведёт не к Жизни, а к Смерти. Здесь находит своё выражение репрезентация порока. Любовь, в которой плотское превалирует над духовным – приводит к Смерти, в гармоничной же Любви находится место красоте и новой Жизни.

Список использованных источников:

1. Душенко К.В., Багриновский Г.Ю. Большой словарь латинских цитат и выражений / К. В. Душенко, Г. Ю. Багриновский; под науч. ред. Д. О. Торшилова. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Азбука-Аттикус, 2017. – 912 с.

2. Нессельштраус, Ц. Г. «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения / Ц. Г. Нессельштраус // Культура возрождения и Средние века. – М.: Наука, 1993. – С. 141-148. [Электронный ресурс] URL: <http://repin-book.ru/nesselshtraus-danse-macabre.html> (дата обращения: 18.10.2023)

3. Арьес, Ф. Человек перед лицом Смерти / перевод с франц. В. К. Ронина – М.: «Прогресс-Академия», 1992. – 527 с.

4. Баранов, С. А. Античный образ человека // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2009 – №2 (Философия). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnyu-obraz-cheloveka/viewer> (дата обращения: 19.10.2023).

5. Герцен, А.И. Собрание сочинений: В 30 т. / гл. ред. В. П. Волгин и др. – М.: АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, 1954. – Т. 3. – 362 с.

6. Делюмо, Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII – XVIII вв.) / перевод с франц. И. Б. Иткин [и др.]. – Екатеринбург: Изд-во Уральского Университета, 2003. – 753 с.

7. Садыкова, Р. Ш. Эстетическая ценность любви и красоты в историко-философской мысли эпохи Ренессанса / Р. Ш. Садыкова // Молодой ученый. – 2022 – №38 (433). – С. 189-191. [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/433/95095/> (дата обращения: 20.10.2023)

8. Ковалевский, А.А. Трансформация смерти в искусстве / А. А. Ковалевский // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования – 2016. – № 3. – С. 15–18.

© Пласкина Т.С., 2023

УДК 7.046.3, 376.3, 7.067

К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОСТЯХ СОВРЕМЕННОГО ХРИСТОЦЕНТРИЧНОГО ИСКУССТВА ДЛЯ ИНКЛЮЗИВНЫХ ПРОГРАММ

Рубцова С.Н., Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сегодня искусство продолжает быть одним из важнейших связующих звеньев в диалоге между людьми. Этот универсальный язык и гибкий механизм трансляции идей позволяет сплачивать сообщества людей с ОВЗ внутри, а также с другими социумами. Кроме того, искусство становится средством информирования всего общества о проблемах и нуждах людей с ОВЗ и инструментом самовыражения. Непосредственную важность представляет социально-культурная реабилитация людей с ОВЗ, их приобщенность к культурному наследию и религиозным ценностям. Последнее оказывается возможным также через произведения современного христианского искусства – литургического и секулярного – в пространстве музея или храма.

Говоря о последнем, широко известно, что в пределах его территории, а также храмового интерьера реализуются все возможные меры для облегчения передвижения и нахождения на литургии прихожан с ОВЗ: от парковок, поручней и пандусов до информационных вывесок, цветовой и световой разметки пространства и использования шрифта Брайля [1]. Особенным проявлением христианского искусства являются рельефные цветные иконы (рис. 1). Высокое качество последних позволяет их соотносить как с инклюзивными программами литургического искусства, так и с уникальными примерами современного христоцентричного искусства [2]. Предвосхищая роль последнего для инклюзивных программ,

стоит обратиться к предыстории вопроса и его социально-образовательным и религиозным аспектам.



Рисунок 1 – О. Зон «Рельефная икона св. князя Владимира»

Многие ученые обращались к проблеме применения механизмов культуры и искусства для инклюзивных программ [3, 4, 5]. М.Н. Цыганкова в исследовании предлагает значимый вариант улучшения инклюзивной образовательной системы: исследователь рассматривает возможность применения в психологическом сопровождении инклюзивного образования элементов русской православной культуры как включающей, пожалуй, наиболее традиционную и устойчивую систему ценностей в современной России [3].

Комплекс традиций, связанный с РПЦ – и сама христианская вера, и вытекающие из нее мораль и нравственность, и богатая русская история, неразрывно связанная с православием – является серьезной опорой для любого, кто идентифицирует себя в данной культуре. Ее художественные образы, воплощенные в литературе, музыке, изобразительном искусстве, представляются средствами соприкосновения с чем-то великим и надвременным. Осознание этого, а также всеобщего единения и поддержки внутри народа оказывается важным для мироощущения людей с ОВЗ.

Не менее ценно то, что на традиции православного учения возможно опереться при формировании у детей и взрослых таких необходимых для инклюзии свойств личности, как терпимость, эмпатия, милосердие и уважение к личности другого человека. Данные качества, которые стремится воспитывать в верующих Православная Церковь, едины для всех людей, в независимости от состояния здоровья, что также подкрепляет основные положения инклюзии о консолидации и поддержке.

В данном контексте становится показательным, что Новый Завет довольно часто говорит о людях с различными физическими и душевными недугами, калеках, «расслабленных», прокаженных – именно к ним больше всего приходит Иисус Христос в евангельском повествовании. Поэтому отмечается, что христианское отношение к болезням и страданию – благоговейное, в отличие от того представления, которое сложилось в Ветхом завете (болезнь как наказание за грехи).

Многие персонажи Евангелия, святые и проповедники были подвержены заболеваниям. Так, апостол Павел имел проблемы со зрением; святители Григорий Богослов, Василий Великий и Иоанн Златоуст страдали от множества хворей всю свою жизнь, однако это не препятствовало их великим свершениям [6]. Одним из самых известных примеров духовного подвига при телесной немощи является житие святой Матроны Московской. Святая была незрячей от рождения, однако великая праведность позволяла

Матроне «видеть» гораздо больше и помогать нуждающимся во славу Божию. Житие святой показательно характеризует отношение православия к телесным немощам, которые не столько утяжеляют жизнь праведника, сколько приближают его к Богу и ставят его в особое услужение. М.Н. Цыганкова указывает, что человек, лишенный необходимых для обычной жизни способностей и возможностей, может быть наделен от Бога особыми духовными качествами, поэтому «в православной культуре присутствует некий элемент сакрализации личности инвалида» [3]. Так, огромное количество людей приходило к святым за помощью и исцелением от болезней. Они видели в их страданиях и смирении залог дара исцелять других. После их смерти и прославления в качестве святых поток верующих к мощам обычно становится еще больше.

Необходимо отметить и то, что в православной культуре существует феномен «юродства ради Христа» среди религиозных подвижников, которые намеренно видоизменяют образ жизни ради обличения мирских ценностей и сопутствующего навлечения на себя поношений и оскорблений. Юродство в православии – духовно-аскетический подвиг, который ни в коем случае не может соотноситься с реальными заболеваниями. Тем не менее, он прекрасно иллюстрирует отношение христианина на Руси к немощам тела и возможностям духа, которые даруются Богом.

В православии сегодня особенно актуален вопрос не столько о толерантности к людям с ОВЗ, что исконно подразумевается обязательным, сколько о возможности приобщения к их особенной духовной ценности всем верующим, указания на нее самому сообществу с ОВЗ. Так, сложно не согласиться с М.Н. Цыганковой в том, что применение традиций православной культуры в образовании детей и взрослых способна повысить уровень инклюзивности различных программ. Несмотря на то, что религиозное мировоззрение распространено неравномерно на территории России, христианские «архетипы, глубинные основы коллективного бессознательного, не исчезли и могут актуализироваться, если для этого будут созданы благоприятные условия» [3].

Можно сказать, что данный тезис в последнее время активно доказывает своим развитием современное христоцентричное искусство (нелитургическое, светское станковое искусство христианской тематики). В рамках него представляется особенно значимым для поддержки людей с ОВЗ творчество некоторых мастеров, произведения которых не выполнены специально для инклюзивных программ, однако созвучны христианскому пониманию всеобщей поддержки и духовной красоты. Возможно констатировать условный ряд направлений, в которые складываются произведения современного христоцентричного искусства в рассматриваемом контексте.

Во-первых, это акцентирование внимания на свойствах и качествах материала, который становится основой художественного высказывания. В данном ключе справедливым будет упоминание произведений М. Дёмина (рис. 2) и И. Затуловской. Мастера работают в схожей парадигме, к истинности которой они пришли различными путями: извлеченный из быта материал, например, дерево приобретает новую жизнь в произведении, наделяется художественными качествами и дополняется деталями, которые лишь немного оформляют его истинную природу. В результате минимально обработанная (или вовсе необработанная) древесная поверхность становится ярчайшим художественным средством, в визуальном аспекте и, потенциально, в тактильном ключе транслирующим те или иные христианские переживания. Подобный подход к образу через материалы (дерево, металл, бумага, ткань, камень и пр.) во многом представляется необходимым для разговора об искусстве и христианских ценностях с людьми с ОВЗ.



Рисунок 2 – М. Дёмин «Работа № 4» из серии «Lignum» (2021 г.)

Если вышеуказанный художественный метод более подойдет для людей с нарушениями развития зрения, то следующий – в большей степени, для людей с нарушениями развития слуха. Произведения Д. Плавинского и А. Харитонов (рис. 3), безусловно, отмечены рельефными элементами, которые можно задействовать в тактильном отношении. Однако характерной особенностью творчества данных художников является детализированность, особая музыкальность, которые требуют тщательного ознакомления с образом. Сложность ознакомления с последним может определяться как повествовательность, полное погружение в художественную реальность, которое временами очень значимо для людей с ОВЗ.



Рисунок 3 – А. Харитонов «Набат» (2014 г.)

Совсем иной подход к созданию образа в произведениях Е. Черкасовой (рис. 4) и Е. Медведевой. Его можно охарактеризовать как «наив», однако это не будет представляться некоторым элементом снисхождения к восприятию произведений людьми с ОВЗ. Наоборот, данная форма является одной из самых сложных и глубоких, так как она работает, в большей степени, не с эстетикой визуальной составляющей (несмотря на известную жизнерадостность образов), а преимущественно со

смыслами. В контексте христианского искусства подобный подход является наиболее подходящим, ведь он обращается к самым сокровенным и чистым эмоциям художника и транслирует их каждому зрителю, напоминая о ценности простоты, даже «наивности» в христианском учении.



Рисунок 4 – Е. Черкасова «Рождество» (2017 г.)

Последним вариантом художественного обращения к переосмыслению христианского образа следует назвать эстетический подход, который проявляется в работах Т. Ян (рис. 5) и С. Александрова. Произведения мастеров свидетельствуют о христианских истинах не буквально, через известные сюжеты и их иконографии, а метафорически – через образы природы (многочисленные цветы, фрукты и т.д.) и изображения христианских памятников (архитектура, росписи и пр.) у художницы; через стилизованные орнаментальные композиции, включающие растительные формы, людей и животных, а также текст у второго художника. Работы Т. Ян и С. Александрова апеллируют к красоте мира, созданного Богом, и утверждают тем самым Его всемогущество и любовь ко всем людям.



Рисунок 5 – Т. Ян «Ангел» (2004 г.)

Таким образом, следует отметить необходимость развития инклюзивных программ сегодня как первостепенную задачу во всем мире. Особенным путем реализации этого направления является приобщение к искусству людей с ОВЗ. Этим процессам сегодня способствует деятельность многочисленных художественных фондов, инклюзивные музейные и образовательные программы. Другим важным аспектом проявления художественного творчества в жизни людей с ОВЗ является его способность быть посредником в различных областях, в данном контексте, в приобщении человека с ОВЗ к православному вероучению посредством литургического и современного христоцентричного искусства. Немаловажен и обратный процесс: современное христианское искусство в силах не только повествовать о евангельских истинах с помощью образа, но и воодушевлять целые сообщества людей с ОВЗ. Совместно с христианскими коннотациями, которые подкрепляют уважительное и даже благоговейное отношение к людям с особенностями развития, искусство и культура в силах сделать мир более комфортным и доступным для всех.

Современное христоцентричное искусство в различных его проявлениях оказывается необходимым посредником в диалоге между людьми с ОВЗ, художественным сообществом и учением Русской Православной Церкви. Подобное творчество располагает полным художественным инструментарием, который может быть необходимым для приобщения к искусству каждого человека с ОВЗ, вне зависимости от того, хочет ли он эстетического переживания и погружения в мир образов или же обращения к христианским истинам и ощущения любви и поддержки. Многогранность подходов такого искусства – переосмысление материала или же самого образа с преимущественно смысловой или эстетической стороны – позволяет подобрать индивидуальный подход к каждому человеку с ОВЗ в рамках художественного диалога о христианских ценностях.

Список использованных источников:

1. Создание доступной среды в храме: комплексный подход/ С. В. Чистый, Т. В. Зальцман, В. В. Леонтьева, А. В. Авдеев – М.: Лепта Книга, 2018. – 122 с. – (Серия «Азбука милосердия»: метод. и справ. пособия.)

2. Необычные объемные иконы представили на I Биеннале христоцентричного искусства – Текст: электронный // Журнал «Фома»: [сайт]. – 2021. – URL: <https://foma.ru/neobychnye-obemnye-ikony-predstavili-na-i-biennale-hristocentrichnogo-iskusstva.html> (дата обращения: 21.05.2023)

3. Цыганкова, М. Н. Возможности применения элементов православной культуры в психологическом сопровождении инклюзивного образования / М. Н. Цыганкова – Текст: непосредственный// Вестник ПСТГУ. Серия 4: Педагогика. Психология. – 2010. – №18. – С. 41-53.

4. Князева, А. В. Современные проблемы изучения изобразительного искусства в условиях инклюзии / А. В. Князева – Текст: непосредственный // Интерактивная наука. – 2020. – №3 (49). – С. 20-24.

5. Судакова, Н. Е. Феномен инклюзии в пространстве современной культуры: специальность 09.00.13 «Философская антропология, философия культуры»: дис...д-р. филос. наук/ Н. Е. Судакова; ФГБОУ ВО Российская «Академия народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации» – М., 2019 – 440 с.

6. Харпалева, Н. Как болели святые: уповали на Бога, но не отвергали врачей – Текст: электронный // Журнал «Фома»: [сайт]. – 2020. – URL: <https://foma.ru/kak-boleli-svjatye-upovali-na-boga-no-ne-otvergali-vrachej.html> (дата обращения: 19.05.2023).

© Рубцова С.Н., Большова С.И., 2023

ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ МИНИМАЛИСТИЧНЫХ ЦИФРОВЫХ ПРОДУКТОВ С ВЫСОКОЙ СТЕПЕНЬЮ ЮЗАБИЛИТИ

Рудяков Т.З., Щербаков Д.Н., Мыскова О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном мире цифровых продуктов, где идет жесткая конкуренция за внимание пользователя, минимализм стал мощным инструментом управления поведением аудитории и создания впечатляющего опыта. Культура юзабилити – то, насколько удобен, понятен, логичен и прост в использовании продукт (сайт или приложение), а также насколько он соответствует контексту. Цифровые продукты с высокой степенью юзабилити эффективны: они не только помогают пользователям решать свои задачи, но и позволяют делать это наиболее простым способом, затратив минимум времени и усилий. Это основная цель, к которой нужно стремиться на всех этапах рабочего процесса: начиная с генерации идей, разработки и дизайна и заканчивая созданием прототипа, запуском, тестированием и поддержкой продукта. Мы провели анализ и выделили основные принципы, придерживаясь которых возможно создание высокоэффективного цифрового продукта.

1. Доступность, как следует из названия, означает, что продукт доступен для людей вне зависимости от уровня их способностей и возможностей. Мы должны предпринять ряд шагов, чтобы устранить потенциальные «подводные камни» и трудности, которые могут возникнуть в процессе взаимодействия у некоторых категорий пользователей. Кроме того, важно адаптировать продукт под различные устройства и экраны таким образом, чтобы он эстетично выглядел и эффективно работал в любой точке контакта с пользователями.

2. Сканируемость – это способ представления контента и элементов навигации на веб-странице или экране приложения таким образом, чтобы их можно было легко и быстро просмотреть. В этом процессе «крючком» может стать любая деталь: слова, предложения, изображения и даже анимация. При взаимодействии с интерфейсом, особенно в первый раз, пользователи не читают весь текст и не разглядывают каждый элемент. Они сканируют контент, чтобы понять, интересен он им или нет.

3. Читабельность – это термин, используемый в дизайне для определения того, насколько легко людям различать отдельные элементы текста и воспринимать его. Речь идет не только о простоте слов и предложений, ясности изложения и понятной структуре текстовых блоков,

но и о визуальном представлении текстового контента, а также о его расположении на странице или экране мобильного устройства.

Среди факторов, существенно влияющих на читабельность, можно выделить типографику (шрифты и сочетания шрифтов, размер, длина строки, межстрочное расстояние и т.д.); цвет фона; уровень контрастности; негативное пространство.

4. Простота навигации. В UX-дизайне простота навигации – то, насколько легко пользователям перемещаться по цифровому интерфейсу и находить в нем нужные элементы и информацию. Эта характеристика напрямую влияет на уровень юзабилити, вовлеченности и удержания пользователей.

В нашем распоряжении имеется целая система элементов навигации: кнопки, панели, теги, фильтры, переключатели, карточки, чекбоксы, радиокнопки и т.д. Грамотно подобранные и организованные с учетом ментальных моделей пользователей, они задают наиболее эффективные и понятные маршруты, помогая людям достигать поставленных целей и делая сайт или приложение удобным, полезным и прибыльным.

5. Концепция минимализма, с ее акцентом на сведение элементов к их сути, вышла за рамки искусства, архитектуры и дизайна и стала культурным феноменом. Она отражает стремление к ясности, порядку и желание вернуться к основам в условиях все более усложняющейся реальности.

Психологическое воздействие минимализма выходит далеко за рамки визуальной эстетики, поскольку оно затрагивает восприятие, эмоции и поведение. Философия минимализма – не просто отказ от ненужного, это создание опыта взаимодействия, который соответствует нашим когнитивным процессам и эмоциональным потребностям.

6. Желанность. Последняя, но не менее важная характеристика – желанность. Это способность цифрового продукта устанавливать визуальную и эмоциональную связь, которая отвечает вкусам пользователя, вовлекает его во взаимодействие и повышает чувство удовлетворенности. Это, пожалуй, самый субъективный фактор в списке. Красота и эмоциональная привлекательность вызывают доверие и побуждают пользователей продолжать знакомство с ресурсом, но порой этого недостаточно, если вышеперечисленные пункты не соблюдены.

Минимализм как философия дизайна прочно внедрен в подсознание нашего цифрового и физического опыта. Его принципы – от формирования психологии пользователей до применения на практике – повлияли на то, как мы воспринимаем окружающий мир и взаимодействуем с ним. Но является ли минимализм просто модной тенденцией, или же он отражает нечто более глубокое в наших отношениях с дизайном и технологиями?

Может ли простота и целенаправленность минимализма быть ответом на постоянное усложнение окружающего мира? Как найти баланс между эстетикой и функциональностью, индивидуальностью и единообразием,

инновациями и доступностью? Какова будет роль минимализма в новых технологиях и культуре? Например, дизайн-система Apple – яркий пример минимализма: четкие линии; понятные иконки. Простой интерфейс направляет внимание пользователя, делая акцент на важных функциях и элементах. Это прекрасная демонстрация того, как минимализм помогает создать интуитивно понятный, лаконичный UX.

О чем бы ни шла речь – об интерфейсах, продуктивном дизайне или более широком художественном выражении – культура юзабилити является ценным инструментом, создающая инновационные и продуманные решения, которые выходят за рамки трендов и отражают человеческие ценности.

Список использованных источников:

1. <https://medium.muz.li/user-experience-design-7-essential-user-abilities-to-consider-867f19dc712c> (дата обращения: 15.10.2023).

2. <https://uxdesign.cc/why-does-minimalist-design-impact-user-psychology-c4597d2b24df> (дата обращения: 16.10.2023).

3. <https://www.uprock.ru/articles/minimalistichnyy-dizayn-kak-i-pochemu-on-vliyaet-na-psihologiyu-polzovatelyu> (дата обращения: 17.10.2023).

© Рудяков Т.З., Щербаков Д.Н., Мыскова О.В., 2023

УДК 791.228

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОВЕТСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ 1960-1970 годов И ИХ ВЗАИМОСВЯЗЬ С РАЗВИТИЕМ АНИМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Рыжих Ю.Д.

Научный руководитель Енина Т.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Советская мультипликация всегда отличалась своим уникальным подходом и особыми методами подачи материала. С момента своего зарождения она была глубоко связана с историей, политикой и культурой того времени, при этом активно используя различные виды искусств: от литературы и поэзии, до живописи и театра. Такое совмещение не только способствовало развитию мультипликации как самостоятельного жанра искусства, но и открыло новые горизонты для ее использования в воспитательных и образовательных целях.

Испытывая влияние кинематографа, советская мультипликация заимствовала у него многие характерные черты, включая композиционные

подходы, смысловые методы и технические средства создания произведений [6, с. 2]. Но важнейшим аспектом советской мультипликации была ее просветительская функция, благодаря которой она стала инструментом не только развлечения, но и обучения, формирования моральных ценностей [2].

Цель данной работы заключается в том, чтобы проанализировать исторический контекст и трансформацию основных художественных методов, использованных в советской мультипликации, и в частности, на студии «Союзмультфильм» в период с 1960 по 1970 годы. Особое внимание будет уделено особенностям использования мультипликации как инструмента просвещения и образовательного воздействия на детскую аудиторию.

В исследовании воспитательной роли советской мультипликации важно учитывать ее исторический контекст и развитие, а также влияние других форм искусства.

Советская мультипликация появилась на арт-сцене в 1910-1920-е годы, когда она служила площадкой для художественного авангарда, предназначенного для взрослой публики. Однако вскоре она решительно повернулась к детской аудитории, тем самым значительно повлияв на появление в будущем детского игрового кино. Мультипликация стала идеальным средством для детского восприятия, благодаря своей способности передавать сложные концепции и эмоции с помощью простого и доступного изображения и движения на экране. До середины 1930-х годов в СССР еще не сложилось собственной школы анимации. Однако работы Уолта Диснея оказали огромное влияние на формирование советской мультипликации, так как его технологии были рассматриваемы как самые инновационные в мире на тот момент. Следовательно, диснеевская стилистика и методы также оказались характерными чертами ранней советской мультипликации.

В 1936 году была основана студия «Союзмультфильм» и внедрена технология производственного конвейера, аналогичная той, что использовалась Диснеем. Это привнесло американские стандарты и стилистику в советскую анимацию, а подготовка советских мультипликаторов включала изучение работ Диснея, что имело значительное влияние на развитие анимации в те годы [3, с. 317]. Этот период можно считать первой стадией формирования и развития отечественной школы анимации. Мультипликация стала инструментом воспитания и передавала актуальные ценности своей эпохи. Она отражала реальность через свой уникальный стиль и продукцию, соответствуя при этом определенным государственным требованиям. Отличие советской мультипликации от анимационных фильмов компании Диснея заключалось в ее большей ответственности перед формированием «нового советского человека» с помощью доступных средств изобразительного искусства [1]. У

истоков творческого объединения «Союзмультфильм» стояли И. Иванов-Вано, В. Сутеев, Л. Альмарик, М. Цехановский, Л. Атаманов, В. Полковников, сестры Валентина и Зинаида Брумберг, Б. Дежкин, А. Птушко и др. – мастера, работавшие на студии практически с момента ее основания.

В период 1940-1950 годов советская анимация переживала значительные перемены как в эстетическом, так и в идеологическом плане, а также в ней проходила эволюция художественной системы, формирование нового языка и переосмысление концепций. Советская мультипликация столкнулась с проблемами цензуры и идеологической борьбы с формализмом и космополитизмом. Одной из серьезных идеологических кампаний была борьба с «диснеевщиной» в период с 1946 по 1953 годы. В ходе нее вся советская мультипликация подвергалась цензуре. Несмотря на сложности, советским художникам-аниматорам удавалось создавать фильмы, которые радовали зрителей техническим исполнением, тонким психологизмом, душевностью и эмоциональностью. Аниматоры исследовали природу рисованного образа и демонстрировали разнообразие жанров и технологий. Важно отметить, что благодаря работе советских аниматоров того времени были изобретены и получили широкое применение новые технологии в анимации. Например, Александр Птушко, исполнявший обязанности директора на студии «Союзмультфильм» с 1944 по 1946 годы, разработал и применял метод «перспективного совмещения». Эти спецэффекты, разработанные Птушко, позже были использованы такими режиссерами, как Стэнли Кубрик и Терри Гиллиам [6, с. 3].

В целом, советская мультипликация конца 1950-х и начала 1960-х годов отличалась высоким художественным уровнем, а приход в начале 1950-1960-х годов в анимацию новой волны режиссеров-мультипликаторов, таких как И. Аксенчук, Л. Мильчин, А. Сазонов, С. Бялковская, М. Пащенко, Е. Мигунов, Р. Качанов и др., еще более обогатил художественный потенциал советской мультипликации. Влияние цензуры в этот период, значительно снизилось, а анимация начала активно использоваться как средство передачи знаний, воспитания и формирования мировоззрения. При этом она не утрачивала своего артистического качества, став ярким инструментом просвещения.

К 60-м годам мультипликация в Советском Союзе стала значимым культурным феноменом, способствующим взаимодействию между взрослыми и детьми. Через свою специфическую форму искусства, она становилась активным посредником в процессах социализации и интеграции детей в культурное пространство. Этот процесс позволил анимации стать важным третьим участником в формировании детских идентичностей. Работая как медиатор, мультипликационные фильмы помогали детям осваивать сложный мир вокруг, транслируя ценности и нормы социума, и интерпретируя их доступными средствами для маленького зрителя. Такой подход проявился в мультфильмах советского

периода, которые включают визуальную составляющую, идеи и истории, созданные для передачи социальных и культурных ценностей. Они стали эффективным средством воспитания, искусно используя образы и сюжеты, чтобы продвигать конструктивные понятия и установки.

Передача ценностей, норм и правил советского общества была достойно воплощена в известных советских мультфильмах. Эти произведения оказали большое влияние на формирование детского мировоззрения, подчеркивая важность таких ценностей, как дружба, любовь, уважение к окружающему миру, свобода выбора, необходимость образования и важность спорта. Ярким примером этого может служить анимационный фильм «Бременские музыканты» (1969 г., реж. И. Ковалевская) – вольная версия популярной сказки братьев Гримм. Этот мультфильм содержит важные уроки о свободе, самостоятельности принятия решений, и может быть интерпретирован как отражение западной (американской) культуры «хиппи» 60-х годов. Мультфильм «Малыш и Карлсон» (1968 г., реж. Б. Степанцев) отображает тему одиночества, взаимопонимания и значения дружбы в жизни человека. «В стране невыученных уроков» (1969 г., реж. Ю. Прытков) подчеркивает важность образования и усилий, которые необходимо приложить при обучении. Мультфильм использует анимацию как веселое и захватывающее средство передачи информации детям, помогая им понять и ценить дисциплину и обучение. А анимационный фильм «Шайбу! Шайбу!» (1964 г., Б. Дёжкин) обращает внимание на важность спорта и спортивного духа в воспитании, а также акцентирует внимание на неприятие агрессивного поведения как среди спортсменов, так и среди болельщиков [5, с. 41]. Этот мультфильм не только помогает детям понять значимость физической активности, но и подчеркивает, как важно быть частью команды и стремиться к успеху совместными усилиями.

Семидесятые годы прошлого века представляют собой период трансформации медиапространства в Советском Союзе. В это время, благодаря расширению технических возможностей и материального благосостояния граждан, телевизионная техника стала доступной практически для каждого советского домохозяйства [7, с. 117]. Это не только радикально изменило структуру отечественного вещания и медиаконтента, но и представило совершенно новые перспективы для детских телепередач. В эфирной сетке вещания было выделено специальное время для детского контента. Так, например, выходящая еще с 1 сентября 1964 года вечерняя телепередача «Спокойной ночи, малыши», в эфире которой транслировались мультфильмы, в 70-е годы получила всесоюзную известность и завоевала любовь как детей, так и взрослых. Доступность телевизионных передач с мультипликационным контентом значительно увеличила аудиторию детей, которой была доступна возможность смотреть мультфильмы регулярно, что, в свою очередь поспособствовало

укреплению функции анимации, как действенного инструмента воспитания и просвещения.

В начале 1970-х гг. на студии «Союзмультфильм» все громче заявляет о себе аниматор и режиссер Федор Хитрук. Он стал узнаваемым благодаря своему видению и оригинальной авторской стилистике, демонстрируя, как фильм может обрести многозначность и звучать глубже, чем это было задумано в сценарии. Категории добра и зла перестали быть привязанными к конкретным персонажам и приобрели неоднозначный характер. Вместо этого, Хитрук использовал тонкие намеки, метафоры и сатиру [4, с. 27]. Режиссер создал несколько замечательных мультфильмов, включая «Винни-Пух» (1969 г.) и «Винни-Пух идет в гости» (1971 г.), которые можно считать самобытной отечественной версией американского короткометражного анимационного фильма «Винни Пух и Медовое дерево» (1966 г., реж. В. Райтерман). Советский «Винни-Пух» отличается не только сюжетом, но и уникальным авторским стилем, визуализацией и сценарными элементами, которые были введены Хитруком. На это значительное влияние оказали результаты разработанной режиссером ранее новой техники, добавляющей ритмичность и динамичность в его фильмы, а также позволяющей четче выражать изменения настроения героев на протяжении всего фильма. Это придало сюжетам его картин глубину и метафоричность, заинтересовав не только детей, но и взрослую аудиторию. Для юной аудитории советские мультфильмы о медвежонке Винни стали иллюстрацией крепкой дружбы, а также в юмористической форме показывали важность эмоциональной поддержки близких. Внимание старшего поколения мультфильмы Хитрука привлекли благодаря его уникальному юмору и философским аспектам, которые стали важными характеристиками творчества режиссера.

Режиссер «Союзмультфильма» Ю. Норштейн, доведя до совершенства еще одну изобретенную ранее Ф. Хитруком технику перекладки, добился эффекта, когда в изображениях отсутствуют четкие контуры; образы, жесты и мимика героев как бы сливаются друг с другом, а движение в кадре работает на усиление смысловой выразительности произведения. Пожалуй, самой известной из работ Норштейна является «Ежик в тумане» (1975 г.), пропитанный мистикой и символизмом мультфильм, вероятно, непонятный по своей сути юному зрителю, но активно развивающий в нем эстетизм и чувство прекрасного. В это десятилетие также были созданы мультфильмы «Чебурашка» (1971 г., реж. Р. Качанов) и «Голубой щенок» (1976 г., реж. Е. Гамбург), подчеркивающие важность бережного отношения к окружающим, в том числе к «не таким, как все», а мультфильм «Трое из Простоквашино» (1978 г., реж. В. Попов) при помощи юмора рассказывает о важности свободы, учит ответственности и навыку решения конфликтов.

В целом, период 1960-1970-х гг. характеризуется значительным прогрессом отечественной мультипликации и появлением множества новых анимационных фильмов, которые отличались высоким качеством и уникальным визуальным и повествовательным стилем. Аниматоры получили возможность экспериментировать с технологиями, материалами и содержанием, переосмыслить язык повествования, форматы, целевую аудиторию и роль анимации в обществе. Кроме того, повышение числа молодых зрителей, которые благодаря появлению телевизоров во многих домах, получили доступ к регулярному просмотру мультфильмов и детских телепередач, оказало существенное влияние на развитие и формирование советской анимации как эффективного инструмента воспитания и развития. В результате этого воспитательная функция советских мультфильмов прочно закрепилась, сыграв важную роль в формировании мировоззрения молодых зрителей.

Таким образом, исследование воспитательной функции советской мультипликации в период 1960-1970-х годов доказывает ее значимость и эффективность как средства передачи традиционных ценностей, развития нравственности и формирования мировоззрения молодого поколения. Мультфильмы не только развлекали зрителей, но и целенаправленно расширяли их знания, открывали новые образовательные и культурные горизонты. Важно отметить также значительный вклад советской анимации в развитие массовой культуры и формирование ценностей общества, не ограничиваясь только воспитанием юных зрителей. Высокое качество и уникальный стиль этих фильмов, их доступность для всех возрастов, всенародная любовь позволяют сделать вывод о значимости и эффективности просветительской функции советских мультфильмов. Советская анимация, с ее богатым наследием и насыщенной историей, продолжает оставаться важным феноменом современного искусства, вдохновляя новые поколения творческих людей.

Список использованных источников:

1. Волдаева В.В. Советская мультипликация как инструмент формирования «нового советского сознания» // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – Харьков, 2011. – №45

2. Куниченко О.В. Особенности воспитания нравственного поведения старших дошкольников средствами мультипликационных фильмов: дис. канд. педагогических наук: 13.00.01. – Волгоград, 2015. – 223 с.

3. Левинг Ю. «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика // Весёлые человечки: Культурные герои советского детства. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 315-353.

4. Лефман Т.О. Образ детства в визуальной культуре (на материалах советской и современной отечественной анимации): автореф. дис. канд. культуролог. наук: 24.00.01. – Челябинск, 2020. – 37 с.

5. Лобанова О.Б., Шмульская Л.С., Плеханова Е.М., Мамаева С.В. Популяризация физической культуры и спорта в советской мультипликации // Известия ТулГУ. – 2022. – №5. – С. 36-43.

6. Петрухина О.В. Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940–1960-х гг. / Петрухина О.В. [Электронный ресурс] // КиберЛенинка : [сайт]. – URL: <https://clck.ru/36CRWb> (дата обращения: 23.10.2023).

7. Ромашова М.В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы // Вестник Пермского университета. – 2011. – №3 (17). – С. 114-119.

© Рыжих Ю.Д., 2023

УДК 747

«ФАБРИКА» ЭНДИ УОРХОЛА КАК ФЕНОМЕН ПОП-КУЛЬТУРЫ: РОЖДЕНИЕ СТИЛЯ ЛОФТ

Савельева С.Д.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Последние несколько десятилетий стиль лофт является одним из ведущих художественных явлений в архитектуре и искусстве интерьера. К нему обращаются при проектировании интерьера квартир и домов, его элементы все больше начинают внедрять в современные выставочные пространства. Особенностью лофта является не только его популярность, но и локальность использования. Это преимущественно интерьерный стиль. Установление причин сложения этой ситуации является одной из проблем в рамках данной статьи. Ключевой фигурой нашего исследования выступает яркая, неординарная личность культового персонажа поп-арт Энди Уорхола. И здесь возникает вторая проблема: каким образом художник связан со стилистикой внутренней архитектурной среды.

Именно эта цель – определение причин сложения стиля лофт, - находится в центре нашего научного внимания. Задачи, которые решаются в этой статье: проследить рождение стиля, выявить его основные черты и понять, почему именно «Фабрика» Уорхола выделяется среди прочих лофт-проектов 1960-х годов. В статье использовались следующие материалы: статьи Н.Ф. Рябова «Архитектурный аспект «Серебряной Фабрики» Э. Уорхола» (2014 г.) [3] и Э. Н. Климовой «Лофт-проекты как элемент брендинга города» (2015 г.) [1], иностранные работы Sh. Zukin «Loft Living: Culture and Capital in Urban Change» (1989 г.) [4] и P. Mattick «The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol» (1998 г.) [6],

а также материалы с сайтов Another Magazine [2] и The Gotham Center for New York City History [5].

При словосочетании «стиль лофт» сразу появляется образ большого, открытого пространства с оголенными кирпичными и бетонными стенами, свободно свисающими проводами и панорамными окнами. В переводе с английского слово «лофт» обозначает чердак, или свободное пространство под крышей. Причем в американском английском это верхняя комната в сарае, используемая для хранения вещей, в британском лофтами называют помещения на крыше с доступом через люк и чердачную лестницу. Данное уточнение имеет принципиальное значение при осмыслении как исторических, так и современных лофтов, т.к. эти характеристики получают стилевое осмысление и выступают как своеобразные маркеры стиля.

В искусстве данный стиль зародился в 1940-х годах в Нью-Йорке, на Манхэттене. Именно здесь впервые чердачные помещения и промышленные зоны преобразовывались в жилые или общественные пространства. С развитием и ростом города фабрики и заводы выносились на его окраину. Брошенные здания фабрик пустовали. Власти приспособляли их под жилую функцию, что позволяло городу сэкономить средства на строительстве, а жильцам не сильно поднимать цену аренды. В помещения начали активно заселяться художники, которые открывали здесь галереи, мастерские, студии.

Изначальное промышленное назначение подобных пространств, а также новый функционал обозначил границы нового стиля – стиля лофт: большие открытые пространства, высокие потолки и панорамные окна. Помещение могло полностью просматриваться, благодаря отсутствию внутренних перегородок. Зонирование происходило при помощи освещения и мебели. Значительная часть элементов, такие как кирпичные и бетонные стены, трубы, балки, не подвергалась изменениям. Лофт можно спутать с минимализмом, однако последний стремится к «простоте изысканной» [1, с. 49], тогда как лофт сложен и даже брутален. Стиль имеет эклектическую природу, одной из составляющих которой может выступать минимализм.

В 1960-е годы уже популярный в то время художник и представитель поп-арта Энди Уорхол находился в поисках помещения для мастерской, где бы он мог «поставить искусство на конвейер» [2]. Его выбор пал на здание бывшей шляпной фабрики на Манхэттене на пересечении 47 и 3 авеню. Он разместил свою мастерскую в доме на 5 этаже. Деревянные полы, большие окна, голый и холодный бетон: здесь он основал свою первую из четырех и самую известную «Фабрику».

В 1963 г. после того, как друг Уорхола Билли Нейм украсил помещение алюминиевой фольгой и серебряной краской, студия начала функционировать и получила свое второе имя – «Серебряная фабрика» (рис. 1). В мастерскую, которая представляла собой и клуб, и апартаменты, и

кино- и художественную студии, приходили совершенно разные представители богемы. Гости приносили разные интересные вещи в «фабрику», например, знаменитый изогнутый красный диван.



Рисунок 1 - «Серебряная Фабрика». Нью-Йорк, 1964 г.

Обращение Энди Уорхола к стилю стало своеобразной рекламой лофта. Впоследствии, лофт прочно вошел в культуру Америки, превратившись из стиля жилья для художников в стиль элитных домов.

Стиль зародился за два десятка лет до «Фабрики» Э. Уорхола, однако именно его считают основателем лофта. Художник привнес в стиль новое понимание - креативное пространство, как место взаимодействия и впечатлений, а не уединенной работы. В лофт-пространстве, как и в художественной сфере, у Энди Уорхола «привычное работало в роли необычного» [3, с. 87].

В научной литературе Уорхола рассматривают преимущественно как «отца» поп-арта, не затрагивая его влияния на формирование нового стиля в интерьере. Тем не менее, эта роль очевидна. Стиль лофт создал именно Уорхол, дав ему не только визуальные маркеры, но наделив философскими смыслами.

На сегодняшний день стиль лофт в чистом виде редко используется в жилых помещениях. Однако растет заинтересованность и спрос в использовании его элементов в креативных и экспозиционно-выставочных пространствах. Тем самым, традиции Э. Уорхола сохраняют свою актуальность.

Таким образом, нами было прослежено появление стиля лофт в 1940-х годах и его дальнейшее развитие, выявлены основные черты, такие как: большие свободные пространства, высокие потолки, большеформатные окна и грубая фактура стен. «Фабрика» Энди Уорхола выделялась среди прочих лофт-проектов тем, что художник был первым, кто превратил лофт в арт-пространство, соединив творческое уединение с креативным общением, трансформировал обычную фабрику в богемную мастерскую.

Список использованных источников:

1. Климова Э.Н., Степанова А.А. Лофт-проекты как элемент брендинга города // Символ науки. – 2015. – № 10. – С. 48-50.
2. Skidmore M. Behind the Scenes at Andy Warhol's Silver Factory // Another Magazine : сайт. – URL: <https://www.anothermag.com/art-photography/7826/behind-the-scenes-at-andy-warhols-silver-factory> (дата обращения: 15.10.2023).
3. Рябов Н.Ф. Архитектурный аспект «Серебряной Фабрики» Э. Уорхола // Известия КазГАСУ. – 2014. – №4 (30). – С. 83-92.

4. Zukin Sh. Loft Living: Culture and Capital in Urban Change. – Rutgers University Press, 1989. – 212 p.

5. Colgan J. P. Art's Great Good Place? Warhol's Silver Factory and Its Legacy // The Gotham Center for New York City History : сайт. – URL: <https://www.gothamcenter.org/blog/arts-great-good-place-warhols-silver-factory-and-its-legacy> (дата обращения: 15.10.2023).

6. Mattick P. The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol // Critical Inquiry. – 1998. – № 24 (4). – P. 965–987. – URL: <http://www.jstor.org/stable/1344114> (дата обращения: 15.10.2023).

© Савельева С.Д., 2023

УДК 745/749

РОЛЬ ЛЮДМИЛЫ МАЯКОВСКОЙ В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОГО АВАНГАРДНОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ОРНАМЕНТА

Сиберт К.А., Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Авангардный орнамент в современном текстильном искусстве берет свои истоки в орнаментальном искусстве 1920-1930 годов. Искусство текстильного орнамента стало важной частью в развитии отечественных художественных течений 1920-1930 годов. Художники, занимавшиеся разработкой авангардного и агитационного текстиля, являлись активными участниками поисков новых революционных форм в культуре того времени и воплощали свои идеи, активно используя новые образные решения, орнаментальные мотивы и методы формообразования. Широко распространившийся агитационный текстиль, основанный на достижениях авангардного искусства, отражал развитие советской индустрии, успехи авиации и механизацию сельского хозяйства, советскую эмблематику и символику. Технический характер форм подчеркивался четким рисунком, локальными цветами и контрастными сочетаниями. Весомый вклад в развитие советского текстиля, в том числе и агитационного, внесли такие художники, как В. Степанова, Л. Попова, Л. Чернов-Плесский, преподаватели ВХУТЕМАСа, ивановские текстильщики, мастера Трехгорной мануфактуры [1, 2]. Среди них творчество художницы Людмилы Маяковской занимает особое место. Несмотря на то, что она оставила заметный след в формировании советского стиля в производстве промышленных тканей и богатое наследие в области орнаментального искусства в целом, о ней написано мало и совсем недостаточно, чтобы нашему взору открылось все своеобразие ее таланта и роль в становлении и

развитии авангардного текстиля, тем более современного его состояния. Целью данной статьи является попытка раскрыть ее вклад в искомую проблему и сделать акценты на наиболее важных моментах ее орнаментального творчества [3].

В период с 1920 по 1930 годы Советский Союз столкнулся с огромными вызовами и амбициозными целями в сфере промышленного развития. Одной из отраслей, игравших важную роль в этом процессе, была текстильная промышленность. Эти годы в Советском Союзе ознаменовались грандиозными социальными потрясениями и политическими изменениями. Страна переживала процессы индустриализации и строительства социалистической экономики, в которой текстильная промышленность играла ключевую роль, поскольку одежда и текстильные изделия были необходимы как для удовлетворения базовых потребностей населения, так и для формирования нового типа советского сознания.

Важным аспектом развития текстильной промышленности в указанный период являлась возросшая роль художников по тканям. Талантливые художники играли ключевую роль в создании оригинальных рисунков для текстильных изделий, придавая им художественную ценность и культурное значение. При этом эти рисунки, с одной стороны, вписывались в контекст мировых стилевых тенденций, а с другой – отличались самобытными образными решениями.

В 1923 году в приложении к изданию «Известия текстильной промышленности» А. Карабанов убеждал художников вместо «буржуазных, мещанских цветочков и амурчиков... дать новые расцветки и рисунки тканей, которые, будучи беднее по волокну, победят мировую конкуренцию богатством своего замысла, смелостью и революционной красотой мысли...» [4]. На этот призыв откликнулось немало художников, которые с большим рвением приступили к разработке эскизов в рисовальных отделах фабрик. Среди таких художников была и старшая сестра Владимира Маяковского – Людмила Маяковская.

Л.В. Маяковская – известный художник по тканям, педагог и экспериментатор, энтузиаст по введению в промышленные ткани способа аэрографии, заложила основы современной технологии создания авангардных тканей. Отдельные сведения о творческом пути художницы содержатся в ее мемуарах [5, 6]. Существенно раскрывается ее роль в сохранившихся материалах в виде отчетов, фотографий, образцов текстильной продукции, учебных заданий для студентов, находящихся в фондах Государственного музея В.В. Маяковского, а также в документальных источниках шелкоткацкой фабрики «Красная Роза» и фабрики «Трехгорная мануфактура», где трудилась Л.В. Маяковская.

Стиль ее работ явился отражением характера художницы. В письмах современников к Л.В. Маяковской отмечается ее твердый, жесткий и

волевой характер, что объясняет ее успехи на фабрике. Для заработка летом 1909 года устроилась на шёлковую фабрику Мусси в Петровском пассаже, где освоила технику аэрографии (тогда это была новинка для российского производства). Аэрографическая мастерская просуществовала недолго, но Л.В. Маяковской этого хватило, чтоб пройти инструктаж французских мастеров, освоить работу с шаблонами из Парижа и узнать, как выстраивается производственный процесс.

В качестве производственной практики в 1910-ые годы во время обучения в Строгановском училище художницу направили на «Трехгорную мануфактуру», где она осталась в дальнейшем работать. Примечательно, что несмотря на тяжелый труд на производстве, Людмила Владимировна смогла себя зарекомендовать и стать заведующим отделом аэрографии. Позже художница будет вспоминать слова своего руководителя так: «фабриканты терпеть не могут женщин на ответственной работе и в качестве художников, поэтому вы говорите, что имеете в виду только практику, а затем зарекомендуйте себя хорошей работой. В противном случае вы закроете двери женщинам-художницам на фабрику» [5]. Большую роль в развитии творческой карьеры сыграла ее деятельность на фабрике «Красная Роза» [7].

Людмила Маяковская была одной из первых художниц, которые активно применяли аэрографию, и её работы в этой технике нашли признание в искусстве. Её эксперименты с этой техникой способствовали её популяризации среди других художников. Таким образом, она оказала влияние на развитие аэрографии, ставшей основой особого художественного языка.

Аэрография – это художественная техника, которая заключается в нанесении краски на поверхность с помощью сжатого воздуха. Она позволяет художнику создавать плавные переходы цветов, мягкие градации и тонкие детали. Техника нанесения красителя требует мастерства, большой концентрации и внимательности. Художник регулирует распылитель аэрографа, чтобы контролировать количество и направление выходящей краски. Путем изменения давления воздуха, угла наклона аэрографа и расстояния до подложки, художник создает разные эффекты, от мелких деталей до более крупных и абстрактных областей.

Рисунки Маяковской отличались инновационным подходом и ярким стилем, что делало их популярными среди потребителей и востребованными в текстильной индустрии. Можно выделить характерные черты ее индивидуального стиля:

динамичные орнаменты и экспрессивные композиции, что отражало современные тенденции в искусстве и дизайне своего времени;

абстрактные геометрические формы;

яркие и смелые цветовые сочетания, что придавало ее орнаментам выразительность и энергию;

эксперименты с материалами, включая текстиль, кожу и бумагу, что сообщало ее композициям фактурное разнообразие.

Кроме ярких контрастных цветов художницу привлекали тонкие нюансы цвета, передающие представление об угасающих красках поздней осени. Ее авторскому почерку свойственен интерес к своеобразной трактовке мотивов, связанной с особенностями техники аэрографии. С помощью аэрографии трудно получить тонкую четкую линию, поэтому это навело автора на мысль имитировать в ткани расплывчатость и живописность естественного узора мрамора [8].

Если рассмотреть образец (рис. 1а), можно определить характерные черты работ Людмилы Маяковской. Каждая линия орнамента является продуктом тщательно проработанных движений, которые создают наполненное динамикой пространство. Ровные линии квадратов и прямоугольников контрастных цветов пересекаются друг с другом, при этом создаются наложения цветов. При этом композиция не утяжеляется, за счет прозрачности цвета к центру фигур сохраняется легкость и акварельная живописность. Пересечения контрастных по цвету геометрических фигур свойственна для работ другой художницы, современницы Людмилы Маяковской – Варвары Степановой.

Работы художницы были оценены на Международной Всемирной Выставке 1925 года, на которой от СССР были представлены текстильные работы В. Степановой, С. Бурылина, Л. Маяковской (рис. 1б).

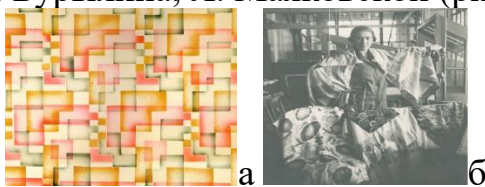


Рисунок 1 – Л.В. Маяковская: а) образец ткани 1920-ые гг.; портрет, 1925 г.

Поисками новых тем и выразительности агиттекстиля 1920-30-х годов были захвачены многие художники-авангардисты. Стоит отметить, что агиттекстиль создавали в условиях технологических сложностей, а также при недостатке сырья и кадровом голоде. Отсутствие большого выбора в средствах привело к формированию оригинального стиля, основанного на достижениях авангардистов. Например, Первая ситценабивная фабрика испытывала проблемы с финансовыми средствами, художники были ограничены в цвете, поэтому они применяли лишь три цвета: красный, черный и синий.

Людмила Маяковская, будучи сестрой Владимира Маяковского, известного революционного поэта и художника, могла вдохновляться идеями агиттекстиля и использовать их в своих работах. Проблема с сырьем возникала и на Трехгорной мануфактуре, где преимущественно работа шла с ситцем, поэтому художественные достоинства аэрографии в работах Л. Маяковской раскрывались не в полной мере.

Особое место в ее творчестве занимало преподавательская деятельность. Художницу пригласили преподавать аэрографию на текстильный факультет ВХУТЕМАСа. Аэрография для России тех лет была малоизученной, а на фабрике она была скорее экспериментальной, чем рядовой, поэтому выпускали «поштучно» экземпляры на начальном этапе. Коллегами Л. Маяковской на факультете были О. Грюн, Л. Попова, В. Степанова, что существенно обогащало ее творчество и питало оригинальными идеями. С 1929 по 1949 годы она преподавала на факультете художественного оформления ткани Московского текстильного института, была доцентом кафедры специальных композиций. На текстильном факультете студенты изучали различные аспекты текстильного искусства и дизайна, включая техники ткачества, вышивки, кройки и шитья. Особое внимание уделялось экспериментам с материалами и текстурой, что было характерно для авангардного подхода к искусству.

Трудности в производстве и дефицит сырья все же затрудняли процесс обучения, но не являлись помехой творческой активности. Сохранились отчеты учебного процесса, среди которых есть заметка о том, что клей появился поздно – в марте, красок не было, доски израсходованы [9].

У Л. Маяковской было много учеников, которым она передала интерес к экспериментам. Ученики Людмилы Маяковской работали на разных текстильных фабриках страны, продолжая также развивать аэрографию. Среди них выделяется Киселева Наталья Филипповна, которая после окончания текстильного факультета ВХУТЕИНа была направлена на текстильное производство, в художественную мастерскую фабрики «Красная роза» в отдел аэрографии. Работы Н.Ф. Киселевой хранятся во Всероссийском музее декоративного искусства в Москве. Художественный прием наложения друг на друга геометрических фигур можно проследить в работах другой ученицы Л.В. Маяковской – Лотониной Веры Дмитриевны. Работы В.Д. Лотониной имеются в Государственной Третьяковской галерее [3].

Орнаментальные эксперименты Л.В. Маяковской оказали влияние на пути развития текстильных рисунков конца 1950-1960 годов. Эпоха хрущевской оттепели ознаменовалась обновлением и внедрением новых печатных машин на фабриках, появлением синтетических и искусственных тканей. 1960-е годы вернули в текстиль достижения советского текстиля 1920-30-х годов: геометрический орнамент, абстрактный раппорт и рисунки, связанные с актуальными сюжетами: полетами в космос, освоением целины, стройками, туризмом. Ее идеи находят и в настоящее время своих последователей.

В заключении необходимо отметить, что художник Людмила Маяковская – ярчайший представитель авангардного стиля в текстиле внесла значительный вклад в развитие советской текстильной

промышленности и определила пути становления и развития современной авангардной текстильной орнаментики. Будучи энтузиастом аэрографической техники, она становится в свое время единственной, кто внедряет эту технику в производство промышленных тканей. Ее применение позволило создать не только уникальные рисунки в орнаменте текстиля, но и новые способы нанесения этих орнаментов. Она смогла передать увлеченность аэрографией, воспитать плеяду учеников, посвятивших себя текстильному творчеству, работе на фабриках, продолживших экспериментаторский дух своего учителя.

Список использованных источников:

1. Акинша К. Идеология как орнамент // Остаркова И. (ред.) 100% Иваново. Агитационный текстиль 1920-х – 1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурлыгина. - М.: Первая публикация, 2010. - С. 93

2. Бесчастнов Н. П. Художественная роспись по ткани 1920-1930-х годов: поиски и эксперименты // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. - Вестник МГХПУ. № 3. 2010. -С. 106-112

3. Ткани Москвы : каталог / Музейное объединение "Музей Москвы" ; сост. Ксения Гусева, Александра Селиванова [и др.]. – М. : Кучково поле Музеон, 2019. – 237 с.

4. Карабанов А. Новые ситцы // Приложение к «Известиям текстильной промышленности». 1923 (№ 6).

5. Маяковская Л.В. «Пережитое. Из воспоминаний о Владимире Маяковском». – Тбилиси, Заря Востока, 1957 - 112 с.

6. Маяковская Л. В. О Владимире Маяковском: Из воспоминаний сестры. – М.: Дет. лит., 1965. – 287 с.

7. Н. А. Качур Немодный андеграунд: как Людмила Маяковская преподавала на самом «провальном» факультете ВХУТЕМАСа, URL: <https://vkhutemas.academy/articles/nemodnyj-andegraund-kak-lyudmila-mayakovskaya-prepodavala-na-samom-provalnom-fakultete-vhutemasa> (дата обращения: 07.10.2023).

8. Гурьева, Т.С. Опыты Л. В. Маяковской в оформлении тканей. – Сборник трудов НИИХП, Вып. 6. М., 1993. - 167 с.

9. Виртуальная выставка Государственного музея В.В. Маяковского «Людмила Маяковская: Сто мужчин и одна женщина» URL: <https://muzeimayakovskogo.ru/exhibitions/virtualnye/lyudmila-mayakovskaya-sto-muzhchin-i-odna-zhenshchina/> (дата обращения: 07.10.2023).

© Сиберт К.А., Большова С.И., 2023

**ПАМЯТЬ О ПАВШИХ ВОИНАХ
В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ
ВРЕМЕН КРЫМСКОЙ ВОЙНЫ**

Точилин Р.О.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Крымская война середины XIX века активно освещалась в средствах массовой информации. Это было время подъема новостных газет, оперативно рассказывающих, что происходит здесь и сейчас в разных частях света. Часто информация сопровождалась рисунками, созданными художниками-корреспондентами непосредственно на полях сражений. Нацеленность на достоверный репортаж, однако, не отменяла ни принадлежности авторов к определенной художественной традиции, ни влияния идеологических факторов. Особенно ярко это проявляется в разговоре о погибших воинах: необходимость восславить подвиги героев становится основой графических репортажей, посвященных военным потерям. Для того, чтобы понять, как и в каких изображениях проявлялась тема памяти, рассмотрим иллюстрации журнала «Русский художественный листок» и работы двух английских художников, находившихся в Крыму во время войны, Эдварда Гудолла и Уильяма Симпсона.

Корреспонденты изображали крымские пейзажи, военный быт, сцены сражений и портреты военных. Одним из довольно часто встречающихся мотивов, выражающих тему памяти, было кладбище с могилами павших воинов: к нему обращались как русские художники, так и британские. Представляется интересным рассмотреть, как трактуется этот мотив на страницах печатных изданий, имеет ли он опору в художественной традиции, какую роль здесь играет репортажная манера изображения некрополей.

Как пишет Ф. Арьес, именно в XIX веке утверждается традиция создавать военные кладбища и монументы павшим солдатам на месте их гибели [1, с. 445]. Такие некрополи создавались русскими, несколько таких кладбищ оставили в Крыму и англичане. Братские захоронения становятся в это время объектами, выражающими национальный дух; местом, где современники, погибшие смертью храбрых, входят в пантеон народных героев. Говоря иначе, воинские захоронения связывают идею прошлого и идею современности через приравнивание героев современности к героям национального прошлого. Одним из важных инструментов вписывания героев в национальный миф становятся не сами кладбища, а их

изображения. Население России и Великобритании не могло воочию увидеть эти памятники, и иллюстрации в печати восполняли этот пробел. Сам по себе памятник как объект не может сохранить память, он всегда обрастает различными коммеморативными практиками.

В середине XIX века к изображению кладбищ живописцы прибегали нечасто. Возможно, это связано с тем, что такая картина была бы слишком прямолинейной и неэстетической: ведь именно по этим причинам картина Г. Курбе «Похороны в Орнане» возмутила парижскую публику. Если кладбище и встречается в реалистической живописи, в него вносятся идиллические мотивы и академичность для того, чтобы сцена выглядела не как конкретное кладбище, а как вневременной образ, например, картина «Сцена на могиле» В.Г. Перова 1859 г. Перов изобразил скорбящих на могиле мать, жену и сестру умершего, однако в этой картине не чувствуется социальный пафос, свойственный Перову. Фигуры очень скульптурны, а композиция добавляет впечатление искусственности. Эта картина больше аллегория, чем изображение сегодняшнего дня.

Однако, в графическом печатном репортаже всевозможные некрополи и могилы, прежде всего известных людей, встречаются чаще. Помимо работ, которые будут рассмотрены ниже, более поздние – это изображение часовни и кладбища русских воинов в Вильне, выполненное К. Брожем для «Всемирной иллюстрации» в 1859 г., или изображение могилы М.И. Кутузова в Казанском соборе, выполненное Л.А. Серяковым для журнала «Русская старина» в 1872 г.

Вероятно, подобного рода изображения ориентировались на романтическую традицию. Помимо известных композиций Каспара Давида Фридриха, на которых изображено кладбище, можно вспомнить работу Уильяма Тернера «Вид на город с кладбищем на переднем плане» 1832 г. (рис. 1). Во многом образ кладбища у романтиков восходит к его пониманию Якобом ван Рейсдалем («Еврейском кладбище»). Картина Рейсдала – «vanitas», выраженный не в натюрморте, а в пейзаже, каждый элемент которого символичен [2, с. 140]. Но если картина Рейсдала – напоминание о бренности земной жизни, выраженное в метафоре превращения природой человеческих построек в руины, то у Тернера и Фридриха акценты смещаются: для них кладбище – место, очерчивающее границу романтического двоемирья. Оно дает возможность представить, что существует идеальный, вечный мир.



Рисунок 1 – У. Тернер. Вид на город с кладбищем на переднем плане, 1832 г., Британский музей, Лондон.

Если мы сравним работу Тернера с литографией «Кладбище на холме Каткарта» 1855 г. Уильяма Симпсона (рис. 2), представителя английской школы, то увидим много общего: акцент на бескрайнем безмолвном пейзаже, в котором лишь малое место отведено самому кладбищу. Лиричность композиции подчеркивается нежной палитрой закатного неба с плавными переходами цветов. В обеих работах используется структура, характерная для романтизма: некое земное место, в котором угадывается существование чего-то далекого и высшего. Однако художники используют эту структуру в разных целях: если Тернер хочет выразить в своем творчестве поиск вневременного лучшего мира, скрытого за материальным, то Симпсон уже применяет эту романтическую идею для того, чтобы восславить героев. То, о чем упоминалось ранее – соединение современности с прошлым – осуществляется с опорой на романтическую идею. Кладбище, где покоятся герои – «здесь», а их души «там», среди славных предков нашей нации. Эта идея в общих чертах использовалась всеми художниками при изображении некрополей на страницах печатных изданий. Но есть и отличия.



Рисунок 2 – У. Симпсон. Кладбище на Каткартовом холме, 1855 г., Библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, Москва.

К.Н. Филиппов исполнил рисунок «Церковь Святого Николая Чудотворца в Калараше» для «Русского художественного листка» в 1854 г. (рис. 3). Рисунок, изображающий церковь и кладбище, помещен на одной странице с портретами похороненных на этом кладбище героев. Текстовые подписи-пояснения к изображению – важный прием репортажной иллюстрации в XIX веке. Они помогают подтвердить достоверность того, что изображено: в данном случае кладбище, благодаря помещению рядом портретов людей, лежащих на нем, становится свидетельством правдивости подвигов и героических жертв. Подписи используют как авторы «Русского художественного листка», так и британцы, например, к упоминавшейся работе Уильяма Симпсона имеется схема-дополнение, где к каждой могиле дано пояснение, кто в ней покойся. Однако у Симпсона пояснение вторично к изображению, он не хочет внедрять комментарии в основной рисунок, давая зрителю сосредоточиться на его эстетических качествах. Подписи и рисунок не создают единой композиции, Симпсон скорее тяготеет к тому, чтобы кладбище было обобщенным образом народных героев. В «Русском художественном листке» изображение кладбища, портреты героев и информация о них составляют цельный образ. У русских авторов подпись помогает сделать само место конкретным, найти его

самозначимость, о которой писал Сарабьянов в связи с «натуральной школой» в живописи [3, с. 51].



Рисунок 3 – Русский художественный листок В. Тимма. Санкт-Петербург: Тимм В.Ф. Литография А. Э. Мюнстера. 1854 г. № 27. РГБ, Москва.

В рисунке Тимма «Поверстный столб у каменного моста у Черной речки» 1856 г. повторена та же схема: поясняется, что на этом месте убиты два генерала, портреты которых помещены ниже на странице. Если сравнить рисунок Тимма с рисунком Филиппова то, как отмечает С. Франк, последний в плане достоверности будет ближе к Л. Н. Толстому, с его правдой жизни в «Севастопольских рассказах» [4]. Тимм не пренебрегает внедрением драматических приемов, использующихся для произведения эффекта на зрителя: добавляет на рисунок мертвую лошадь и проработку ночного лунного неба. Но несмотря на это, он остается в русле русской традиции изображения, тяготеющей к повествовательности.

У британских художников эффекты света и атмосферы используются по-другому. Рассмотрим «Английское кладбище близ Севастополя» Гудолла (рис. 4). Его рисунок скорее передает настроение. Он помещен на отдельной странице газеты «Illustrated London News»; от самого Гудолла на предыдущей странице дается небольшое текстовое пояснение, чьи могилы здесь изображены. Интересно, что для описания кладбища Гудолл использует слово «picturesque», то есть живописное [5, с. 611]. Это не случайно, ведь видение художника восходит к одноименной традиции пикчурескного изображения, расцвет которого пришелся на рубеж XVIII-XIX веков в Англии. Как и классический пикчуреск, рисунки Гудолла уделяют большое внимание любованию атмосферой: облачное небо, британский флаг рядом с могилами, создающий образ ветренного пространства, полнящегося невыразимым сожалением об утрате. В отличие от работы Тимма, у Гудолла и Симпсона не акцентируется трагизм, и они не рассказывают историю. Вместе с художественным воздействием на зрителей атмосферой безмолвного лирического чувства скорби, они стараются создать отстраненный образ, не пытаясь дать законченную картину события (гибели воинов), видя в этой недосказанности выражение объективности репортажа.



Рисунок 4 – Э. Гудолл. Английское кладбище близ Севастополя, 1855 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Симпсон и Гудолл добавляют в композицию часового, несущего караул на кладбище. Его прообразом являются часто появляющиеся в английских пикчурескных акварелях стаффажные фигурки путешественников, открывающих на своем пути глухие уголки природы. Как и путешественники, часовой – очевидец. Здесь очень важен их взгляд, подтверждающих существование того, на что они смотрят: путешественники узнают о существовании чудес природы, часовой своим надзором гарантирует незабвенность героев. Благодаря схожему с пикчурескным применению стаффажных фигур у Гудолла и Симпсона создается впечатление, что это кладбище древних героев, павшие воины уже сейчас становятся частью вечности. Так, чисто внутри изображения, английские художники обеспечивают восприятие современности как прошлого, а следовательно, и сохранение памяти о героях.

Художники «Русского художественного листка» решают задачу коммеморации павших воинов иначе. «Листок» создает почти что реальный памятник на странице журнала – с общим видом захоронения или места гибели, портретами, именами и датами смерти погибших. Весь этот мемориальный комплекс направлен на зрительское восприятие: читатель сопоставляет у себя в голове факты и лица, издатель рассчитывает на додумывание читателем славной истории воинов. Таким образом происходит приобщение читателя к памяти о подвигах соотечественников. Британцы же не сообщают ничего, кроме визуального облика захоронений (и имен, вынесенных в отдельные от изображения пояснения).

Кладбище встречается также и в качестве сюжета сцен с использованием жанровых элементов. Похоронные сцены в репортажной графике изображаются достаточно свободно. Такие сцены представлены в листах «Кладбище на высотах Северной стороны Севастополя» Тимма и «Могила в гавани Балаклавы» Симпсона. Тимм выделяет основную сцену действия, оставляя дальний план пустым, Симпсон же дает пейзаж в целом: похороны товарища – одно из многих событий, происходящих в Балаклаве. Эта сцена не исчерпывающая, помимо нее есть еще множество историй: об этом говорят остальные ряды могил и тянущаяся вдаль вереница снабжения. Оплакивание и вся остальная жизнь не противопоставлены друг другу, частное и типичное здесь находятся в единстве. В рисунке же из «Русского художественного листка» на заднем плане мы видим еще одну параллельно проходящую похоронную процессию, но художник строго выделяет, что является главным. Также присутствует систематизация, каждый герой

имеет свою характерную роль и социальный типаж: священник, мать с ребенком, инвалид войны. В этом прослеживается схожесть с русской жанровой живописью и «натуральной школой» – уже упоминавшейся «Сценой на могиле» Перова и особенно с П.А. Федотовым.

У Симпсона из всех участников выделяется только священник, про всех остальных нельзя сказать, что это за люди и чем они заняты (они все просто стоят). Их лица не выражают яркой индивидуальности, психологических реакций – во всем этом можно увидеть стремление художника подчеркнуть их единство как народа. Изображение же народной жизни у Тимма основывается на примечательных отдельных личностях, каждая из которых составляет народ. Собственно, рассмотренные выше страницы «Русского художественного листка» с портретами военных деятелей вписываются в ту же тенденцию выделять представителей общего целого защитников родины. В свою очередь, не столь яркий интерес англичан к персоналиям в изображении захоронений подтверждает выводы, сделанные на основе анализа жанровой сцены.

Таким образом, во времена Крымской войны память о павших воинах на страницах печатных изданий часто выражена через образ кладбища. Несмотря на репортажное изображение некрополей, в такой графике присутствует идеологическая функция и художественная составляющая.

Список использованных источников:

1. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1992. – 528 с.

2. Scheyer, E. The iconography of Jacob van Ruisdael's "Cemetery" / E. Scheyer // Bulletin of the Detroit Institute of Arts. – 1977. – № 55. – С. 133– 46.

3. Сарабьянов, Д. В. Павел Андреевич Федотов. – Л. : Художник РСФСР, 1990. – 174 с.

4. Франк С. Видимая и невидимая война в Крыму (начало медийной эпохи и «Севастопольские рассказы» Льва Толстого) // Пушкинский дом [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/PUSH/Krymski-text/Frank/Frank.pdf> (дата обращения: 20.10.2023)

5. Goodall, E. The Officers' Cemetery, Cathcart-Hill. / E. Goodall // Illustrated London News. – 1855. – № 26. – С. 611. – June 16.

© Точилин Р.О., 2023

**ЖЕНЩИНЫ-КОМПОЗИТОРЫ
В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО**

Чекменева С.И.

Научный руководитель Радзецкая О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В последние годы не только в России, но и во всем мире, растет интерес к творчеству женщин-композиторов. В обзоре музыкального наследия нескольких живших в разное время авторов мы проследим их интерес к определенным жанрам и формам, а также затронем вопросы исследования, издания и исполнения ряда произведений в современный исторический период.

Греческая монахиня Кассия (810-865 гг.) была одной из первых женщин-гимнографов и композиторов. Она сочиняла церковные гимны и каноны: ямбические эпиграммы, Стихиры, Четверопеснец на Великую субботу, Канон об упокоении усопших. Кассия канонизирована в лике святых Православной церкви. Она единственная женщина-гимнограф, чьи песнопения были включены в богослужебные книги православной Церкви. «Для творчества Кассии характерен интерес к сугубо «женским» темам, связанный с почитанием святых женского рода среди византийских монахинь того времени. Большинство ее песнопений были написаны в защиту женщин: она посвящала свои гимны и Деве Марии, и «падшим женщинам», искупившим свои грехи верой в Господа...» [1, с. 2]. Сохранилось около 50 рукописных песнопений композитора. Большинство текстов содержится в рукописях XI-XVI вв. Активное изучение наследия Кассии началось в конце XIX – начале XX вв., авторы Параникас (1897 г.); Филарет (Гумилевский) (1901 г.); Петриди (1902 г.); Тиллиард (1911 г.), И. Рохов (1967 г.) и А. Триполитис (1992 г.). Исследователь и пропагандист ее творчества в России – Татьяна Сенина.

Кассия Константинопольская – композитор, чьи сочинения исполняются современными музыкантами. Её произведение «O Synapostatis Tyrannos» было записано американским струнным квартетом «Kronos Quartet». На текст тропаря Кассии британский композитор Джон Тавенер в 1993 году написал масштабную композицию «Мироносица». В 2008 году был создан немецкий женский вокальный секстет «VocaMe» специально для исполнения сочинений монахини Кассии. В России записи ее вокальных произведений осуществил Православный ансамбль «Вера».

Одна из самых известных женщин-композиторов Средневековья – Хильдегарда Бингенская (1098-1179 гг.). У нее был свой узнаваемый авторский стиль, отраженный в уникальном мелодическом даре. «Она была смелым новатором и плодовитым автором музыкальных композиций. Среди ее сочинений – антифоны, респонсории, гимны, секвенции, псалмы» [1, с. 3]. Произведения Хильдегарды собраны в сборник под названием «Гармоническая симфония небесных откровений» (*Symphonia armonie celestium revelationum*). Сохранилась её литургическая драма «Действо о добродетелях» («*Ordo virtutum*»), а также «*Ordo virtutum*» – первое в истории представление в средневековом жанре моралите. «Хильдегарда сама сочиняла тексты для своих композиций и, как и прочие церковные песнеслагательницы, активно разрабатывала в своем творчестве типично «женские» темы. Многие ее песнопения посвящены небесному жениху, Христу, Марии и ее сыну» [1, с. 3]. Хильдегарда считала музыку проявлением божественной гармонии, раскрывающей суть души человека. Ее сочинения богато украшены мелизмами, а мелодическая линия характеризуется развернутостью и большим интервальным диапазоном. Музыкальные сочинения сохранились главным образом в двух средневековых кодексах – Дендермонд (составлен около 1175 г.) и «Ризенкодекс» (около 1190 г.). Распевы записаны в системе готической нотации. Крупнейшие исследователи музыкального наследия Хильдегарды: в Германии – Барбара Штюльмейер, в США – Маргот Фасслер. Современная дискография Хильдегарды состоит из более двухсот наименований. Полное собрание музыкальных сочинений Хильдегарды записал (на восьми CD) ансамбль средневековой музыки «Секвенция». Ее музыку обрабатывал (среди прочих) «Kronos Quartet».

В череде великих имен композиторов эпохи Барокко: А. Вивальди, К. Монтеверди, Ф. Куперена есть женское имя – Барбара Строщи (1619-1677 гг.). Она не только посвятила себя камерному вокальному искусству, но и стала первой женщиной, публиковавшей свои сочинения под собственным именем. Музыка Барбары перешагнула культурные каноны эпохи раннего Барокко, демонстрируя незаурядное мастерство в построении мелодической линии и лексической организацией текста. Ее сочинения отличались большой выразительностью. «Вероятно, профессиональная певческая деятельность определяла жанровую сторону её композиторского творчества. Об этом свидетельствует то, что большинство произведений композитора было написано для сопрано соло, включая импровизационные разделы с многочисленными указаниями на выбор мелизматике, динамики и темпа» [2, с. 66].

Всего Барбара опубликовала 8 музыкальных сборников: в 1644 г. – книгу мадригалов на тексты своего отца; в 1651 г. – сборник кантат, ариетт и дуэтов; третье издание 1654 г., включает кантаты и ариетты для одного, двух и трех голосов; четвертая публикация утеряна; в 1655 г. появилось ее

единственное произведение в жанре духовной музыки; последние опусы были опубликованы в 1657, 1659 и 1664 гг. В настоящее время музыку Барбары Строщи переиздают, ее можно услышать в концертах камерной музыки.

Четыре полонеза (ор.1) Клары Шуман (1819-1896 гг.) были опубликованы в 1829 г. Они отражали передовые тенденции своего времени и были родственны произведениям молодых композиторов романтической школы: Шумана, Мендельсона и Шопена. Сочинения Клары привлекают поэтичностью высказывания, глубиной содержания, ясным мелодическим рисунком и интересными гармоническими сочетаниями. В её композиторской палитре представлен широкий круг образов: от лирических и созерцательных до причудливо фантастических. Она обращалась к различным жанрам, была автором оркестровой и камерной музыки: двух концертов для фортепиано, фортепианного трио, трёх романсов. А для фортепиано соло: четырех полонезов, каприсов в форме вальса, романтических вальсов, прелюдий, вариаций, романсов и др.

Среди работ отечественных музыковедов: диссертации Н.А. Шохиревой, посвящённая фортепианному искусству Клары Шуман; О.В. Лосевой – «Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур», работы С.В. Ивановой и Г.И. Пальян.

Одна из ярких представительниц женщин-композиторов своего времени – Мелани Элен Бони (1858-1937 гг.), использовавшая псевдоним «Мел Бони». Ее музыка – своеобразное связующее звено между романтическим и импрессионистским движениями во Франции. Бони написала около 60 фортепьянных пьес, дуэты, произведения для двух фортепьяно; около 30 сочинений для органа; около двадцати камерных произведений, в том числе три сонаты для флейты, скрипки, виолончели и фортепьяно; «Сюиту в старинном стиле» для семи духовых инструментов; два квартета для фортепьяно и струнных; септет для фортепьяно, двух флейт и струнного квартета; одиннадцать оркестровых пьес. Почти все ее работы (около 300) были опубликованы при ее жизни.

Жермен Тайфер (1892-1983 гг.) обладала ярким мелодическим даром, ее музыка отмечена «дерзкими» новаторскими устремлениями. Она входила в «Шестерку», которую образовали на рубеже веков в Париже композиторы Луи Дюрей, Даринос Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк. «Шестерка» стремилась к новизне, простоте, выступала за сохранение национальной специфики музыкального языка. Жермен Тайфер участвовала в концертах группы. Написала «Кадриль» и «Вальс телеграмм» для первого совместного сочинения «Шестёрки» – балета-пантомимы «Новобрачные на Эйфелевой башне» (Париж, 1921 г.). Тайфер создала произведения различных форм и жанров. Большое место в её творчестве занимают концерты: Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для 2-х гитар, Concerto grosso для двух фортепиано; Концерт для флейты,

фортепиано и оркестра. «Композитор смело экспериментировала с тембрами и составами, впервые используя в рамках одного произведения трудно соединимые инструменты» [3]. Тайфер – автор сценических произведений: балетов «Магия Парижа», «Паризиана»; оперы «Маленькая русалочка» и др. Известны ее Концертино для арфы, цикл «Шесть французских песен», Сюита для камерного оркестра, музыка к кинофильмам.

До недавнего времени творчество Ж. Тайфер, как и ее биография, были мало известны отечественным слушателям; ее произведения практически не издаются в России, редко звучат на концертной эстраде. Среди российских исследователей назовем Т. Бунину и О. Демехину

Творчество Галины Уствольской (1919-2006 гг.) – самобытнейшее явление музыкальной культуры второй половины XX века. «Музыка Уствольской уникальна и в буквальном смысле ни на что не похожа, она чрезвычайно экспрессивна, мужественна, сурова и исполнена трагическим пафосом при аскетичности выбора выразительных средств. Музыкальное мышление Уствольской отличается мощным интеллектуализмом, содержание произведений – пронзительной духовностью» [4]. За почти полвека творчества она создала всего 25 сочинений: пять симфоний, шесть сонат для фортепиано, три «Композиции», две поэмы, двенадцать прелюдий для фортепиано, Концерт для фортепиано, полного струнного оркестра и литавр, былинку для баса и симфонического оркестра «Сон Степана Разина» и др. Начиная с 1970-х годов в сочинениях Уствольской появляются тексты религиозного содержания.

София Губайдулина (род. 1931 г.) – одна из крупнейших композиторов второй половины XX в. Через веру она приходит к смыслу творчества, а ее музыка отличается большой силой эмоционального воздействия, тончайшим ощущением содержания звуковых пластов. «Композитор стремится к выразительному языку, отвечающему изменениям самой жизни. Полагая, что музыкальный язык подобен живому организму, который развивается, изменяется, постепенно теряет свою актуальность и правдивость» [5]. Губайдулина – автор многих десятков сочинений в разных жанрах. Это вокальные опусы, камерные сочинения, симфонические произведения. Одно из лучших – «Perception» («Восприятие») для сопрано, баритона и 7 струнных инструментов в 13 частях.

Исполнителями ее произведений стали Мстислав Ростропович, Чарльз Маккеррас, Рейнберт де Леу, Фрэнк Деньер, Маркус Хинтерхойзер и другие известнейшие музыканты. Произведения Уствольской исполняют в берлинском Концертном зале Пьера Булеза и нью-йоркском Карнеги-холле. В России к лучшим интерпретаторам сочинений Уствольской относятся Анатолий Ведерников, Алексей Любимов, Олег Малов, Иван Соколов, Федор Амиров.

Таким образом, в представленном обзоре рассмотрен лишь только небольшой объем информации о таком интереснейшем явлении в истории музыки, как творчество женщин-композиторов, что доказывает необходимость его более глубокого и всестороннего изучения в широком круге образов и тем. Подчеркивает значительность данного смыслового диапазоном и его актуальность. А в целом, огромную культурную ценность.

Список использованных источников:

1. Иванова С. В. О женщинах церковных песнеслагательницах эпохи Средневековья. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение». [Электронный ресурс] // портал <https://cyberleninka.ru>. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zhenschinah-tserkovnyh-pesneslagatelnitsah-epochi-srednevekovya>. (дата обращения: 24.10.2023)

2. Иванова С. В. Женщины-композиторы XVII в. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение» // Вестник Томского Государственного Университета. 2010. № 30. С.66-69

3. Волкова Н. Ю. Грани эмансипации в музыкальной культуре Франции начала XX века. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение». [Электронный ресурс] // портал <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grani-emansipatsii-v-muzykalnoy-kulture-frantsii-nachala-xx-veka> (дата обращения: 24.10.2023)

4. О композиторе. [Электронный ресурс] // портал <http://ustvolskaya.org> URL: <http://ustvolskaya.org> (дата обращения: 24.10.2023)

5. Петрова Е.Ю. Философско-религиозные основы творчества Софьи Асгатовны Губайдулиной. Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение». [Электронный ресурс] // портал <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-religioznye-osnovy-tvorchestva-sofi-asgatovny-gubaydulinoi> (дата обращения: 24.10.2023)

© Чекменева С.И., 2023

УДК 77.04

КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ФОТОИСКУССТВЕ

Шаповалова А.Е., Мирошниченко Е.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современная фотография заняла свою нишу в искусстве. Почерк известных мастеров читается в их стиле: технике исполнения, способах фотосъемки и методах обработки готовых кадров. В современном

фотоискусстве отражается эпоха, где композиционное решение играет премиальную роль.

Композиция – это язык, которым фотографы говорят. Размещение элементов считается главным приемом, где гармония и баланс создают визуальную эстетику. Принципы золотого сечения и правило третей играют значительную роль в композиции современных фотографий. Размещение главного объекта в соответствии с ними создает баланс и привлекательность в кадре. Однако, современные фотографы также активно экспериментируют с нарушением этих правил для создания уникальных и необычных эффектов. Пробуя работать с композицией без ограничений, они стремятся изобразить свои идеи и эмоции смело и ярко.

Линии и формы играют также важную роль. Геометрические линии и повторяющиеся формы создают ощущение порядка и структуры в композиции. В то же время, кривые, динамические линии и необычные формы могут добавлять энергию и движение в снимке.

Перспектива и ракурс также являются существенными композиционными решениями в современной фотографии. Использование необычных углов съемки, включая птичий и кротовый ракурсы, может создать новое видение объекта и привлечь внимание зрителя. Композиционное решение в современном фотоискусстве также связано с использованием цвета и света. Цветовые сочетания могут создавать настроение и эмоциональный эффект в фотографии. Использование света и его направления для создания тени, контраста и объема может придавать изображению глубину и трехмерность.

Отклонение от привычного, игра с перспективами и ракурсами создают впечатляющие эффекты и притягательные картины. Кадры с необычными углами, крупным планом или наоборот вносят драматизм и эмоциональную силу в работу. Авторская композиция в фотографии позволяет фотографу выразить свою уникальность, интерпретацию и креативность через умелое использование композиционных приемов и элементов в кадре. Она придает снимкам характер и помогает художнику передать свое сообщение зрителю.

Современные технологии также вносят свой вклад в процесс. Редактирование, композитинг, цифровые эффекты безграничны. Фотографы находят новые способы выразить свое видение, создавая сюрреалистические, абстрактные или концептуальные снимки. Все это – композиционное решение в современном фотоискусстве, где техника сочетается с творческой вдохновенностью и инновациями. Фотографы стремятся не только запечатлеть момент, но и создать произведение искусства, которое оставит след в сердцах.

Массовый переход на цифровую съемку дал возможность самовыражаться и заниматься творчеством каждому. Именно фотография становится одновременно и произведением искусства, и одним из способов

заработка. На примере смотровой площадки PANORAMA 360 в Москве можно заметить шаблонные композиционные решения, где экспресс-фотосъемка является типовым приемом в работах разных авторов. Фотографы не могут в полной мере раскрыть свой творческий потенциал, так как находятся в замкнутом пространстве с ограниченным количеством зон для съемки.

Условия вынуждают фотографов снимать однотипные кадры, позы на которых нравятся людям и продаются. (рис. 1) Фотосъемка становится не способом показать талант автора, а заученными схемами позирования и ракурсов в одних и тех же местах, то есть теряется уникальность снимка и его эксклюзивность как произведения искусства.



Рисунок 1 – а) композиция 1; б) композиция 2

Композиция в фотографии является определенным фактором, распределяющим объекты в кадре таким образом, чтобы они гармонично сочетались друг другом. Так и получаются интересные фото, которые сразу цепляют сердца людей, что им хочется их купить.

Перед съемкой фотографы показывают примеры, чтобы заинтересовать гостей площадки. Зачастую люди сами просят повторить фотографию, как на примере. Это еще одна причина почему появилась однотипность фотографий. Важно отметить, что экспресс-фотосъемка может варьироваться в зависимости от фотографа и конкретных условий съемки. Это подход, который может быть адаптирован и модифицирован под конкретные потребности и требования клиента.

Когда только появилась фотография, эксперты яростно спорили о том, можно ли считать её чем-то прекрасным и с уверенностью относить к искусству. В настоящее время об этих спорах все напрочь забыли, а фотография поставлена в один ряд с живописью и скульптурой. Для достижения неповторимого снимка фотограф может провести ни один час времени. И в итоге получится нечто уникальное, что крайне сложно будет повторить.

Произведение искусства – художественное произведение, имеющее эстетическую ценность. Эстетические ценности – это духовные ценности, связанные с выявлением, переживанием, созданием красоты и гармонии. В глобальном понимании произведение искусства вызывает эмоции у каждого.

Фотоаппарат – это не просто техника, способная запечатлеть то, что видно глазу. Сегодня его следует воспринимать как уникальный инструмент, дающий возможность по-новому посмотреть на окружающий

мир. Фотография, в свою очередь, стала средством выражения внутреннего состояния, идей и мыслей. Она имеет способность взаимодействовать с зрителем, возбуждая его воображение и вызывая реакцию. Продолжая эволюционировать и адаптироваться к новым технологиям и средствам выражения, позволяет фотоаппаратам оставлять след в истории искусства.

На примере авторских фотографий (рис. 2) можно рассмотреть то, насколько каждый момент, запечатленный в объективе, неповторим. Одна и та же девушка, но в разной атмосфере, выглядит по-разному. Разнообразные образы и окружение помогают донести уникальную атмосферу каждого снимка. В одном образе она, словно ребенок, окруженная солнечными зайчиками. В другом уже дерзкая кокетка в солнцезащитных очках. В третьем – милая дева, окруженная природой.

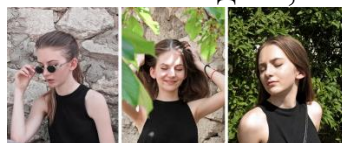


Рисунок 2 – Авторские фотографии

Сегодня фотография признана одним из видов искусства, который динамично развивается и пользуется огромной популярностью. Популяризация фотографии обусловлена многими факторами, в которую включена и финансовая сфера, обуславливающая тиражированные решения. Однако теряется уникальность кадра. Если рассмотреть в глобальном смысле, то, да, теряется уникальность кадра, но в ключе одного заказа такой снимок может стать эксклюзивным в рамках определенного семейного фотоальбома, что подарит лишь позитивные эмоции и воспоминания, а именно этот смысл изначально заключен в фотографиях.

Список использованных источников:

1. Курчев В.И., Окашев Н.А. Фото как искусство // Актуальные философские и методологические проблемы научного познания: сб. науч. ст. по материалам 78-й науч.-практ. конф. преподавателей и студентов СтГАУ. – Ставрополь, 2014.

2. Бэрнбаум Б. Фотография. Искусство самовыражения / Б. Бернбаум. – СПб.: Питер, 2012.

3. Морозов С. Творческая фотография. – М.: Планета, 1985. – 416 с.

4. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. – 712 с.

5. Сонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.

6. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. – М.: Ин-т философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011. – 200 с.

7. Фотографии рис.1-рис.4 PANORAMA360 © 2017–2022

© Шаповалова А.Е., Мирошниченко Е.С., 2023

УДК 76.01

ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРОСТРАНСТВЕ ФОТОГРАФИИ

Шереметьева Е.В.

Научный руководитель Бесчастнов П.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Фотографическое искусство существует чуть менее 200 лет, и оно бесконечно развивается. За последнее время максимально изменило взгляд на данную деятельность изобретения смартфона – фотография стала доступной широкой аудитории. Дальнейшее развитие привело и к изменениям в доступности постобработки: мы получили фильтры, встроенные в соцсети, камеры телефонов, множество бесплатных и платных программ, которые по нажатию одной кнопки могут превратить снимок в ретро-фото или сделать кому угодно осиную талию. Происходит цифровизация искусства, появляются новые виды, такие как NFT-арт и фиджитал.

Сейчас мы стоим в начале новых мощных изменений: повсеместного внедрения искусственного интеллекта. В данной статье мы хотим рассмотреть то, как нейросети, способные работать с изображением, внедряются в фото-мир и какие вопросы появляются в данном ключе.

Однако первые попытки компьютерного искусства зародились еще в XX веке. В 1973 году в США создали технологию AARON при помощи художника-абстракциониста Гарольда Коэна. Грубо говоря, изобретение можно назвать робо-художником. Изначально это было нечто наподобие чертежной «черепашки» на колёсиках, впоследствии – сложная робо-рука. Изначально получались только абстрактные изображения, чуть позже – камни, в 80-е годы – человеческие фигуры. Только к 90-м годам рука получила умение раскрашивать свои творения, используя палитру в 17 цветов. Однако есть весомое отличие от нынешних нейросетей: AARON лишь следовал инструкциям, не имея возможности обучаться на гигантском объеме информации. Однако AARON является первым шагом к изучению так называемой «вычислительной креативности».

Для более глубокого понимания проблемы обозначим основные доступные технологии в работе с изображением.

Neural style transfer. Это самый простой и распространенный способ использования искусственного интеллекта в художественной работе. Данная модель работает по принципу совмещения двух изображений – референса-стиля и изображение, с которым непосредственно идет работа. С применением этой технологии работают широко известные программы

Prisma и DeepArt. Под каждый шаблон есть набор параметров заранее обученной нейросети. Таким образом, регулируя степень стилизации, можно получить обработку похожую, например на стиль Ван Гога или на аниме.

GAN (Generative Adversarial Network). Эта технология лежит в основе такой нейросети как, например, MidJourney, Stable Diffusion. В данном случае используются две нейронные сети, одна создает «случайные» образы из определенного сета распределений, а другая (CNN дискриминатор) определяет правдоподобие результата на основе тренировочного набора. По сути CNN классифицирует изображения, исходя из ответа на вопрос «сделано ли это человеком?». В случае негативного ответа образец помечается как неудачный. Глобально CNN – это нейронные сети, которые используются для различного рода классификации (например, поиск по картинке работает именно через эту сеть). GAN наиболее широко используемая среди AI художников технология. Она применима и в обработке изображений, и видео, а также в синтезе аудио и обработке естественного языка.

CAN (Creative Adversarial Networks) работает по схожей на GAN схеме, но в дискриминатор заложена еще одна классификация: по стилю (сюрреализм, импрессионизм и т.д.). На выходе получаются стилизованные изображения. Хороший пример – видеоинсталляция «Летние сады» Давиде Квайолы, которая была показана на выставке «Искусственный интеллект и диалог культур» в Эрмитаже. Художник снял на видео цветы, колеблющиеся от ветра, а сеть, в свою очередь, поверх изображения, сохраняя механику движений цветов, наложила уже стилистику в духе французских импрессионистов.

Теперь, имея базовое понимание в том, какие технологии на данный момент представлены, рассмотрим наиболее важный прецедент на стыке фотографии и ИИ.

Первый кейс к рассмотрению – работы Майкла Кристофера Брауна. Фотожурналист при помощи генератора изображений Midjourney создал серию фото под названием «90 миль». В этих работах он воссоздал по рассказам кубинцев фото, иллюстрирующие так называемый «Мариэльский исход 1980 года. Дело в том, что реально документальных изображений этого исторического события осталось немного. Таким образом фотограф решил исследовать, что ИИ может дать документальной фотографии – у Брауна есть список из исторических событий, которые он хотел бы запечатлеть, но не смог. С одной стороны, это хороший способ визуализации истории, но с другой – проект подвергся критике, в том числе по этической стороне вопроса, даже несмотря на то, что фотожурналист и не скрывал происхождения изображений, а также сам не ставит знак равенства между этой и предыдущими своими, по-настоящему документальными, работами. Наоборот, он считает, что на фоне

распространения ИИ, фотожурналистика станет более важной, это будет одним из способов «подтверждения реальности».

Другой важный пример того, как технологии ИИ сплетаются с искусством, фотографии произошел в 2023 году. На крупнейшем фотоконкурсе Sony World Photography Awards 2023 в номинации «Свободное творчество» победила фотография «Псевдоамнезия: Электрик» немецкого фотографа Бориса Эльдагсена. И этот снимок был полностью сгенерирован при помощи ИИ. Впоследствии фотограф признался в этом, отказался от награды, а организация приостановила коммуникацию с творцом. Задача Эльдагсена была в том, чтобы прощупать, насколько подобные конкурсы готовы к появлению созданных подобным образом работ. По его выводу – не готовы. И это далеко не первый эпизод, когда ИИ выиграл фотоконкурс. Например, на конкурсе, который проводила организация DigiDirect, также одержало победу сгенерированное фото. Его создала студия из Австралии под названием Absolutely Ai, «фотографа» они назвали Jane Eukes, что отсылает к имени художника Яна ван Эйка. Изображение представляет собой вид пляжа с дрона, где находятся два серфингиста. Как отметила студия, ни один человек, при виде картинке, не ощутил ничего странного, хотя ничего из того, что есть на картинке – не существует. Однако, так ли не существует? Здесь мы подходим к вопросу авторского права. Генераторы изображений обучаются на том, что было уже создано и загружено другими людьми. Например, кто-то добавляет при помощи нейросети на свое изображение повозку в лунном свете. Но кто-то её уже снял. Чья тогда это повозка? Без новых изображений нейросети не будут обновляться: так, например, если все люди перестанут загружать фото здание Телеграфа в Интернет, а его надолго затянут строительными лесами, нейросеть будет исправно показывать только Телеграф без строительных лесов. Без новой информации нейросетям не на чем обучаться.

Казалось бы, человек создаёт новые смыслы, пользуясь ИИ, машина так не может. Однако и здесь не всё так просто: еще одна работа на стыке с фотографией была проведена исследовательским центром Fabrica. Проект под названием «Распознавание» построен на том, что ИИ ищет сходства по теме и визуальной части между работами из музейных архивов и фотографий актуальных явлений из новостного агентства Reuters. Например, ИИ нашел пару к картине Томаса Гейнсборо «Крестьянские дети, собирающие хворост» в снимке сирийской беженки с ребенком на руках. С одной стороны это и есть новые смыслы, но с другой – всё-таки не будем забывать, что машина действует по заложенному алгоритму и смыслы нередко рождает зритель.

Если не наделять ИИ «волшебной» силой, то это – прекрасный инструмент для фотографов и других представителей креативной индустрии. Безусловно, в условиях маленьких бюджетов какие-то клиенты будут обращаться исключительно к нейросетям, но так или иначе нужен

человек, который подберет «подход» к алгоритму. В случае же с фотографиями нейросеть открывает огромную широту для экспериментов и фантазии. Еще немаловажный аспект особенно при работе с клиентами – нейросеть облегчает создание эскизов, а как следствие, ведет к более прозрачной коммуникации внутри всей команды.

Рано или поздно границы будут найдены. Уже сейчас (а именно в 2021 году был подписан Кодекс этики в сфере ИИ). На данный момент это список рекомендаций, однако, его наличие показывает, что работа по урегулированию идёт. Любая технология, новинка в какой-то степени проявляется в социуме по концепции окна Овертона – от немыслимого до нормального. Сейчас технологии ИИ находятся где-то на середине этого пути. В любом случае, без человека данная технология ближайшее время точно не сможет существовать, а человеку всегда нужно будет как минимум документировать себя, мир вокруг и искать новые смыслы для развития.

Список использованных источников:

1. Нейрозамещение: как искусственный интеллект проявил себя в искусстве // The Art Newspaper Russia // URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230216-jwqd/>

2. Искусственный интеллект в современном искусстве // Sk.ru // URL: <https://sk.ru/news/iskusstvennyy-intellekt-v-sovremennom-iskusstve/>

3. От страсти к профессии, интервью с Алисой Лисовской // Журнал «Пушка», выпуск № 4 (46), весна, 2022-23 г.

4. На крупнейшем конкурсе фотографии победило созданное ИИ изображение – автор сам в этом признался и отказался от награды // 3D news // URL: <https://3dnews.ru/1085231/na-krupneyshem-konkurse-fotografii-pobedil-snimok-sozdanniy-ii-avtor-v-etom-priznalsya-i-otkazalsya-ot-nagradi>

5. Майкл Кристофер Браун: псевдодокументальный проект «90 миль» // Photar.ru // URL: <https://photar.ru/majkl-kristofer-braun-psevdodokumentalnyj-proekt-90-mil/>

6. Изображение, созданное искусственным интеллектом, впервые победило в фотоконкурсе // Фотосклад expert // URL: <https://www.fotosklad.ru/expert/news/izobrazenie-sozdannoe-iskusstvennym-intellektom-vpervye-pobedilo-v-fotokonkurse/>

7. Что нужно знать об искусственном интеллекте, чтобы быть «в теме»? // Vc.ru // URL: https://vc.ru/u/545447-digital-lab/843402-что-нужно-знать-об-искусственном-интеллекте-чтобы-быть-в-теме?fbclid=PA_AaZhILcIagrUsi-ILZXe8Z7x8umM0BJPFN8WRj5tj-UYtVm7qZqjX4kBLU_aem_AW4FFob9vFJed7YLhNs01hWyQ73K2cHJA1j90DD5-VQRxcTauB0bElMtggWDRq3R8Yk

© Шереметьева Е.В., 2023

СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ К.А. КОРОВИНА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ: ТЕМАТИКА И СТИЛИСТИКА

Шустова Ю.А.

Научный руководитель Соколов Б.М.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет», Москва

Творчество последних семнадцати лет жизни К.А. Коровина, проведенных в эмиграции во Франции, мало изучено искусствоведами. Основной причиной этому служит разрозненность работ – большинство из них находятся в частных собраниях или выставлены на зарубежных аукционах, из-за чего составить обобщённое представление об этом творческом периоде художника трудно. Тем не менее, электронные архивы таких аукционов как, например, «Сотбис» (англ. Sotheby's) могут прояснить некоторые аспекты этого творческого этапа жизни художника [1]. Целью данной статьи является выявление тематики и стилистики станковых работ К.А. Коровина периода 1922-1939 гг.

Период эмиграции К.А. Коровина начинается в 1922 году. Вместе с семьёй художник переехал сначала в Латвию, затем – в Германию. Следующим пристанищем стала столица Франции – Париж, город, уже не раз отмеченный кистью живописца.

Достаточно бурной деятельностью отмечены первые годы эмиграции. В это время К.А. Коровин выставлял свои работы в галереях Парижа, Нью-Йорка, Берлина. Параллельно с этим он продолжал работу в качестве театрального декоратора, работая труппой Анны Павловой и Туринским театром. В 1927 году К.А. Коровин участвовал в последней выставке «Мира искусства» в Париже, выставляя там четыре или пять работ (рис. 1).



Рисунок 1 – Каталог выставки «Мира искусств» в Париже 1927 г.

Спустя два года, в 1929 г. состоялась первая в эмиграции персональная выставка К.А. Коровина «Впечатления Парижа» в парижской галерее «Кольбер». Сложно оценить экспозиционный материал выставки, так как большинство станковых работ позднего периода творчества К.А. Коровина датируются на аукционах довольно размыто – 1930-ми годами. Однако существуют и исключения (рис. 2). Название же выставки даёт основание полагать, что К.А. Коровин экспонировал на ней городские пейзажи Парижа.



Рисунок 2 – Коровин К.А. Осень в Париже, 1929, х., м., 50,5 х 61,5 см, частная коллекция

Вопреки мнению, что парижские работы К.А. Коровина теряют свой высокий художественный уровень, приобретая ремесленную холодность и заштампованность [2], наблюдается та же свежесть взгляда, динамика диагонального мазка, точность передачи цветовых и световых эффектов, что и в работах более ранних периодов.

В 1932 году проходит ещё одна персональная выставка К.А. Коровина в галерее «Гранофф». На ней так же обширно был представлен парижский городской пейзаж, о чем свидетельствует брошюра к выставке, написанная О. де Клемом. В брошюре отмечено, что Коровина часто можно встретить на ночных улицах Парижа за мольбертом со специальной лампочкой [3].



Рисунок 3 – Коровин К.А. Сен-Дени, 1931, д., м., 37 х 31,5 см, частная коллекция

В ночных парижских пейзажах видны новшества художественной техники: широкий пастозный мазок, задающий общую атмосферу и природное освещение, сочетается с буйством мелких штрихов и детальной прописью стаффажных фигурок (рис. 3). Использование мелкого штриха, вероятно, обусловлено желанием художника передать эффект многолюдности и искусственной освещенности, что наблюдалось и в парижских работах до эмиграции. Однако до эмиграции в станковой живописи художника не наблюдалась детальная пропись стаффажных фигур, в частности – пропись одежды.

Та же детализация стаффажных фигур наблюдается в ностальгических пейзажах России. Большинство из них подписаны художником как «Russia» и имеют схожую тематику и композицию (рис. 4). В отечественном искусствоведении встречается термин «тройки», так как на большинстве досок и холстов изображены лошадиные упряжки [4]. Россию художник вспоминал так: зима, лес, мчащаясь сквозь снега лошадиная упряжка, деревянная изба, трактир, крестьянские девушки и юноши в традиционных костюмах. Элементы могут незначительно варьироваться, сохраняя общую композицию. Например, в некоторых работах появляется главка церкви среди ветвей зимнего леса.



Рисунок 4 – Коровин К.А. Тройка, 1930-е гг., д., г., 32 х 40 см, частная коллекция

Мнение о «заштампованности» работ К.А. Коровина периода эмиграции относительно ностальгических работ более справедливо, чем то же суждение о парижских пейзажах.

Таким образом, можно выделить два крупных тематических направления творчества К.А. Коровина периода эмиграции – пейзажи Парижа и ностальгические пейзажи России. Более ранние пейзажи Парижа выполнены в импрессионистической манере с преобладанием крупного пастозного мазка и особым вниманием к световым и цветовым отношениям. В более поздних работах мазок уменьшается, стаффажным фигуркам уделяется больше внимания, хотя свето-теневые отношения всё ещё являются приоритетными для художника. Поздние ностальгические работы обладают схожим набором композиционных элементов, что, вероятно, связано с отсутствием новых живых впечатлений художника о Родине. Они обладают той же детализацией стаффажных фигурок, что и парижские пейзажи, но не обладают той же «живостью», приобретая характер «штампа».

Список использованных источников:

1. Электронный архив аукциона Сотбис / [Электронный ресурс] // Fine Art, Jewels, Watches, Wine Auctions & Sales | Sotheby's : [сайт]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/> (дата обращения: 15.10.2023).

2. Гусарова, А.П. «Мое пение за жизнь, за радость...». Живопись Константина Коровина. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. – С. 15-29

3. Ермолаева, Т.С. К.А. Коровин в Зарубежье 1922-1939. Золотая палитра. – 2021. – № 1 (20). – С. 8-15

4. Константин Коровин. Живопись. Театр: К 150-летию со дня рождения. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. – 400 с.: илл.

© Шустова Ю.А., 2023

УДК 78.071.1

ИСКУССТВО ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ: НА ПУТИ К ТВОРЧЕСКОМУ ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ И ГАРМОНИИ

Янович И.А., Фоминых Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Статья посвящена исследованию искусства вокально-фортепианного исполнительства. Авторы рассматривают историю развития этого музыкального направления, а также определяют роль пианиста-концертмейстера. В статье анализируются стилистические и технические особенности вокально-фортепианных дуэтов, а также методы и подходы к их обучению и исполнению. Особое внимание уделяется вопросам интерпретации и взаимодействия между участниками ансамбля. Авторы также исследуют значение педагога в процессе обучения и определяют перспективы развития вокально-фортепианного искусства.

Вокально-фортепианное искусство имеет богатую историю, начиная с эпохи Барокко. С развитием клавишных инструментов, клавесина и вирджинала, играющие на них музыканты становятся все более востребованы для аккомпанемента basso continuo (генерал-бас), где мелодия солиста дублировалась с гармониями на клавишном инструменте. Такая партия требовала навыков хорошей импровизации [1].

С расцветом оперы, руководителями были «маэстро чембало», в том числе они преподавали вокал. Представителями профессии «маэстро чембало» были Георг Фридрих Гендель и Жан Батист Люлли. Помимо дирижирования и композиции они также обучали певцов.

В эпоху классицизма вокальное творчество было выражено в основном в крупных жанрах: в операх, мессах и отдельных вокальных концертных ариях. Композиторы этой эпохи также руководили оперными театрами и обучали вокалистов. Одним из известных представителей был В.А. Моцарт.

С развитием жанра оперы, аккомпанемент становится все более важным и значительным. Это уже не просто гармоническое сопровождение вокалиста, а дуэт между голосом и инструментом (оркестром).

В конце XVII появляется фортепиано, более подходящий инструмент для сопровождения солиста за счет возможности регулировки динамики и тембрового разнообразия. Он постепенно вытесняет клавесин и занимает ведущее место в музыкальном мире [2].

Малые жанровые формы, используемые в произведениях для голоса и фортепиано, такие как песня, также присутствовали в творчестве великих композиторов: Гайдна, Моцарта, Бетховена. Наиболее часто встречающаяся

фигура для аккомпанемента – альбертиевы басы – представляла собой ломанные аккорды и не предполагала варьирования и фактурного разнообразия в разных куплетах [1].

Со временем аккомпанемент развивается и вокально-фортепианное искусство достигает своего пика в эпоху Романтизма, благодаря таким композиторам как Франц Шуберт, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман и др. Жанр романса наиболее полно выражает мир чувств, характерный для этой эпохи. Вокальная партия становится более мелодичной и лиричной, и аккомпанемент приобретает выразительные черты, подражая звукам природы. Примером может служить песня «Липа» Ф. Шуберта из цикла «Зимний путь», где имитируется шелест листвы. В «Шарманщике» Шуберта из того же цикла фортепиано имитирует монотонное звучание шарманки, создавая соответствующее настроение и подчеркивая эмоциональное состояние героя. Аккомпанемент в эту эпоху способствует более точной передаче настроения слушателям и более глубокого восприятия вокальной партии.

На рубеже XIX-XX веков, в эпоху импрессионизма вокально-фортепианный ансамбль приобретает новые черты. Новые жанры, склоняющиеся к свободе формы, миниатюры, интересные гармонические решения привнесли в музыку композиторы-импрессионисты Клод Дебюсси и Морис Равель.

Пианист-концертмейстер играет важную роль в вокально-фортепианном ансамбле. Помимо гармонического и мелодического сопровождения вокала, пианист помогает певцу интерпретировать музыкальное произведение, создавая художественную основу, обеспечивает стабильность исполнения, поддерживает исполнителя в сложных ситуациях [3].

Вокально-фортепианные произведения могут быть написаны в различных стилях и жанрах, начиная от классических (например, арии) и заканчивая современными композициями. Некоторые из них могут быть сложными для исполнения, требуя от музыкантов высокого уровня техники и музыкального мастерства, как например творчество поздних романтиков, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера [1]. Другие же романсы и песни могут быть более доступными для начинающих исполнителей, предоставляя возможность изучить основы вокально-фортепианного ансамблевого исполнения. Для этого могут подойти произведения Й. Гайдна, В.А. Моцарта, городские романсы А.Л. Гурилева, П.П. Булахова, А.Н. Варламова и др.

Независимо от стиля или жанра, вокально-фортепианные произведения обладают уникальной способностью передавать тонкие грани эмоций и чувств, во все времена являясь привлекательными для слушателей. Благодаря разнообразию стилей и жанров, вокально-фортепианный

ансамбль остается актуальным и популярным направлением в музыкальном искусстве.

Современные интерпретации вокально-фортепианных ансамблей могут быть более экспериментальными, сочетая в себе различные стили и жанры, или же наоборот, интерпретация может зависеть того, в какую эпоху написано произведение. Некоторые современные композиторы создают новые произведения, умело сочетая элементы различных эпох и стилей, создавая уникальные и интересные решения.

Задача исполнителя как музыканта – найти свой собственный неповторимый стиль и подход к исполнению, чтобы создать яркое и запоминающееся выступление [4].

Техники и методы обучения вокально-фортепианному ансамблю включают в себя различные подходы к обучению музыкантов, такие как индивидуальные занятия, групповые занятия, мастер-классы, концертные и конкурсные выступления, семинары и конференции. Каждый из этих методов имеет свои преимущества и недостатки, и выбор наиболее подходящего из них зависит от индивидуальных особенностей и потребностей каждого музыканта.

Обучение вокально-фортепианному ансамблю может быть сложным процессом, требующим дисциплины и времени, но с правильным подходом и терпением становится увлекательным процессом для всех участников, помогающим достичь значительных успехов и развить важные для исполнителей качества. Важно учитывать, что каждый музыкант имеет свои уникальные способности и ограничения, и подход к обучению должен быть адаптирован к индивидуальным особенностям каждого ученика [5].

Также важно помнить, что обучение вокально-фортепианному ансамблю это не только процесс освоения технических навыков, но и развитие музыкального вкуса, чувства ритма и слуха, и что самое главное – обучение искусству коммуникации и навыкам творческого взаимодействия между партнерами во время исполнения.

Хорошие взаимоотношения между пианистом и вокалистом являются очень важной составляющей формирования полноценного дуэта. Взаимопонимание, уважение друг к другу способствуют более продуктивной работе и помогают приходиться к консенсусам, создавая гармоничное и взаимодополняющее исполнение.

В развитии вокально-фортепианного мастерства педагог играет немаловажную роль. Помимо развития техники исполнения, он учит интерпретировать музыкальное произведение, слушать не только себя, но и своего партнера, развивает творческий потенциал обучающихся [4].

Начиная работу над произведением, концертмейстер и вокалист должны внимательно ознакомиться с ним. Определить жанр и эпоху произведения, узнать контекст, в котором было написано произведение. Изучить художественный и нотный текст, обращая внимание на

особенности гармонии, расположение каденций и акцентов, найти и выделить кульминацию, расставить цезуры. Также необходимо найти и прослушать записи произведения, подчёркивая для себя детали исполнения.

Далее следует переходить к репетициям. В начале стоит исполнять произведение в таком темпе, в котором оба исполнителя могут выполнить все нюансы, оговоренные ранее. В процессе репетиций, когда вы становитесь более уверенными в материале и приближаетесь к конечному темпу, следует сделать запись вашего исполнения. Это поможет объективно оценить свою работу, выявить возможные недочёты и исправить их.

В заключение хотелось бы отметить, вокально-фортепианное исполнение является сложным и многогранным искусством, которое требует от музыкантов высокого уровня музыкального и технического мастерства, тонкого чуткого слуха и хорошего чувства ритма и координации. Благодаря разнообразию стилей и жанров вокально-фортепианных произведений, синтезу музыки и слова этот вид искусства остается актуальным и привлекательным для музыкантов и слушателей по сей день. Развитие ансамблевого искусства требует от музыкантов постоянного совершенствования своих навыков и знаний, изучения новых произведений и техник исполнения, а также участия в различных музыкальных проектах и конкурсах.

Список использованных источников:

1. Акбари, Ю. Б. К истории искусства аккомпанемента: учебное пособие / Б. Ю. Акбари. – издание 2-е, стереотипное. – Владимир: Изд. – во ВлГУ, 2012 – 116 с.

2. Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. А. Крючков. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.

3. Виноградов, К. Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Л. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1988. – С. 156 – 179.

4. Бикташев, В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства / В. Н. Бикташев. – СПб.: Союз художников, 2014. – 156 с.

5. Люблинский, А. А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы / А. А. Люблинский. – Л.: Музыка, 1972. – 80 с.

© Янович И.А., Фоминых Е.В., 2023

УДК 785.16

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОРКЕСТРОВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Алексеевко М.Н., Батагова Т.Э.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Детское оркестровое исполнительство является одним из мощных средств музыкального образования и воспитания. Особую ценность в современных условиях деструктивного влияния на детей массовой культуры приобретают образовательные и воспитательные стороны коллективного музыкально-инструментального исполнительства. Игра в оркестре помогает детям социализироваться, способствует преодолению застенчивости, ненавязчиво приобщает к вечным ценностям, а самое главное – приобщает к процессу личного музыкального творчества.

Неудивительно, что дети любят играть в самых разных инструментальных коллективах: сначала в шумовых оркестрах, затем – в школьных оркестрах (народных инструментов, симфонических, духовых, эстрадно-джазовых и других). Карл Орф, создавший в начале XX века эффективную систему детского музыкального воспитания «Шульверк», основанную на принципах коллективного оркестрового исполнительства, справедливо утверждал: «В индустриальном мире человек инстинктивно хочет творить, и этому надо помочь. “Шульверк” направлен на то, чтобы пробуждать к созиданию в области музыки. Но привитое желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка» [1, с. 21].

Для того, чтобы оркестровые занятия в ДМШ приносили действительную пользу, дирижеру необходимо осознать весь спектр стоящих перед ним, а также перед его коллективом насущных целей и задач, и постепенно, в дружной совместной работе с оркестрантами эти цели, задачи реализовывать. Современное состояние детского оркестрового исполнительства требует решения организационно-управленческих и музыкально-творческих задач, среди которых наиболее важными нам представляются следующие.

1. Организационная работа. Важно обеспечить надлежащие условия для работы оркестра:

помещение должно быть просторным, хорошо проветриваемым, освещенным;

музыкальные инструменты должны быть качественными, обслуживаться и ремонтироваться специалистом;

необходимо наличие музыкально-технического оснащения (оркестровые партии, пюпитры, удобные стулья и т.п.);

необходимо следить за дисциплиной, регулярно проверять посещаемость общих и групповых репетиций, вести списки учеников, держать контакт и с учениками, и с их родителями.

2. Репертуар. Часто в профессиональных кругах задают вопрос «Что является воспитательной силой музыки? Что воспитывает музыканта?». Ответы бывают самые разные. Воспитывает и общение с педагогом, и концертные выступления юного музыканта и многие другие формы учебно-музыкальной деятельности. В значительной степени формирование учащегося-музыканта зависит от репертуара. Наряду с художественной педагогу нужно заниматься и воспитательной работой. А основа воспитательной работы в музыкальном коллективе заключается в подборе нужного репертуара – высокохудожественного, доступного детям. Тогда можно и нужно требовать достижения максимально хороших результатов исполнения.

Нужно подбирать репертуар апробированный, проверенный. Конечно, классика должна составлять основу репертуара. Но не нужно забывать и о включении в репертуарный лист произведений современных композиторов. Особенно тщательно следует относиться к выбору и включению в репертуар детского коллектива популярной музыки. Удачно подобранный репертуар может стать залогом успешной творческой жизни детского оркестрового коллектива. Неслучайно дирижер О.В.Тарасов, один из авторитетных руководителей ряда детских оркестровых коллективов, профессор РАМ им. Гнесиных подчеркивает, что «если удастся сделать интересный, прежде всего для участников оркестра репертуар, и этот репертуар является общественно значимым, то успех сопутствует оркестру, и сам образовательный процесс идет намного эффективнее. В этом случае юные музыканты получают возможность вести активную концертную жизнь, участвовать во многих фестивалях и конкурсах» [2, с. 48].

3. Ведение репетиции. Огромное значение для продуктивной совместной работы коллектива и его руководителя принадлежит эмпатии дирижера, коммуникативным свойствам его личности. В первую очередь атмосфера на репетиции должна быть доброжелательной. Нужно чтобы педагог был строг, требователен, но в то же время был очень доброжелательно настроен к учащимся музыкальной школы. Малейший успех ребенка обязательно нужно поощрять, поддерживать.

Репетиции коллектива должны состоять из общих оркестровых занятий, и, обязательно, групповых. На групповых репетициях дирижеру легче найти подход к каждому ученику, помочь оркестранту разучить его индивидуальную партию, подсказать все тонкости исполнения. После тщательно проведенных групповых занятий продуктивней складывается работа на общей репетиции. Репетиционная работа должна быть наполнена музыкой.

Преподавателю-дирижеру необходимо быть квалифицированным музыкантом, обладающим многочисленными знаниями и навыками, в том числе: знанием музыкальной теории и истории (формы, гармонии, сольфеджио и т.п.); владением основами инструментоведения, аранжировки; знанием психологии, в том числе возрастной, детской; владением основами методики преподавания и работы с оркестром; знанием музыкальной педагогики.

4. Поддержание дисциплины. Поддержание дисциплины должно основываться не на авторитарной системе, а на современных принципах гуманистической педагогики. Нужно культивировать увлеченность детей музыкой, поощрять их творческие интересы, актуализировать личностное отношение ребенка к учебно-творческому процессу. Дирижер должен владеть инновационными методами – «активными методами музыкального обучения, которые выполняют преимущественно стимулирующую художественно-дидактическую функцию» [3, с. 284].

Если же дирижер работает «по старинке», сухо и неинтересно, то в оркестре начинается шумок (отвлеченности, разговоры), игра «просто так» на инструменте. Справедливы слова академика Б. Асафьева, утверждавшего, что «музыке трудно научить путем формальных уроков» [4, с. 271]. Дирижеру-педагогу на репетициях нужно создавать такую творческую атмосферу, чтобы детям даже в голову не приходило отвлечься, заняться чем-то другим (заглянуть в телефон, поболтать с соседом).

5. Организация публичных выступлений. К полноценному выступлению – большому концерту оркестрового коллектива – нужно тщательно готовиться. За некоторое время до ответственного концерта желательно проводить обыгрывание программы перед небольшой аудиторией для того, чтобы научить детей играть для публики, а не для самих себя.

Концертная деятельность в ДМШ состоит из выступлений на отчетном концерте отдела, отчетном концерте школы, концерте, приуроченном какому-либо празднику (Новый год, 9 мая и т.п.). Также это могут быть выступления на конкурсах, фестивалях. Поэтому важно позаботиться о внешнем виде, о концертной одежде, о том, кто и как повезет детей и инструменты на выступление (особенно если концерт или конкурс проходит в другом городе). В этом случае необходимо привлечение администрации ДМШ, коллег-преподавателей, а также родителей учащихся.

Положительное решение перечисленных выше первостепенных организационно-творческих задач, стоящих перед коллективом и его руководителем, будет иметь неоценимое значение для развития музыкальных способностей учащихся; обогащения творческой и эмоциональной сферы личности маленького музыканта; формирования художественного вкуса оркестранта; сплочения коллектива, развития

коммуникативных качеств каждой личности; профессиональной ориентации детей.

Коллективное музицирование способно стать надежной «основой для воспитания и развития многогранной личности, живущей в новых социокультурных условиях» [5, с. 345]. Учащиеся детских музыкальных школ, школ искусств, студий, посещая репетиционные занятия и участвуя в концертах, получают ни с чем не сравнимый положительный опыт собственного художественного творчества, развития музыкально-исполнительских навыков и формирования эстетического вкуса.

Список использованных источников:

1. Баренбойм Л.А. Карл Орф и институт его имени // Система детского музыкального воспитания Карла Орфа. – М.: Музыка, 1970. С. 3–39.

2. Тарасов О.В., Виничук Л.И. К вопросу о репертуаре современного детского русского народного оркестра // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы: Сборник материалов Второй всероссийской научно-практической конференции (МГИК, 28 мая 2021 г.). – М.: «Спутник +», 2022. С.47 – 57.

3. Гришанович Н.Н. Инновационные методы в музыкальной педагогике // Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. – М.: Прометей, 2020. – С.284 – 295.

4. Асафьев Б.В. Музыка в современной общеобразовательной школе// Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. – М.: Прометей, 2020. – С.258 – 272.

5. Батагова Т.Э. Осетинское музыкальное искусство и проблемы современного художественного образования // Актуальные проблемы современного образования в условиях двуязычия: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию профессора К.Е. Гагкаева / под редакцией Р.П. Бибиловой. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2013. С. 345–349.

© Алексеенко М.Н., Батагова Т.Э., 2023

УДК 786

НИККОЛО ПАГАНИНИ: СОНАТА ДЛЯ БОЛЬШОГО АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ

Артамонов В.А., Полторацкая Л.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Соната для большого альты с оркестром (или Соната «Gran Viola») – так названо композитором это произведение – создана в 1834 году. Название связано с тем, что существовали альты разных размеров, и Паганини владел

инструментом работы Страдивари, имевшим именно большие размеры (на таких альтях выступали, как правило, солисты). Причем поначалу музыкант хотел, чтобы виртуозное сочинение для него написал Гектор Берлиоз. Однако, поскольку из-под пера Берлиоза в результате вышла знаменитая впоследствии симфония «Гарольд в Италии», солирующая альтовая партия в которой – будучи выразительной и запоминающейся – не удовлетворила Паганини с точки зрения виртуозности, виртуоз-композитор сам написал для собственного исполнения Сонату для альты с оркестром. Так возникла соната «Gran Viola». Как известно, альтовое исполнительское искусство «на протяжении нескольких столетий остается одной из ведущих тематик мирового искусства, проявляясь в различных ипостасях» [1, с. 12]. Действительно, множество мировых музыкантов и композиторов посвящали данному инструменту свои сочинения.

Sonata per la Grand Viola Паганини – это замечательная композиция, которая демонстрирует виртуозные способности альты. Он подчеркивает инновационный подход Паганини к альту, инструменту, который в то время был омрачен скрипкой.

Sonata per la Grand Viola очаровывает слушателей своими богатыми мелодиями, сложными пассажами и блестящим отображением диапазона и возможностей альты. Мастерство Паганини в инструменте проявляется в сложных двойных нотах, быстрых пассажах и блестящих арпеджио, которые украшают композицию [2, с. 63]. Несмотря на свои технические сложности, в сонате также есть моменты лирической красоты, демонстрируя способность Паганини сбалансировать техническое мастерство с музыкальной чувствительностью.

Соната состоит из 3 частей: Интродукция; Кантабиле; Тема с вариациями и кода.

Интродукция начинается с осторожного аккомпанемента оркестра на пиццикато и мощного ответа солиста на форте. Затем солист без сопровождения оркестра играет пассаж характерный для стиля Паганини, плавно переходящий в трели. Это создает напряжение и драматизм в музыке. Все это приводит нас к самому сложному месту в интродукции – это разложенный уменьшенный аккорд на одной струне растянувшийся на 3 октавы. После него начинаются снова непрерывные трели переходящие в треллированные арпеджио. На этом заканчивается интродукция.

Кантабиле переводится как «певуче» и этот термин совершенно точно описывает эту часть. Она играет протяжно и состоит вся из двойных нот. Все это сопровождается пиццикато оркестра. Солист стоит на первом плане. В середине этой части есть прием, когда левая рука играет щипком и терцию одновременно. Заканчивается часть по классике виртуозным арпеджио и мощным аккордом.

И наконец начинается тема с вариациями. Тема звучит очень игриво и легко, похожа на танец. Здесь же встречается рикошет на глиссандо. 1-

я вариация написана триолями, в которых спрятана тема. Сложность первой вариации заключается в том, что тема играет в первой позиции, а затем то же самое на 2 октавы выше «в районе вечной канифоли». Во 2-й вариации играет тема в миноре уже без танцев, а более лирично и драматично. 3-я вариация начинается с арпеджио рикошетом и аккордами. Затем разложенные арпеджио на понтичелло. Эта часть стремительно развивается и приводит к коде, после которой произведение завершается мощными аккордами [3, с. 120].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что соната Паганини требует высокую техническую подготовку альтиста, способность передать эмоции и настроение, а также взаимодействие с оркестром. Исполнение данного произведения является настоящим испытанием для солиста, но также является волшебным музыкальным искусством для слушателя. Большая соната для альтя с оркестром Паганини остается одной из важных композиций музыкального наследия, и заслуживает внимания как исполнителей, так и поклонников классической музыки.

Список использованных источников:

1. Будагян Р.Р. Проявление скрипичной визуализации в современном искусстве / Р.Р. Будагян // Музыковедение. 2023. № 2. С. 9-17.

2. Финкельштейн Е.Ю., Сушкова-Ирина Я.И., Андрюхин С.А. Подготовка музыканта к концертному выступлению: специфика исполнительства на гитаре / Е.Ю. Финкельштейн, Я.И. Сушкова-Ирина, С.А. Андрюхин // Художественное образование и наука. 2023. № 2 (35). С. 61-69.

3. Радзецкая О.В., Будагян Р.Р., Чекменев А.И., Сушкова-Ирина Я.И. Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы / О.В. Радзецкая, Р.Р. Будагян, А.И. Чекменев, Я.И. Сушкова-Ирина. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». 2023. 139 с.

© Артамонов В.А., Полторацкая Л.В., 2023

ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

Атрощенко Д.С.

Научный руководитель Виноградов И.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Русская скрипичная школа подарила миру множество известных музыкантов. Периодом формирования и становления отечественной школы принято считать начало XX века, а одним из главных основоположников – Леопольда Ауэра. Однако были в России скрипачи XIX и даже XVIII вв. Когда же начала формироваться скрипичная школа в России?

Первое упоминание о самом инструменте – скрипке – датируется в Восточной Европе приблизительно XIV-XV вв. Тогда же скрипка распространяется и на территории Белоруссии, Украины. В Молдавии же к 1500 году в документах называется «семейство Скрипко», некоторые местности получают название Скрипкань, Скрипканешты [4, с. 11-15]. В России же, при раскопках в Новгороде, был обнаружен народный смык, который был распространен в период X-XIV веков. Позже появляются такие инструменты, как скрипель, скрипица и более известный – гудок, который фактически стал преемником смыка, сохранив много общего с этим инструментом.

Гудок был основным инструментом у скоморохов-профессионалов. Он имел овальный или грушевидный корпус, плоскую верхнюю деку без талии. Головка была отогнутой, колки располагались почти так же, как и на скрипке. Гудок настраивался по квинтам, при этом нижние струны в основном использовались как бурдоны, то есть просто игрались квинтой. Вариантов игры на гудке было два: сидя, оперевшись на колено, и стоя, с опорой на верхнюю часть груди. Для игры на этом инструменте использовались короткие, лукообразные смычки.

Гудок являлся основным инструментом в произведениях русского фольклора, имел резкий и яркий тембр. Как говорилось в русской былине «Вавилон и скоморохи»: «Заиграл Вавило во гудочек, А во звончатый да переладец» [5].

Несмотря на полное неодобрение церковью и государственной властью, этот инструмент был жив вплоть до середины XIX века, пока не был полностью вытеснен скрипкой, которая в народной практике держалась как гудок и для неё также использовался короткий, лукообразный смычок. Однако форма скрипки была удобнее для исполнителей, к тому же выглядела более эстетично.

Скрипка становилась интереснее и в своих звуко-выразительных возможностях, а гудок становился более архаичным и уже не соответствовал изменениям социальной жизни, вкусам и потребностям слушателей.

Поначалу скрипки были трехструнными. Современный вид скрипки стал формироваться к XVII веку. Если обратить внимание на Букварь Кариона Истомина, русского писателя, который возглавлял Московский печатный двор, мы найдём там изображение скрипки, датированное 1692 годом, где она уже четырехструнная. Также скрипка современного образца была изображена на фреске русского иконописца Симеона Ушакова, примерно 1672 года, однако она, к сожалению, не сохранилась.

Активно в это время развивалось скрипичное мастерское искусство польских и украинских мастеров. А эпоха Петра I принесла масштабные реформы в музыкальном искусстве России. Музыка становится более профессиональной, появляется большой придворный оркестр, состоящий как из русских, так и иностранных музыкантов, приглашённых на службу в Россию. Эти музыканты обучали детей солдат, крепостных, а также детей священников, церковнослужителей. Становится известной одна из первых российских семей скрипачей Поморских, самый известный из которых Григорий Михайлович, солист придворного оркестра, камер-музыкант при дворах Елизаветы Петровны и Екатерины, преподаватель театральной школы в Санкт-Петербурге. Его сын, Николай Григорьевич, скрипач императорского оркестра, учился в Вене, как дирижёр, и был репетитором русской оперы, преподавателем Петербургского театрального училища, композитором и репетитором Императорского театра.

С начала XVIII века игре на скрипке начинают учить в светских учреждениях, в основном, в частных театрах, а также церковных учреждениях, например, в Славяно-греко-латинской академии в Москве. При этом остро ощущалась нехватка профессионалов, поэтому императрица Екатерина I приказала пригласить в Россию «иностранных музыкантов, являющихся признанными виртуозами» [1, с. 281]. Так начинается эра итальянских и немецких скрипачей и композиторов, таких как: Джованни Верокаи (12 сонат для скрипки с басом), Луиджи Мадониса (двенадцать разных симфоний ради скрипки и баса), Антонио Лолли (5 сонат и дивертисментов для скрипки с басом), Фердинанд Антон Диц (соната для скрипки и квартеты) и многие другие. К концу века Россия становится точкой притяжения иностранных музыкантов: здесь дают концерты такие известные исполнители, как Федерико Фиорилло, Гаэтано Пуньяни, его ученик – Джованни Батиста Виотти.

Значительно обогащается и скрипичный репертуар. Появляются камерно-инструментальные пьесы, основу которых составляют танцевальные жанры (полонез, менуэт), а также особенно распространённым на тот момент становятся вариации на темы русских

песен, романсов, арий. Этот жанр оказался наиболее успешен в реализации, так как плясовые напевы русских народных песен имеют гораздо больше вариантов вариационного изменения. По словам советского музыковеда Юрия Всеволодовича Келдыша: «Именно в форме вариаций смогли получить наиболее яркое выражение особенности русского национального мышления. Она естественно и органично сочеталась с приёмами развития песенной мелодии, свойственными народной музыкальной практике. Это обстоятельство играло не последнюю роль в особом пристрастии русских композиторов к данной форме» [3, с. 389]. Приезжие композиторы, в частности, Вильгельм Хесслер, Фердинанд Диц, также понимали важность этого жанра, и активно его использовали в своём творчестве. В конце века Фердинанд Диц развивает жанры камерной сонаты и крупной танцевальной симфонической пьесы, особенно полонеза. Появляется ранний образец квартетного жанра, состоящего из мелодий русских народных песен и танцев. Зарождаются черты русского национального инструментального стиля.

Вместе с тем возникла необходимость обучения собственных инструменталистов, и было принято решение открыть при Петербургском оперном театре специальную музыкальную школу с главной целью «замены иностранцев своими природными» [1, с. 84]. Ученики обучались всевозможным на тот момент видам искусства, особенно игре на скрипке.

Однако скрипичное исполнительство требовало развития и создания своей методики, поэтому в 1784 году в Санкт-Петербурге появляется сборник «Скрипичная школа или наставление играть на скрипке». Нельзя сказать точно, кто является автором, так как только указаны инициалы И.А., но есть предположения, что это Иван Астахов. Предисловие гласит: «Начинающих обучаться играть на скрипке обретается много; а наставления ради того никем никакого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрипичной игры» [1, с. 84]. Весь сборник включает в себя фрагменты из русских песен и танцев, очень подробно объясняются понятия лада, в частности, переменного, что характерно для народной музыки, и рассматривается качество звукоизвлечения. Интересно рассмотрены темповые обозначения, например, так описывается игра в темпе Allegro: «Когда над штукой написано аллегро, то разумеется играть штуку отважно, восхитительно, живо, как изображать какое пристрастие» [1, с. 84].

По мнению Е. Бахтияровой: «Главной задачей является развитие музыкальных и творческих способностей учащихся, музыкально-слуховых представлений, а также освоение основного музыкально-теоретического материала, необходимого для грамотного прочтения нотного текста» [2, с. 46]. Особенное внимание уделяется здесь транспонированию во все тональности, в том числе до 7 диезов и 6 бемолей. Это развивало ансамблевый навык и возможность приспособливаться к другим исполнителям. Также основное место здесь занимают вопросы и способы

настройки инструмента. Здесь рассматриваются отличия скрипки от сходных с ней инструментов, главное из которых в том, что на скрипке 4 струны и настраивается она по квинтам. Кратко, но чётко говорится о вопросах техники, например, если посмотреть на седьмую главу «О способе держать скрипку», то видим, что «взявши скрипку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правою рукою взявши смычок приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно, тем самым будешь производить скрипичный голос» [1, с. 84].

Важной фигурой в отечественном скрипичном исполнительстве стал Иван Евстафьевич Хандошкин, который серьезно продвинул скрипичное искусство в России. Именно он заложил фундамент в её развитие. Как говорят о нём «первый сочинитель и игрок русских песен». Он соединил достижения русского фольклора в инструментальной музыке и перенял традиции скрипичного искусства развитых европейских школ. Хандошкин смог понятно донести до слушателей инструментальные образцы народных танцев и песен, перенял лучшие достижения, традиции и приёмы игры народных музыкантов.

Он долго искал звуковые возможности и мелодические свойства инструмента, смог сделать его мощным и богатым по звучанию. Он внёс большой вклад в начало развития скрипичной школы России, а также повлиял на мировое скрипичное искусство.

Переломным в судьбе Хандошкина был 1785 год, когда благодаря князю Потемкину была создана «консерватория для музыки». Именно Хандошкин стал первым руководителем Консерватории при Екатеринославском университете.

Иван Хандошкин являлся по-настоящему одним из великих скрипачей XVIII века. Помимо скрипки, Хандошкин прекрасно владел игрой на балалайке, гитаре и клавире, был блестящим дирижёром. По сути, он являлся одним из первых скрипичных педагогов в России. Его появление – результат сложившейся российской музыкальной культуры, давними сложившимися традициями исполнения на смычковых инструментах.

Хандошкин закрепил всё, что было достигнуто в инструментальном искусстве России, серьёзно модернизировал скрипичное искусство, способствовал установлению скрипки как полноценного, самостоятельного инструмента. Иван Евстафьевич Хандошкин – гениальный скрипач, феноменальный композитор, целая эпоха в развитии русской музыки, которая вдохновит в будущем понятие «русская скрипичная музыка», «русская скрипичная школа».

Список использованных источников:

1. Гинзбург Л.С. Григорьев В. Ю.. История скрипичного искусства в трех выпусках. – М.: Музыка, 1990. – 303 с.
2. Бахтиярова Е.Э. Скрипичная педагогика в России в последней четверти XVIII века. // Музыкальное образование, 2012. С. 46–52.

3. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. – М.; 1965. – 464 с.
4. Котляров Б.Я. О скрипичной культуре в Молдавии. – Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955. – 80 с.
5. Русская Былина «Вавило и скоморохи» [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.miryslavyan.ru/vavilo-i-skomorohi (дата обращения: 23.10.2023)

© Атрощенко Д.С., 2023

УДК 78.071.1

СИНТЕЗ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ

Баженова О.С.

Научный руководитель Фоминых Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Творчество Сергея Васильевича Рахманинова всегда поражает слушателя своей многогранностью и ярчайшей палитрой музыкальных красок, наличием необычных интонационных и эмоциональных оттенков. Гений композитора в полной мере раскрылся в фортепианном и вокальном творчестве, достигнув одной из своих вершин в камерном вокальном творчестве. Именно тема синтеза вокальной и фортепианной сторон творчества Рахманинова освещена в данной статье.

Обращаясь к фортепианному творчеству композитора, с первого взгляда становится очевидным его виртуозное владение инструментом. Действительно, Рахманинов, окончив Московскую консерваторию с золотой медалью как пианист и композитор, поражал общественность своим исполнительским талантом. Возможно, на наличие певучести в его игре повлияло обучение до консерватории в пансионе у известного пианиста-педагога Николая Сергеевича Зверева. Известно, что в обязательном порядке воспитанники пансиона на регулярной основе посещали оперные спектакли и занимались совместным музицированием. Также интересным предстаёт тот факт, что в 1897 году по приглашению мецената Саввы Мамонтова Рахманинов получает должность дирижёра при Московской русской частной опере.

Проводя историческую параллель, можно отметить, что после пожара, случившегося в январе 1898 года до ноября того же года театр переехал в здание, в котором на данный момент располагается Геликон-опера. И хотя Сергей Васильевич сотрудничал с театром лишь на протяжении одного сезона, работа оказалась очень продуктивной и принесла множество новых

идей и творческих контактов, способствовала развитию дирижерских навыков. Особо стоит выделить дружбу и творческий союз с Фёдором Шаляпиным. Сергей Васильевич много времени проводил с молодым певцом, прививая ему музыкальный вкус и восполняя пробелы в теоретическом образовании, а также репетируя вокальный репертуар. Со своей стороны Рахманинов глубже постигал особенности вокального искусства, узнавал о технических трудностях, с которыми мог столкнуться исполнитель. Благодаря творческому союзу двух гениев на свет явились такие великолепные романсы, как «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его», «Оброчник», «Судьба». Все эти произведения посвящены Шаляпину. Известный певец в своих записках отмечал: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано и аккомпанирует, то приходится говорить: «Не я пою, а мы поем» [1]. О том же вспоминал и очевидец их совместного музицирования: «Шаляпин поджигал Рахманинова, а Рахманинов задорил Шаляпина. И эти два великана, увлекая один другого, буквально творили чудеса. Это уже не пение и не музыка в общепринятом значении, это был какой-то взлёт вдохновения двух крупнейших артистов» [2]. Действительно, как исполнитель Рахманинов стремился передать в игре вокальную интонацию, имитировать человеческий голос.

Обращаясь к зрелому периоду творчества Рахманинова, можно отметить его тяготение к русской песенности, элементам знаменного распева, что находит отражение в таких произведениях, как Второй концерт для фортепиано с оркестром и фортепианные прелюдии ор. 23. Так, в основе каждой прелюдии данного опуса лежит тема с ярко выраженной вокальной природой. Именно в напевности и мелодичности музыки Рахманинова проявляется его национальная идентичность, поскольку русская душа немислима без песни.

Одной из особенностей романсов Рахманинова является равнозначность партий голоса и фортепиано. Так, во многих известных романсах композитора, среди которых «Сирень», «Островок» и др., фортепианная партия, помимо своей гармонической функции имеет собственную мелодическую линию, которая является равной вокальной, тем самым создавая потрясающий красоты ансамбль. Слово ансамбль является ключевым в данном взаимодействии, ведь романсовое творчество Рахманинова, выросшее на трудах таких гениев русской классики, как Антон Рубинштейн, Модест Мусоргский, перерастает категорию камерного и становится концертным.

Именно в этом стремлении к равновесию Рахманинов достигает полифонизации используемых мелодических голосов, когда темы-двойники в фортепианной партии постепенно «вплетаются» в вокальную строчку, объединяясь в общий поток музыкальной мысли («Здесь хорошо», «Маргаритки»).

Также особое значение Сергей Васильевич уделяет в романсовом творчестве и используемому литературному тексту. Так, О. Риземан отмечал в романсах Рахманинова следующее: «Прочитав стихотворение, немедленно схватывает уже заключённую в нём мелодию, которая сразу же облекается в единственно возможную, продиктованную стихотворением форму, являющуюся музыкальным воплощением слов. Рахманиновские романсы часто показывают нам прямую связь с мыслью поэта» [3]. Благодаря использованию не только мелодических средств, но и гармонически-фактурных, поэзия в романсах приобретает новые краски и оттенки, каждое слово обретает особый, сокровенный смысл. Недаром О. Якупова отмечала: «Созданный композитором музыкальный образ оказывается несравненно более ёмким, богатым, содержательным. Для него важным является не столько прямой смысл слов, сколько – то невысказанное, что может быть скорее угаданным – воспринятым внутренним чувством, нежели прочитанным в стихотворных строках» [4].

Если опять же обратиться к уже упоминаемому романсу «Сирень», то можно отметить, как из созерцательного стихотворения литературный источник преобразуется в по-настоящему философскую музыкальную миниатюру, что идейно близко и таким романсам, как «Островок», «Здесь хорошо», «Дитя! Как цветок, ты прекрасна...».

Исполняя романс «Весенние воды», следует обратить особое внимание на бурлящую фактуру аккомпанемента, который принимает на себя изобразительную роль, имитируя бег весеннего потока и знаменуя собой расцвет и устремление к новой и светлой жизни. Именно благодаря бурному «течению» фортепианной партии вокальная линия становится крупной, приобретает декламационные черты, и каждое слово становится весомым и точным в сознании слушателя.

Особая связь между вокальным и инструментальным началом, выходящая за рамки обыденного аккомпанемента, прослеживается в романсе «В молчание ночи тайной». Известно, что данный романс был посвящён Вере Скалон, двоюродной сестре композитора, а также его первой любви. Некоторые музыкальные критики придерживаются теории, что имя возлюбленной было зашифровано в партии фортепиано во 2-4 тактах романса (в мотивах, изложенных половинными длительностями, будто прослеживается нисходящее восклицание «Вера! Вера!»), и в дальнейшем, в кульминации, именно эти интонации звучат на *fff*.

Характерной чертой всех романсов С.В. Рахманинова является обилие легато не только в вокальной партии, но и в партии фортепиано. Как отмечала в своей работе Е. Степанидина, Рахманинов проявляет «совершенно уникальный тип кантиленного мелодизма» [5]. Для того, чтобы достичь своей цели, композитор использует много лиг, тесно переплетает линии всех музыкальных подголосков, а также прибегает к

сложному приему музыкальной филировки, требующей от пианиста-исполнителя высокого уровня подготовки.

Подводя итоги, хочется сказать, что творчество Сергея Васильевича Рахманинова многогранно и уникально по своей природе. Чуткий мелодист и великолепно владеющий даром гармонии композитор сочетает в своих произведениях черты вокального и инструментального, преобразовывая камерный ансамбль в нечто большее, поднимая роль фортепиано с простого аккомпанемента до равного участника в творчестве, превращая концертмейстерское искусство в фортепианно-вокальный дуэт. Используя весь накопленный жизненный опыт, композитор открывает новую страницу в истории не только русской, но и мировой музыки, поражая слушателей и спустя столетия.

Список использованных источников:

1. Шаляпин Ф. Маска и душа. – М.: СТД, 1989. – 356 с.
2. Воспоминания о Рахманинове. Т.1. -М.: Музыка, 1988. – 528 с.
3. Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. – М. Радуга, 1992. – 254 с.
4. Якупова О. О работе над романсами С.В. Рахманинова в концертмейстерском классе. – Магнитогорск: Магнитогорская консерватория, 1999. – 23 с.
5. Степанидина О. Некоторые проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе. – Саратов, 1983. – 40 с.
6. Бажанов Н. Д. Рахманинов. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 445 с.
7. Брянцева В.С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 648 с.
8. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
9. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. – М.: Музыка, 1983. – 160 с.

© Баженова О.С., 2023

УДК 782.1

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПАРТИИ АНТОНИДЫ ИЗ ОПЕРЫ «ИВАН СУСАНИН» М.И. ГЛИНКИ

Баженова О.С., Тихонова М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Особый интерес для русского вокалиста вызывает опера «Иван Сусанин», созданная М.И. Глинкой. Раскрывающая весь колорит русской души, опера захватывает слушателя с первых нот звучания, заставляет

сопереживать и проживать сюжет вместе с героями. Одна из центральных партий в опере принадлежит дочери Ивана Сусанина, Антониде, об интерпретации образа которой и хочется поговорить.

В 1834 году Глинка, возвращаясь из путешествия по Италии, задумывается над тем, чтобы создать патриотическое национальное произведение, что находит отражение в его записках. Вернувшись в Москву, Глинка отмечал: «Запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась Марьяна роцца (повесть Жуковского), и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для Жизни за царя» [1].

Обратившись за помощью к Жуковскому, Глинка получает в ответ предложение создать оперу на сюжет «Ивана Сусанина». Также благодаря советам и поддержке Жуковского, либреттистом будущей оперы становится Е.Ф. Розен.

Говоря о сюжете оперы, можно отметить, что действие разворачивается в 1612 году, во время похода польской шляхты на Москву. Во время этих исторических событий был навсегда запечатлён в народной памяти подвиг простого крестьянина из села Домнино Ивана Сусанина, нашедший отражение в опере.

Антонида – дочь народного героя, а также невеста Богдана Собинина, ее партия очень интересна и своеобразна. О.С. Чишко в своём труде «Певческий голос и его свойства» относит данную партию к лирико-колоратурному сопрано. Объясняет он это тем, что «общий характер колоратурной фактуры позволяет этим голосам воплощать прежде всего образы только молодых героинь», «драматическая сила выразительности этих голосов заключается в нежности [2]. Первый раз Антонида встречается уже в 1 действии, и именно ее каватина «Ах, ты, поле, поле ты мое», плавно перетекающая в рондо, является первым сольным номером в опере. Каватина представляет собой аналог русской протяжной песни. Данный номер несёт в себе особую сложность для исполнительницы, которую мы рассмотрим подробно ниже.

Так как каватина берет истоки из русской протяжной песни, то ее исполнение предполагает большое, широкое дыхание, кантилену. В начале каватины стоит авторское указание *riacere*, которое указывает исполнителю в рамках дозволенного свободно обращаться с предложенным ритмом, что опять же берет начало из русской протяжной песни. После небольшого оркестрового вступления каватина начинается *a capella*, что требует от певца высокой точности интонации.

Каватина несёт в себе виртуозную нагрузку для голоса, что предполагает наличие беглости, большого диапазона и точности интонации: уже с первых тактов композитор использует квинтоли, широкий диапазон и скачки на сексты и октаву. Так, в одной музыкальной фразе «Скоро ль, скоро ль дружка мне встречать?» укладывается звукоряд длиной в терцдециму! В

конце каватины, перед большим рондо, композитор также не даёт расслабиться исполнительнице, прибегая к октавному скачку до²-до³. Если каватина написана в медленном темпе, несёт в себе черты протяжной песни, а, значит, и показывает образ Антонида как русской девушки, ждущей в тревоге возвращения своего жениха из боя, то рондо создано в параллельной тональности (As-dur) и показывает другую сторону характера героини. Так, рондо написано в темпе *allegro*, что показывает, что Антониде не чужд задор, лёгкость, она же все-таки молодая девушка! Сам композитор наравне с темпом указывает и свою авторскую ремарку «*grazioso assai*», «очень изящно», что ещё раз подчеркивает женственность, хрупкость главной героини. Написанному в мажоре, рондо также, как и каватине, не чужда мелизматика. Полное надежды и оптимизма, рондо показывает веру Антонида в лучшее, в то, что ее жених жив и вернется «Жив он, жив, ясный сокол мой! Летит ко мне стрелой он!». Форма рондо также выбрана неслучайно: через повтор композитор закрепляет бодрый и светлый настрой героини, утверждает веру в лучшее.

Следующим номером, в котором участвует Антонида, является сцена с Иваном Сусаниным, который появляется с речитативом «Что гадать о свадьбе! Горю нет конца», тем самым «разбивая» надежды героини. Даже появление в следующем номере жениха Антонида Богдана Собинина с радостными вестями о судьбе Родины не помогают изначально изменить решение Сусанина. В невероятном по красоте терцете «Не томи, родимый» раскрывается новая грань образа Антонида – Антонида-дочери. Сложность данного номера заключается в том, что изначально каждый герой ведёт свою вокальную линию со своим текстом, ритмом и характером, которую важно пронести до конца, довести до общего гармонического единения. С первых тактов данного ансамбля исполнители сталкиваются со сложными интервалами, образующими вокальную вертикаль: так, при запеве Антонида и постепенном «включении» Собинина вокальные линии героев при наложении образуют малую септиму, которая обрамляет доминантсептаккорд, звучащий в оркестре (на словах «не тужи, мой милый» и моментальном ответе Собинина «как же не тужить»). Также в этом ансамбле в музыкальной линии Антонида присутствуют колоратурные пассажи, демонстрирующие беглость голоса на фоне сдержанного аккомпанеента оркестра и фраз героев Собинина и Сусанина.

В квартете из 3 действия Сусанин объявляет своим детям, что свадьбе быть. Радость о будущем счастливом событии объединяет Сусанина, Ваню, Собинина и Антониду, приводя героев к общему унисону, что также является большой вокальной трудностью в виду необходимости наличия баланса голосов и общей точности повествования.

После появления поляков Антонида обращается и умоляет отца не уходить с ними: «Отец, беду я чувю! Ляхов ты не провожай! Нас детей не покидай!». Трижды Антонида пытается удержать отца, и трижды это

оказывается безрезультатно. После ухода Сусанина Антонида «в изнеможении бросается на скамью и, закрыв руками лицо, горько рыдает». После свадебного хора звучит романс главной героини «Не о том скорблю, подруженьки». В этом романсе раскрывается вся боль осиротевшей девушки, показывается глубина ее горя и переживаний, вся сила ее духа. Хотя в плане музыкального материала обе части романса идентичны, духовное наполнение арии несёт в себе широкий диапазон красок и оттенков состояния героини: от сдержанной скорби до обессиленного плача. В дуэте, являющимся частью финала 3 действия, Антонида и Собинин принимают решение отложить свадьбу, чтобы спасти отца героини.

Заключительное появление героини происходит в эпилоге оперы. В трио с Собининым и Ваней Антонида оплакивает отца («Не дожил отец до светлых дней!»).

Партия Антониды несёт в себе не только вокальные, но и артистические трудности. Первая ария Антониды очень трудна, потому что сценически она мало действенна, но в ее музыке много контрастов и красок, живых лирических чувств, то грустно томительных и тревожных, то радостно-светлых, жизнеутверждающих. В этих контрастах – характерная черта глинкинского стиля. Антонида смотрит вдаль, на раскинувшиеся русские просторы, всеми чувствами и мыслями она со своим любимым. Она тоскует в разлуке с ним, тревожится за него, но твердо верит в хорошее, радостное будущее. Это последнее Станиславский подчеркнул, как исходный момент в развитии образа Антониды. Я ушла окрыленная, поняв, что главное, определяющее образ Антониды – в ее жизнерадостности, в ее глубокой вере в победу; слова «Минет грозный год, сгинет горя гнет, радость ясным солнышком взойдет» – определяют ясную, жизнерадостную сущность образа Антониды» [2].

Обращаясь к системе Станиславского, необходимо вспомнить 5 основных принципов работы над ролью, к которым относятся: сценическая правда, работа с обстоятельствами, принцип «здесь и сейчас», актерское саморазвитие, взаимодействие с партнером. Перечислим также три круга обстоятельств, благодаря которым артист и певец может глубже понять и прочувствовать происходящее. Большой круг – в это понятие входят исторические события, в которых происходит действие (в случае оперы «Иван Сусанин» – Москва 1612 года, нашествие поляков). О работе над большим кругом обстоятельств также писала Барсова в своих воспоминаниях: «Умение по-новому раскрыть образ, показать его реалистически многогранно я считаю основой советского исполнительства, в том числе вокального. Для этого недостаточно, однако, только вокально-сценического мастерства. Необходимо серьезное изучение исторической эпохи, стиля оперы, характера героев. Готовясь к участию в спектакле «Иван Сусанин», я прочитала все материалы, которые могли пополнить мои

знания об эпохе, помочь проникнуть в психологию моей героини» [3]. Средний круг – жизнь героя, его быт, семья (в данном случае – кто такая Антонида, кто ее близкие, наличие взаимосвязей между героями). Малый круг – переживания героя в моменте, его существование на сцене прямо сейчас, мысли и цели. Принцип «Здесь и сейчас» понятен каждому – во время исполнения роли актёр должен каждый раз проживать ее заново, находить в ней что-то новое и доносить это до зрителей.

Подводя итоги, хочется сказать, что образ Антонида из оперы «Иван Сусанин» занимает особое место в истории русской оперы, поражает своей многогранностью и правдивостью, а также является настоящей творческой школой для исполнительниц разного уровня, требуя не только высокого уровня вокальной подготовки, но и актерских данных, умения чувствовать и сопереживать герою.

Список использованных источников:

1. М. И. Глинка. Записки. – М.: Музыка, 1988. 147 с.
2. Чишко О.С. Певческий голос и его свойства. Л.:Музыка, 1966. 50с.
3. Грошева Е. А. Путь народной артистки. К 60-летию В. Барсовой, «Советская музыка», 1952, № 10.

© Баженова О.С., Тихонова М.В., 2023

УДК 787.1/4

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА СТРУННОГО КВАРТЕТА

Беличенко М.В., Бугаев О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Квартет как жанр формировался очень длительный период времени. Становление и канонизация формы относится к периоду классицизма, но возникновение относят к периоду Возрождения. Эпоха Возрождения ознаменовалась появлением скрипки, альты и виолончели.

Что такое классический струнный квартет? Это музыкальный ансамбль, состоящий из двух скрипок, альты и виолончели. Струнный квартет – практически синоним камерной музыки, написанной только для струнных. Многие из величайших композиторов, от классика Й. Гайдна до современных, пробовали свои силы в их сочинении. До нас дошли множество лучших творений, некоторые из которых считаются непревзойденными шедеврами мировой музыки [2, с. 169].

Струнный квартет, такой, каким мы его знаем сегодня, претерпел множество изменений с момента создания необходимых инструментов в 1500-х годах. В эпохи Возрождения и Барокко струнные инструменты

обычно сопровождалась клавесином для заполнения гармоний и поддержки басовой линии. В то время практически неразумно было не использовать клавишный инструмент при написании для различных групп струнных инструментов [1]. Например, трио-соната была ансамблем, состоящим из двух солистов на скрипке в сопровождении басовой части (обычно виолончели и клавесина). Композиторы того времени с удовольствием писали для этой группы инструментов. Однако некоторым хотелось немного разнообразить вещи путем удаления клавишного инструмента из струнного ансамбля.

Таким образом, первый известный струнный квартет был сочинен в 1650 году католическим священником Грегорио Аллегри (1582-1652 гг.). Его квартет был очень ранней версией четырехчастной сонаты, написанной для небольшого струнного ансамбля без сопровождения клавишных инструментов. Названное «Симфония для струн», произведение было написано для двух скрипок, альты и баса [1].

В последние годы своей жизни итальянский композитор Алессандро Скарлатти (1660-1725 гг.) дальше исследовал жанр струнного квартета. Он сочинил 6 произведений под названием *Sonata à Quattro per due Violini, Violetta [viola], e Violoncello senza Cembalo* («Соната для четырех инструментов: две скрипки, альт и виолончель без клавесина»).

В интернете есть множество записей прекрасных исполнений произведения, над которым, возможно, ведется работа. Разумеется, они не могут передать энергетику живого исполнения, но исполнители вполне могут почерпнуть для себя массу полезной информации, расширить свой взгляд на произведение, его трактовку [4, с. 81].

В этом сочинении присутствует сложный контрапункт между голосами и полное изменение настроения между частями. Скарлатти также дает каждому инструменту виртуозные пассажи и тематическое выражение, что было уникально для того времени и важно в развитии струнного квартета [1].

Гайдн – отец струнного квартета. Несмотря на исследования струнного квартета Аллегри и Скарлатти, жанр не был надежно установлен, пока австрийский композитор Йозеф Гайдн не начал исследовать возможности четырех инструментов.

Струнный квартет все еще не считался настоящим жанром в начале классической эпохи, а самые ранние квартеты Гайдна были созданы по заказу. Когда композитор работал учителем и скрипачом в 1750-х годах, его иногда приглашали на двор барона Карла Йозефа Вебера фон Фюрнберга. Гайдн часто играл на скрипке в импровизированном музыкальном ансамбле для барона, состоящем из него самого, священника Фюрнберга (местного виолончелиста) и еще двух любителей струнных инструментов. Именно для этого небольшого ансамбля Гайдн первоначально написал струнные квартеты.

Гайдн, Бетховен стали очень известными и почитаемыми при жизни и о них сохранилось множество воспоминаний современников [3, с. 162]. В это время Гайдн сочинил 11 произведений этого жанра, из которых 9 были опубликованы как его Op. 1 и Op. 2. Каждое произведение имело пять коротких частей, следуя установленному барочными ансамблями большого состава образцу: быстрая часть, менуэт и трио I, медленная часть, менуэт и трио II, и быстрый финал [1].

Позднее Гайдн вернулся к этому жанру на службе у князя Эстерхази, от него требовалось сочинять множество струнной музыки (так как некоторые члены семьи играли на струнных инструментах).

Струнные квартеты того времени установили стандартную форму из четырех разнохарактерных частей.

Op. 20 Гайдна – шесть струнных квартетов, написанных в 1772 году. Эти квартеты были наиболее передовыми в то время и вдохновили многих композиторов (таких как Моцарт) на написание музыки в этом жанре. До Op.20 первая скрипка была доминирующим голосом в ансамбле. Впервые в квартете инструменты становятся равноправными, функции каждого инструмента варьируются [1].

Последний струнный квартет Гайдна – Op. 76 (составленный в 1797 или 1798 году), состоит из шести произведений. Эти сочинения являются вершиной творчества Гайдна в жанре квартета.

Таким образом, Гайдн создал классическую форму квартета, которая в дальнейшем значительно повлияла на творчество других великих композиторов.

Список использованных источников:

1. Лаудербэк К. Струнный квартет. Часть 1: Развитие нового жанра. URL: <https://pianistmusings.com/2018/09/28/string-quartet-part-1-the-development-of-a-new-genre/>.

2. Горбатько А.А., Кладова-Штокман М.А. Обзор малоизвестного репертуара для камерных ансамблей, состоящих из различных сочетаний струнно-смычковых инструментов // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» №99, Июль 2023 (Часть 2). Самара: Научный центр «LJournal», 2023 – 236 с. doi: 10.18411/trnio-07-2023-110/.

3. Кладова-Штокман М.А. Аутентичное исполнительство в современной музыкальной культуре // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» № 96, Апрель 2023 (Часть 3). Самара: Научный центр «Ljournal», 2023. – 176 с. – С. 161-163. doi: 10.18411/trnio-04-2023-165.

4. Горбатько А.А., Кладова-Штокман М.А. Способы совершенствования исполнения при работе с камерным ансамблем // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и

УДК 781.7

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОД В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
НА ПРИМЕРЕ «ДУМКИ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Бобер А.А.

Научный руководитель Гамалей А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данной статье исследуется роль национального кода в русской культуре, сосредотачиваясь на примере композиции «Думка» П.И. Чайковского. Будет проведен анализ того, как музыкальное произведение становится выразителем национальных убеждений и ценностей, и как оно способствует формированию и передаче русской национальной идентичности через музыку.

Переходя непосредственно к теме, в первую очередь необходимо прояснить сам термин «национального кода». Следуя морфологическому анализу, необходимо дать определение слову «код». Согласно предоставляемой информации из словаря-справочника культурологии Н.В. Шишова, код – это «совокупность знаков и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена в виде набора этих знаков для передачи, обработки и хранения» [1]. В случае национального кода, этот «код» закодирован в генетической информации каждого индивида и представляет собой генетический набор символов, включая наследственные убеждения и ценности. Национальный код определяется как «генетически обусловленный арсенал убеждений, принципов и ценностей, передаваемых от поколения к поколению». В данной работе будет проведен анализ данной концепции с точки зрения ее «шифрования» и «расшифрования». Этот генетический набор символов передается из поколения в поколение и служит основой для формирования национальной идентичности.

Однако национальный код обычно остается зашифрованным и не всегда доступен для понимания. Процесс расшифровки этого кода и его более полного понимания может быть осуществлен с помощью мировых шедевров в области литературы, искусства, архитектуры и музыки. Эти произведения искусства не только раскрывают национальный код, но и передают его следующим поколениям в более доступной и интерпретируемой форме.

Мировые шедевры играют ключевую роль в формировании русской национальной идентичности. Выдающиеся личности, такие как Пушкин, Достоевский, Толстой, Ломоносов и многие другие, стали неотъемлемой частью русской культуры. Эти авторы и их произведения передали наследственные убеждения и ценности, которые формируют и определяют национальный код русского народа.

Исследование генетического аспекта национального кода позволяет более глубоко понять, как информация и культурные ценности передаются из поколения в поколение. Мировые шедевры играют важную роль в расшифровке этого кода и формировании национальной идентичности. В контексте музыки, такие выдающиеся композиторы, как Петр Ильич Чайковский, способны олицетворять этот национальный код в своих музыкальных творениях. Один из наиболее ярких примеров этого – его произведение «Думка».

«Думка» – это не просто музыкальное произведение, а настоящее путешествие в русский мир, где каждая нота, каждый аккорд и мелодия являются мостами к национальной душе.

Для более глубокого понимания «Думки» Петра Чайковского и его роли в русской культуре необходимо рассмотреть исторический контекст, в котором это произведение было создано. Период, в который приходится написание «Думки» (1877 год), характеризовался значительными общественными и культурными трансформациями в России XIX века.

Россия XIX века переживала интенсивное социальное, политическое и культурное развитие под влиянием ряда ключевых событий и факторов. Реформы, проводимые Александром II, включая отмену крепостного права в 1861 году, а также реформы в образовании и судебной системе. Эти изменения затрагивали не только экономическую и социальную сферы, но и культурную жизнь страны. Литературное движение, во главе которого стояли Лев Толстой и Федор Достоевский, стало двигателем новых идей и ценностей. Исторические события и социальные изменения этого времени глубоко повлияли на русскую культурную идентичность.

Чайковский, будучи композитором, внимательным к социокультурным изменениям, нес в себе миссию выразить русскую идентичность через музыку. Его «Думка» стала своеобразным откликом на исторические переменные и дух времени. Произведение стало звуковым символом русской меланхолии и тоски, а также стремления к национальной самобытности.

Этот контекст помогает понять, как «Думка» стала мостом между русской душой и культурой, создавая национальный код, который разблокировал сокровищницу русской идентичности.

Чтобы лучше понять, как «Думка» Чайковского вписывается в этот исторический контекст, можно обратиться к работам музыковедов и исследователей. Например, книга Ричарда Тарускина «Russian Music at

Home and Abroad: New Essays» предоставляет глубокий анализ русской музыкальной истории, включая влияние общественных событий на развитие музыкальной культуры [2]. Эта книга также подчеркивает важность Чайковского как русского композитора и его связь с национальной историей. В этой книге особенно интересно утверждение о том, что направление, в котором музыковедение должно двигаться (и фактически движется), уходит от понимания великих композиторов как отдельных гениев к пониманию их с точки зрения социального контекста и того, что они делали по отношению ко всем остальным. Эта идея Тарускина еще раз подчеркивает влияние композитора на формирование национального кода и наоборот.

Еще одной ключевой чертой русской культуры XIX века было внимание к фольклору и национальным традициям. Этот интерес к национальному наследию оказывал влияние на искусство и музыку того времени. «Думка» может быть рассмотрена в свете этой национальной идентичности, и ее музыкальные мотивы могут отражать интерес к русской народной культуре.

Меланхолия, воплощенная в «Думке», уходит в корни русской культуры и истории. Она связана с русской душой и ее особенностями, такими как раздумья, ностальгия и понимание бренности бытия. Эти качества нашли свое отражение в музыке Чайковского, где каждая нота кажется проникнутой глубокими и вечными эмоциями.

«Думка» подчеркивает важность меланхолии как части национальной души. Русская музыка всегда была склонной к лирическим композициям, и «Думка» стала вершиной этой традиции. Она звучит как музыкальное выражение внутренних битв, страстей и метаний, которые характерны для русской национальной психологии.

Чайковский обогатил «Думку» симфоническими текстурами, которые придают меланхолии еще более грандиозное звучание. Это музыка, которая окутывает слушателя, заставляя его заглянуть внутрь себя, задуматься о смысле жизни и размышлять о бескрайних просторах русской природы.

«Думка» Чайковского стала не только композицией, но и памятником русской меланхолии, которая является неотъемлемой частью культуры этой страны. Она стала мостом между музыкой и русской душой, призванной усилить и подчеркнуть национальный код русской культуры.

Русская музыка всегда выделялась своими национальными мотивами и корнями. «Думка» Петра Чайковского не исключение, она пронизана русской мелодикой и ритмами, которые говорят о глубоких истоках русской культуры.

Чайковский использовал русские народные мотивы и характерные гармонии, чтобы создать уникальное звучание «Думки». Эти мотивы придают музыке ее национальную окраску и делают ее узнаваемой для слушателей как русского, так и мирового происхождения.

В рассмотренном произведении фигурируют две главные темы, олицетворяя собой различные аспекты русской культуры и национального характера. Первая из них приводит слушателя в русскую деревню, где, как представляется, женская фигура русской бабы (как прообраз России) изливает свои чувства в песне, сидя под березой (еще один символ России). Важно отметить, что эта музыкальная экспрессия не служит жаждой внимания или сочувствия, а скорее представляет собой неотъемлемую часть культурного наследия.

Вторая тема, представленная в «Думке», открывает другой фасет русской культуры – радостное и открытое празднование, где русская душа воспекает свободу и радость жизни. Эта мелодия демонстрирует, что веселье русского народа понятно всем, и она становится источником сближения и общности.

В финале произведения, кажется, акцент вновь меняется и возвращает слушателя к изображению той самой русской бабы, неподвижно сидящей под березой. Чайковский продемонстрировал удивительное мастерство в передаче сущности русской души, ограничившись всего двумя музыкальными темами.

В заключении статьи, мы не можем не обратить внимание на то, что Петр Ильич Чайковский воплотил в своей музыке исконно русский дух, чем-то схожий с природой и духом русского народа. Это чувство близости к Родине, любви к русской природе и народу объединяет его с великим русским поэтом Сергеем Есениным, чья поэзия также отражает национальные темы и чувства.

Чайковский, собрав в себе дарование и страсть к музыке, не мог не выразить в ней суть русской души. Его музыка – это не просто набор нот, это искусство, пронизанное эмоциями и искренностью. Его «Думка» – это музыкальный портрет русской души, её исконной природы. Это произведение откликается, потому что в наших генах зашифрована русская идентичность, национальный код, который передается из поколения в поколение. Чайковский и его «Думка» служат не только источником музыкального вдохновения, но и напоминанием о том, что связь русского человека с родиной и национальными традициями неразрывна.

Список использованных источников:

1. Шишова Н. В. [и др.]. - Культурология : словарь-справочник - Ростов-на-Дону : Феникс - 2009

2. Тарускин Р. - "Russian Music at Home and Abroad: New Essays" - 2016

© Бобер А.А., 2023

УДК 781.68

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЧЕТВЁРТОЙ СИМФОНИИ ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО ЗАРУБЕЖНЫМИ И ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ДИРИЖЁРАМИ

Васильев М.А., Берендеев И.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Перед исполнителем, посредником между композитором и слушателем, всегда стоит непростая задача – передать то, что хочет сказать автор. Когда дело доходит до симфонической музыки, задача усложняется. Ведь в таком случае исполнителем является дирижёр, и он должен своим усилием воли, техническим мастерством увлечь и повести за собой музыкантов оркестра. Результаты работы разных дирижёров над одним и тем же произведением, как правило, разные. Этот результат назовём интерпретацией.

Что же входит в интерпретацию? В неё входит: выбор темпа, штрихов, динамических оттенков. Но если в партитурах, особенно в партитурах, опубликованных после второй половины 19 в., все темпы, артикуляция и нюансы выставлены автором – следует вопрос: «Откуда берутся разные интерпретации?». Тогда следует сказать, что интерпретация зависит от многих обстоятельств: исполнительского опыта дирижёра, его общего музыкального опыта, личного жизненного опыта, и во многом от того какой оркестр находится под его управлением.

В этой статье мы рассмотрим и проведем сравнение интерпретации разных дирижёров, зарубежных и отечественных, 4-й симфонии П.И. Чайковского. Наш обзор мы бы хотели в основном посвятить самому важному параметру интерпретации – темпу. Параметр, который во многом определяет другие. Мы сравним исполнение последней части 4-й симфонии Г. Караяном, К. Бёмом, В. Фуртвенглером, Е. Светлановым, М. Янсонсом и Е. Мравинским (табл. 1).

Таблица 1 – Сравнение последней части Четвертой симфонии в исполнении различных дирижеров

Дирижёр	В студии \downarrow =	Вживую \downarrow =
Караян	164 → 169	156 → 170
Бём	140 → 160	
Фуртвенглер	120 → 185	
Светланов	148 → 160	175 → 190
Янсонс	160 → 180	160 → 180
Мравинский	170 → 170	160 → 167

В данной таблице первое число темпа является обозначением темпа первых 4-х тактов, а второе число – последних.

Как мы можем заметить, существует тенденция исполнять эту часть по темпу близкому к $\text{♩}=160$, при указанном авторском обозначении автора «Allegro con fuoco», и к последним тактам ускорять, хотя автор никаких ускорений не предусматривал. На концертах такое ускорение может заставить слушателя встать и начать аплодировать до того, как последний аккорд прозвучал, что оправдывает такой случай в концертной практике. При этом всё, когда мы говорим об «Allegro» мы подразумеваем 120-130 ударов, но не 160, ближе всех оказалась к привычному понятию «Allegro» интерпретация Фуртвенглера. При этом если «пропеть» известную русскую народную песню в данном темпе, она не будет лишена смысла. Кондрашин пишет: «В финале проблем не так уж и много, но есть некоторые детали, о которых стоит упомянуть. Allegro con fuoco часто превращается в Presto. Получается бессмысленная болтовня, гром барабанов. Находя правильный темп, мы всегда должны представить место наиболее быстрого движения и ощутить его исполнение в скорости, позволяющей отчетливо услышать все подробности. Это и определит основное движение. Таким местом в финале, как мне кажется, является начало разработки» [2].

Параллелей между пятой симфонией Бетховена и четвёртой Чайковского немало: наличие темы рока, служащей основным зерном симфонии; постепенное движение «от мрака к свету»; одноименный мажор в финале.

Пётр Ильич Чайковский, вне сомнения, является примером композитора, сумевшего синтезировать заподноевропейские традиции и особенности русского мелоса. Тема сравнения Чайковского и Бетховена давно известна и впервые появляется в статье Н.Я. Мясковского «Бетховен и Чайковский» (1912 г.). Форма, драматургия, воплощение музыкальных идей Чайковского опирается на западноевропейский опыт и традиции, в то время как мелодическая основа, и в общем музыкальный язык национальнвн, русские. Сам автор же пишет: «В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской, т.е. я подражаю не музыкальным его мыслям, а основной идее... Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки... которая не была бы мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души» [1].

А вот что пишет Е.М.Царева о преемственности: «Музыка Германии и Австрии для Чайковского – основополагающая часть европейской музыкальной традиции, связанная прежде всего с классическими жанрами и формами инструментальной музыки (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Значение венских классиков для Чайковского абсолютно в отношении формы, приемов развития, пластического совершенства композиции, гармонии между замыслом и его воплощением» [3].

Из всего выше сказанного мы можем сделать вывод, что интерпретации западных дирижеров могут оказаться ближе к задумке автора этой симфонии, тогда как у отечественных исполнителей

наблюдается тенденция к более поверхностному, «блестящему» исполнению этого сочинения. И это утверждение касается не только темпа, но и артикуляции, построения общей драматургии произведения.

Список использованных источников:

1. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / [составитель] М. Чайковский. - Москва : Музыкальное издательство П. Юргенсона, [1916]
2. Кондрашин К.П. О дирижерском прочтении симфоний П.И. Чайковского. – М.: Музыка, 1977. – 240 с.
3. Царева Е.М. Австро-немецкая музыка

© Васильев М.А. Берендеев И.Ю., 2023

УДК 792.8

**ДЖЕК КОУЛ: ВКЛАД ЛИЧНОСТИ
В РАЗВИТИЕ АМЕРИКАНСКОГО ДЖАЗОВОГО ТАНЦА**

Гилёва А.И.

Научный руководитель Верхоляк А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Когда вы идете в театр на бродвейский мюзикл – это Джек Коул. Когда вы идете в кино и видите там танец – это Джек Коул. Когда вы включаете телевизор и смотрите музыкальные видео – это Джек Коул», – сказала бродвейская актриса Гвен Вердон.

Джон Юинг Рихтер родился в Нью-Джерси. Джон был отдан на воспитание в школу-интернат Карьеру профессионального танцовщика Коул начал в 18 лет в знаменитой балетной труппе «Денишоун», ведомой основоположницей современного танца Рут Сен-Дени и ее мужем, танцовщиком Тедом Шоуном. Это был один из самых новаторских танцевальных коллективов в мире, из которого вышло огромное количество звезд американской хореографии, включая Марту Грэм, Дорис Хамфри и т.д. [3]. Коллекция альбомов для вырезок Джека Коула находится в Театральном и исполнительском отделе Музея Виктории и Альберта].

Однако манерность, китчевый ориентализм Рут Сен-Дени быстро наскучили ему; он счел балет слишком элитарным и неререформируемым искусством и ушел из него, чтобы выступать в нью-йоркских ночных клубах. Там Коул и придумал свой знаменитый «hindu-jazz»: вместе с группой обученных им танцовщиков, облаченных в аутентичные индийские костюмы, он исполнял классические индийские танцы, – но под джаз.

Эти номера произвели настоящий фурор в Нью-Йорке, и Коул был приглашен на Бродвей. Его Искушенность в индийских и китайских этнических танцах подсказала ему главное открытие – так называемую

технику изолированного жеста, которая стала с тех пор базовым элементом джазового танца. Коул сломал вертикально ориентированное тело классического европейского танца и создал эклектичный, но зрелищный стиль, сочетающий азиатские, африканские, латиноамериканские влияния. Как режиссер, он стер границу между драматическим действием и танцем, существовавшую в те времена.

Танцевальный критик Дебра Левин пишет: «Джек начинал почти как уличный мальчишка. Когда он начал танцевать, он, не колеблясь, пошел и по художественному, и по коммерческому пути: он влюбился в азиатские формы, и они никогда не покидали его, что бы он ни делал позже». Чтобы представить себе типичный стиль Джека Коула, представьте индийского танцора. Его ноги будут широко расставлены в том, что танцоры называют второй позой, с вывернутыми стопами. Будет сгибание в коленях и своего рода крутящий момент в торсе. Еще более отличительными являются руки – они будут широко раскинуты, руки будут образовывать очень замысловатые формы. Индийское влияние очевидно, и это то, что сейчас мы называем смесью. «Помните, что Джек вышел на улицы Нью-Йорка в 1931-1932 годах, когда экономика была ужасной. Ему отчаянно нужно было заработать, и я думаю, что его спасла отмена запрета в Америке в 1933 году. Внезапно люди снова стали пить алкоголь, и в ночных клубах начался бум [1].

Вплоть до начала сороковых годов в бродвейских и голливудских мюзиклах доминировала концепция, придуманная легендарным продюсером Флоренцом Зигфилдом и предполагавшая создание гламурных, экстравагантных шоу-стопперов, с костюмами и декорациями невероятной пышности, в которых участвуют десятки, а иногда и сотни танцовщиков. Уже к концу 40-х годов мы видим совершенно иную концепцию музыкальных номеров в театре и кино: резкий свинг ночных клубов и кабаре; аскетичность костюмов и декораций; небольшая, слаженная группа танцовщиков с пружинистой, кошачьей пластикой, редко выпрямляющихся в полный рост; гротескные, почти карикатурные позы – полусогнутые ноги, перекошенная линия плеч, характерная «развинченность» тела, каждая часть которого словно бы изолирована от остальных; эффектные падения на колени, с проездами и разворотами; невероятная эротичность, исходящая от каждого движения, – все это вместе и есть стиль Джека Коула.

В Голливуде Коул сотрудничал в основном со студиями «Коламбия» и «XX век Фокс», а в конце 50-х годов перебрался на MGM. На «Коламбии» он основал первую в истории американского кино постоянную танцевальную труппу, работавшую на большинстве мюзиклов компании, а также в совершенстве овладел искусством съемки и монтажа. Коул в Голливуде не пользовался и десятой долей той свободы, которую имел Беркли в 30-е годы, так что удивительно, как ему удалось столь успешно перенести на язык кино свои новаторские идеи. В тех номерах, где он не

контролировал камеру и монтаж, мы, как минимум, видим его фирменный, графический рисунок танца с простыми, как правило, черно-белыми костюмами исполнителей и не отягощенным декорациями фоном – обычно желтого или красного цвета. Но в номерах, над которыми ему удавалось получить полный контроль, можно найти концептуальные визуальные решения и – нередко – сильный сатирический подтекст [2].

Отдельной строкой – Джек Коул, хореограф для звезд. Он обладал почти магической способностью раскрепощать любую женщину, оказавшуюся в центре его музыкального номера. В «Коламбии» он поставил почти все музыкальные номера Риты Хейворт 40-х годов.

Еще более значительную роль Коул сыграл в карьере Мэрилин Монро. Не будет преувеличением сказать, что, если бы не он, мы бы помнили сегодня совсем другую Мэрилин. Эпизод с Монро «Бриллианты – лучшие друзья девушки» из «Джентльменов предпочитают блондинок» стал самым известным номером Коула. Его позаимствовали исполнители, в том числе Мадонна и Кайли Миноуг. «Мэрилин и я никогда не танцевали раньше, мы были двумя неумехами», – говорила впоследствии Джейн Рассел. – Мне рассказывали, что Коул – ужасный человек, настоящий садист. Но с нами, не умеющими танцевать, он проявил терпение Иова». В номере «Бриллианты – лучшие друзья девушки», ставшим для Мэрилин Монро трамплином к мировой славе, он так организовал действие и просчитал каждое движение, что отсутствие навыков танца у звезды практически невозможно заметить. Любой жест, поворот головы и даже движения губ во время пения были многократно отрепетированы Коулом. По сути, он сам исполнил весь номер на репетициях, а Мэрилин должна была копировать его движения. Хронически неуверенная в себе Мэрилин была убеждена, что на экране покажется глупой и неуклюжей. Увидев конечный результат в просмотровом зале, она не могла прийти в себя от изумления. Отныне и до конца дней своих она будет отказываться работать с любым другим хореографом, кроме Коула. Он поставил все ее музыкальные номера, от первого до последнего [4].

Парадигма бродвейского и голливудского мюзикла была изменена Джейком Коулом навсегда, равно как и представления о чувственности в танце. Он реформировал старую джазовую форму и технику, воспитал целую обойму великих бродвейских звезд, многократных обладательниц премий «Тони», таких как Гвен Вердон, Чита Ривера и Кэрол Хэйни. Его последователи, в первую очередь Майкл Кидд и Боб Фосс, развили и творчески переработали его идеи, создав один из самых сложных и зрелищных видов искусства – бродвейский джазовый танец.

Список использованных источников:

1. Дебра Левин, Джек Коул (1911–1974) (PDF), su The Dance Heritage Coalition , 100 незаменимых танцевальных сокровищ Америки, 2012 г.

2. Паула Бруссар, отец театрального джазового танца: Джек Коул
Джек Коул - https://ru.wikiital.com/wiki/Jack_Cole.

3. Коллекция альбомов для вырезок Джека Коула находится в Театральном и исполнительском отделе Музея Виктории и Альберта.

4. Джек Коул: Джаз (документальный), на dancefilmsassn.org, Ассоциация танцевальных фильмов Джек Коул.

© Гилёва А.И., 2023

УДК 787/3

ОБОЗНАЧЕНИЯ ТЕМПА ПО МЕТРОНОМУ В КВАРТЕТАХ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

Горбатько А.А., Бугаев О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Существует серьезная проблема интерпретации квартетов Бетховена, связанная с тем, как следует относиться к метрономным обозначениям.

Темп музыкального произведения может быть определен с помощью метронома, прибора для отсчета тактовых долей на слух. Слово «метроном» происходит от греческих понятий «метрон» и «номос», что означает «мера» и «закон». Музыкальное произведение может звучать по-разному в зависимости от выбранного темпа. Мастера XVII века стремились создать прибор, который помог бы определить нужный темп музыкальной игры. Если вам предложили ноты незнакомого произведения, то метроном может помочь вам установить точный темп его исполнения.

В 1816 году венский механик И.Н. Мельцель создал новый метроном и получил на него патент. С тех пор это устройство называется метрономом Мельцеля. В начале музыкального произведения после словесного указания темпа ставятся цифры, которые показывают, с какой скоростью нужно играть музыку. Буквы М.М. в нотах означают «Метроном Мельцеля» [2, с. 5].

Бетховен был разочарован неясностью итальянских обозначений темпа и очень заботился о точности исполнения своей музыки. Он поручил известному механику Иоганну Мельцелю разработать устройство, которое могло бы воспроизвести исполнителю желаемый ритм. В 1815 году Мельцель представил свое новое изобретение Бетховену, и тот начал вставлять метки метронома во многие свои ранние произведения, включая симфонии и квартеты [1].

Первый квартет, написанный в 1798-1800 годах, и квартеты среднего периода, созданные в 1806-1810 годах, получили множество писем и комментариев от слушателей. Они свидетельствовали о том, что Бетховен

очень ценил метроном и верил в его важность. В письме к издателю Шотту, написанном за несколько месяцев до смерти композитора 18 декабря 1826 года, он сообщил о том, что скоро будет указание метронома для Торжественной мессы. Бетховен уверен, что в нашем веке эти указания необходимы, и приводит пример успеха первого исполнения Девятой симфонии в Берлине, который он приписывает метрономным меткам.

Вопреки тому, что прошло уже почти 200 лет с момента его смерти, споры о ценности указаний Бетховена продолжают, и традиция их исполнения по-прежнему нарушается. Некоторые музыканты, насколько я знаю, игнорировали эти метки в течение, по крайней мере, 100 лет после Бетховена. Однако есть художники, которые стоят на защите указаний. Один из них – Артуро Тосканини, который записал все девять симфоний, строго следуя указаниям. Еще одним сторонником был Рудольф Колиш, первый скрипач великого квартета Колиша, который в апреле 1943 года настойчиво отстаивал их важность в статье для «Musical Quarterly» (историческое и важное издание, которое теперь легко доступно онлайн) [1].

Идею исполнения квартетов строго в том темпе, который указал композитор, поддержали многие музыканты, в том числе и Кливлендский струнный квартет в своем первом составе. Этим коллективом была проделана большая работа, связанная с расшифровкой каждой пометки Бетховена, которым они строго следовали. Это оказало большое влияние на интерпретацию. Колиш утверждал, что гипотеза о якобы неисправном метрономе Бетховена не могут объяснять спорные моменты, так как многие темпы в других частях не вызывают вопросов. В то время, когда Кливлендский квартет работал с различными механическими и электрическими метрономами в 1970-х годах, было обнаружено, что они часто отличались друг от друга на одно или два деления. Современные же цифровые метрономы точны и надежны.

Очень вероятно, что метроном 1815 года имел некоторые технические неточности, и опыт Кливлендского квартета показал, что уменьшение темпа на 2 ступени позволило большинству обозначений Бетховена попасть в их музыкальную «зону комфорта». Это, конечно, относительно общая формулировка, так как конечно же не все проблемы интерпретации были решены, но в большинстве случаев это сработало. Среди более чем пятидесяти указаний темпа в струнных квартетах, только две показались им немного медленными – вторая часть соч. 18. № 6 и «Adagio ma non troppo» в конце четвертой части сочинения [1].

Важно учитывать акустику зала при выборе темпа, даже учитывая глухоту Бетховена, который не мог ощутить ее влияние. Звучные залы, напоминающие пещеры, приводят к слиянию звуков и искажению быстрых пассажей, что создает ощущение более быстрого темпа у слушателя. С другой стороны, сухие залы без эха и близкий контакт с аудиторией требуют более высокой скорости исполнения.

Слушая записи, можно заметить, что Кливлендский квартет обычно играл в более быстром темпе, чем исполняя вживую. Любопытно, что спустя 200 лет после смерти Бетховена качество современных цифровых записей делают нотные ремарки автора более правдоподобными и убедительными. Тем не менее, несмотря на то что записи Кливлендского квартета ранних сочинений Бетховена достаточно точно соответствуют по темпу авторским указаниям, отметим, что ансамбль всегда ставил на первое место задачу убедительности и искренности интерпретации, нежели слепо следовать указаниям композитора. «Быть музыкой» – одновременно сложная и очень простая концепция. Это означает позволить музыке проходить сквозь исполнителя и демонстрировать это на сцене, аналогично актерской игре в театре [4, с. 80].

Точные указания темпа в нотах вовсе не означают, что произведение следует исполнять механистично и строго под метроном. Рубато, общая продолжительность, ритмическая гибкость и даже изменение темпа внутри одной части являются важными средствами выразительности, определяемыми личным вкусом, чутьем и творческим воображением. Хотя современные музыканты больше стремятся к унификации темпа, чем исполнители во времена Бетховена, мы знаем из многих письменных свидетельств фортепианных выступлений самого Бетховена, что ему была присуща спонтанность и свобода [1]. Поиск письменных источников о том, как музыка исполнялась в прошлом, является для ученых непростой задачей, требующей свободного владения многими языками, умения работать с архивами и вдумчивости при сопоставлении иногда противоречивых фактов. Произведения, сочинённые в качестве инструктивного материала для школы игры конкретного исполнителя, и переписка музыкантов прошлых веков так же имеют большую ценность [3, с. 162]. Замедление побочной партии (как это делал сам Бетховен) и некоторая гибкость темпа часто являются ключами к тому, чтобы авторская разметка метронома работала.

Прекрасно, что все больше и больше современных исполнителей серьезно относятся к указаниям метронома Бетховена. Нам не обязательно быть математически точными, но, когда мы проживаем эти темпы и усваиваем с течением времени, процесс может стать откровением. Можно представить Бетховена в 250 лет, улыбающегося и думающего: «Наконец-то это время настало!» [1].

Список использованных источников:

1. Katz P. Beethoven's Metronome Markings. URL: <https://www.cellobello.org/cello-blog/beethovens-250th-birthday/reflections-on-the-17-beethoven-string-quartets-part-5-of-5/>

2. Корчмар Л.О. К проблеме авторских метрономов Л. Бетховена в историческом контексте: учебное пособие. С-Пб: Санкт-Петербургская

государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2022. - 164 с.

3. Кладова-Штокман М.А. Аутентичное исполнительство в современной музыкальной культуре // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» № 96, Апрель 2023 (Часть 3). Самара: Научный центр «Ljournal», 2023. – 176 с. – С. 161-163. doi: 10.18411/trnio-04-2023-165.

4. Горбатько А.А., Кладова-Штокман М.А. Способы совершенствования исполнения при работе с камерным ансамблем // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» № 98, Июнь 2023 (Часть 1). Самара: Научный центр «LJournal», 2023. – 196 с. – С. 79-81. doi: 10.18411/trnio-06-2023-22.

© Горбатько А.А., Бугаев О.В., 2023

УДК 7.071.2

«КЛУБ 27»: МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Златолинская А.К., Рахманов И.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В поп-культуре XX столетия существует интересный феномен – «Клуб 27», который объединяет умерших по странному совпадению в 27 лет музыкантов, каждый из которых оставил огромный след в истории. Термин обрел популярность после смерти солиста группы «Nirvana» Курта Кобейна в 1994 году, хотя еще в 70х годах прошлого века поклонники обратили внимание на странную «закономерность» в виде смертей. За два года при схожих обстоятельствах ушли из жизни Джим Моррисон, Джимми Хендрикс, Дженис Джоплин и Брайан Джонсон (рис. 1), поэтому, возможно, для многих данный «клуб» ассоциируется, в первую очередь, с мистикой и таинственностью. Мы же видим группу музыкантов, новаторов и легенд своего времени, определивших путь развития музыки и вдохновивших миллионы людей, поэтому нам, как и многим любителям хорошей музыки, интересно узнать причину их популярности, почему именно в контексте «Клуба 27» они обрели бессмертную славу и оправданна ли эта мистика?



Рисунок 1 – Представители «Клуба 27»

В 2011 году в British Medical Journal вышло исследование смертности самых популярных музыкантов Великобритании с 1956 по 2007 гг.

Согласно ему, большинство музыкантов из «Клуба 27» употребляли алкоголь и запрещенные вещества. Их путь становления был достаточно схож: многие стали знаменитыми в двадцать с небольшим лет, а через четыре-пять лет их карьеры наступал пик «рискованного поведения». Это приводило к кризису, выражавшемуся в эмоциональной опустошенности, депрессии из-за отсутствия понимания, куда двигаться дальше, что является важным фактором для любого музыканта, и стрессу из-за большого количества гастролей. Как итог – они выбирали, как им казалось, простой и надежный способ решения проблем – бежать от реальности, используя алкоголь и другие способы «допинга». Однако, мне представляется, что у истока столь коротких, переполненных трагедиями жизней, стоит непростое детство многих членов клуба: бедность, тяжелые отношения с семьей, травля со стороны сверстников, все это, в той или иной степени, было у каждого из артистов, что имело как хорошую сторону, в виде проявления бунтарского духа, желания жить под знаком свободы, вдохновения на создания песен с более глубоким смыслом, интересными музыкальными решениями, (что привлекало слушателей и делало самих музыкантов уникальными), так и плохую – психологические проблемы, чувство одиночества, что влечет за собой вышеперечисленные мною последствия.

В своей книге «Романтизируя рок-музыку» историк искусства и философ Теодор Грацик проводит параллель между романтизмом и роком. В литературе романтизма от Гёте и Лермонтова до Гофмана и братьев Гримм герои стараются «выйти» за пределы этого мира. Они ищут свободу, бунтуют и гибнут в попытке её приобрести. Философия рока наследовала бит-культуре – прямым «потомкам» писателей-романтиков. До того, как фраза «живи быстро, умри молодым» стала рок-н-рольным клише, она была девизом бит-поколения. Аллен Гинзберг, Уильям Берроуз «постигали» свободу через саморазрушение. И писали об этом в своих книгах. Например, знаменитый роман Керуака «В дороге» называют «главным текстом рок-бунта». Герои сбегали от реальности, исследовали «пограничные» состояния психики и презирали всё материальное. То же самое происходило с артистами. В отличие от звёзд предыдущей эпохи, они позиционировали себя аутсайдерами. Действительно, ни Хендрикс, ни Джоплин, ни Моррисон, ни другие не стремились к коммерческому успеху и считали его устаревшей ценностью. А превыше всего ставили свободу. И этим вызывали восхищение поклонников. Публика романтизировала эту сознательную изоляцию. Поэтому её почитание кумиров было чуть ли ни религиозным.

Миф о «Клубе 27» предполагает, что музыканты с большей вероятностью умирают в возрасте 27 лет. При этом среди 522 музыкантов, входящих в группу риска, в исследовании для VMJ специалисты выявили только три случая смерти в возрасте 27 лет. Аналогичные показатели смертности наблюдались в возрасте 25 и 32 лет. Пика риска в возрасте 27 лет выявлено не было, но риск смерти среди известных музыкантов в

возрасте от 20 до 30 лет оказался в два-три раза выше, чем для населения Великобритании в целом. Можно сделать вывод, исходя из этого, что «Клуб 27» вряд ли является настоящим феноменом, да, в силу большого количества внимания к персоне и стрессу, слава может увеличить риск смерти среди музыкантов, но этот риск не ограничивается возрастом 27 лет, более того, специалисты отмечают, что больше всего смертей среди молодых музыкантов происходило до 80-х годов. Дальше в смертности этой возрастной группы наступил спад: с 1985 по 1992 год подобных смертей не было, несмотря на большую подверженность риску. Это вполне может быть связано с улучшением методов лечения передозировки наркотиков; изменением музыкальной сцены с хард-рока 70-х годов на поп-музыку 80-х годов, а каждая музыкальная эпоха имела под собой пласт ценностей и определенной философии жизни, которая также претерпела изменения.

По подсчетам профессора психологии и музыки из Сиднейского университета Дианны Кенни больше всего умирало музыкантов в возрасте 56 лет (рис. 2), так что это лишь подкрепляет факт отсутствия мистики и простое совпадение, смешанное с любовью многих к теориям заговоров, которые легко становятся популярными в массовой культуре. Например, миф о «Клубе 27» становится хорошим методом для продвижения посмертных альбомов. Релиз Эми Уайнхаус «Lioness: Hidden Treasures» возглавил хит-парад альбомов в Великобритании в 2011 году и активно обсуждался в медиа в свете того, что певица попала в «Клуб 27» к таким легендам, как Моррисон, Кобейн и другие.

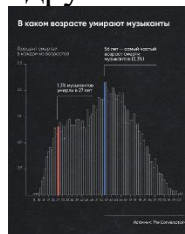


Рисунок 2 – График возрастов смертей музыкантов

Как уже упоминалось выше, «Клуб 27» часто романтизируют в медиа. Список и его участники упоминаются в песнях «27» Fall Out Boy, «27 Forever» Эрика Бердона, «27 Club» Letlive, «Long Live Rock & Roll» Дотри, «Dark Side» Blind Channel и многих других. Каждый трек студийного альбома Magenta 2013 года «The Twenty Seven Club» посвящен отдельным членам клуба. «Клуб 27» упоминается также в одноименных комиксах карикатуриста Люка МакГарри для журнала MAD. По сюжету главная семерка списка спускается с небес рок-н-ролла, чтобы спасти планету.

В заключение хотелось бы добавить, что не считаю разбираемую мною группу исполнителей популярными в массе исключительно за счет «места» в клубе. Ведь если бы ни Дженис Джоплин – мы бы, наверно, никогда не услышали такой проникновенный «белый» блюз с расщеплением в голосе, ведь этот жанр всегда считался музыкой черных исполнителей, выходцев рабовладельческого строя, о чем они и пели. Без

Хендрикса, наверное бы не было многих гитарных риффов и представления о том, что человек вообще способен так гениально играть на гитаре, а без Эми Уайнхауса мы бы не знали, что даже во время становления современного звучания в жанре поп и популярности таких артистов, как Бьонсе и Тейлор Свифт, можно продвигать и популяризировать музыку, вдохновленную звучанием «старой школы» исполнителей – Луи Армстронг, Арета Франклин другие.

Список использованных источников:

1. <https://gazeta-ru.turbopages.org/turbo/gazeta.ru/s/culture/2022/10/06/15580633.shtml>
2. <https://burninghut-ru.turbopages.org/turbo/burninghut.ru/s/klub-27/>
3. Песня «27», группа Fall Out Boy, 2008 г.
4. Песня «27 Forever», исполнитель Эрик Бердон., 2013 г.
5. Песня «27 Club», группа Letlive, 2013 г.
6. Песня «Dark Side» группа Blind Channel, 2021 г.

© Златолинская А.К., Рахманов И.С. 2023

УДК 786.2

**ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА**

Зорикова А.Ю., Воробьев В.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Творчество великого русского композитора и пианиста Сергея Васильевича Рахманинова широко известно всему миру. Его фортепианные концерты, сонаты, этюды-картины, прелюдии часто звучат на концертных площадках, завораживая своей образностью и масштабностью. Искренние эмоции, огромное пространство души, выраженное в красоте мелодии и гармонии, неизмеримая любовь к Родине – все это составляет композиторский портрет Рахманинова.

Наряду с фортепианными произведениями, в творчестве композитора ярко представлены сочинения для оркестра. Несмотря на их небольшое количество, они внесли значительный вклад в русское симфоническое искусство. Продолжая традиции эпического (творчество композиторов «Могучей кучки»), драматического и лирического симфонизма (творчество П.И. Чайковского), Рахманинов соединил их и преобразовал в «исповедальное» начало: все, что бы мы ни слушали, мы ощущаем личные переживания и размышления автора. Здесь стоит отметить, что Рахманинов-симфонист блестяще проявил себя в многообразии фортепианной фактуры. Его изумительное владение подголосочной полифонией, изобретательность

в подборе выразительных средств приближает звучание его фортепианных произведений к уровню симфонического оркестра.

Особое место в истории русской музыки занимает романсовое творчество композитора. Им написано более восьмидесяти романсов. Интересно, что Рахманинов мыслил романс именно как лирический жанр. Огромная роль отведена фортепианной партии, которая не только дополняет вокальную, но и раскрывает в полной мере художественный образ его произведений.

Пожалуй, один из самых известных романсов Рахманинова – Вокализ. Изначально вокализ – упражнение, которое используется для воспитания ровности дыхания, а значит и звука. Существуют многочисленные переложения вокализа для самых различных инструментов, но как по-разному они могут звучать!

Переходя к транскрипциям, следует отметить, что такой метод работы с произведением дает возможность его изменения в какую-либо сторону: можно сохранить всю фактуру, максимально следуя оригиналу, а можно увидеть смысл в общем содержании произведения, при этом адаптировав переложение под возможности инструмента, для которого оно создается.

Фортепианные транскрипции также занимают значительное место в творчестве композитора. Самыми известными из них являются транскрипциями романсов самого Рахманинова, такие как «Сирень» и «Маргаритки». Большой популярностью пользуются транскрипции скрипичных пьес Ф. Крейсера «Радость любви» и «Муки любви». Среди других переложений композитора – Прелюдия, гавот и жига из скрипичной сюиты ми-мажор И.С. Баха, Менуэт из музыки к драме А. Доде «Арлезианка» Ж. Бизе, Скерцо из музыки к пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, «Куда» из цикла песен «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта, «Колыбельная песня» П. Чайковского. Хочется заострить отдельное внимание на композиторском мастерстве Рахманинова, его умении раскрасить фактуру, наполнить ее тембрами оркестра. Он не опускает деталей, а наоборот, где-то добавляет изысканные технические элементы, благодаря чему его переложения становятся буквально концертными пьесами.

На примере переложения романса «Сирень» рассмотрим основные особенности транскрипций композитора.

Романс «Сирень» очень популярен. Это произведение было переложено для множества инструментов, каждый раз придавая ему свое неповторимое звучание и красоту. Этот романс оставляет неизгладимые впечатления у слушателей. Сирень для композитора выступала как символ Весны, Любви, Родины. Известно, что романс написан перед женитьбой, поэтому и музыка пропитана ощущением легкости, воодушевления и

любви. За счет рельефа мелодии, волнообразному ее развитию, создается ощущение, как будто сирень расцветает прямо у нас перед глазами. Миниатюрное произведение насыщено лирикой и мимолетными сменами настроения, что звучит порой неожиданно, но очень органично, увлекая за собой внимание слушателей.

Фортепианная транскрипция звучит намного богаче, чем сам романс. Это связано со множеством деталей, которые привнес композитор. Симфоническое мышление Рахманинова плавно перетекает в его пианизм. Автор насыщает фактуру различными оркестровыми тембрами, тем самым обогащая переложение новыми красками.

Рахманинов использует разнообразные пианистические приемы: мелодия передается из руки в руку, добавляются различные украшения, пассажи, но при этом фактура не выглядит перегруженной.

Хочется отметить особенность построения формы данной пьесы: одной длинной фразе предшествует несколько коротких и таким образом, происходит как бы постепенное нарастание к кульминации и спад. Это одна из ключевых черт стиля Рахманинова, которая часто встречается в его творчестве. Говоря об исполнительских задачах, необходимо подчеркнуть техническую сложность, которую композитор заложил в этой транскрипции. В мелодии следует добиваться вокальной фразировки, мягкого и певучего звука, мелкие ноты необходимо играть легче, как бы «оплетая» тему, которая местами «запрятана» в бурлящую фактуру. Даже после кульминации мелодия «путается» между большого количества фигураций шестнадцатых и гармонического наполнения.

Задача пианиста грамотно подойти к изучению данного произведения, разглядеть и выделить всю многоплановость его фактуры.

С.В. Рахманинов служит продолжателем традиции написания транскрипций, ведь до него это делали многие, в частности Ференц Лист – ярчайший представитель этого жанра. Транскрипции Рахманинова широко используются в репертуаре современных пианистов, тем самым, не уступая оригиналам по популярности.

Список использованных источников:

1. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва, 1966. – 681 с.
2. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва, 1984. – Москва 280 с.
3. Л.Д.Ростовцова Молодые годы Рахманинова. Письма-воспоминания. Москва, 1949. – 193 с.

© Зорикова А.Ю., Воробьев В.А., 2023

УДК 78.01

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

Ильина А.М., Коржановская Л.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

У каждого был в жизни момент, когда ты слушаешь свою любимую музыку – все в ней кажется тебе идеальным: и мелодия, и наложенный текст, и ритмичные удары барабана или звонкая скрипка, что вызывает «мурашки» по всему телу. И вот, ты хочешь поделиться этой сакральной мелодией со своим другом, а он лишь смотрит на тебя с непониманием, не находя в твоей композиции ничего интересного или занимательного.

Почему так происходит? Почему кому-то нравится рок с группой «Rammstein», а кому-то классика Моцарта и Баха? Почему одни слушают музыку громко, что слышно через наушники другим людям, а другие предпочитают тихую мелодию из динамика, слышную только им самим?

Изучение процессов восприятия музыки занимает важное место в теории и истории музыки. Исследователи обращают внимание на анатомию уха, состояние слухового аппарата, возраст, генетические особенности, психологические и эмоциональные факторы. Восприятие музыки также зависит от индивидуальных особенностей слуха. Некоторые люди могут иметь высокую чувствительность к определенным частотам или различным звуковым диапазонам, в то время как другие испытывают затруднения при восприятии определенных звуков. Индивидуальные особенности слуха могут влиять на способность различать звуки, а также на восприятие мелодии и ритма в целом. Однако понимание сути проблемы невозможно только в таком контексте, а требует комплексного исследования.

Музыкальная психология – относительно молодая наука, занимается изучением различных психологических аспектов нотного языка и структуры музыкальных произведений, а также анализирует закономерности психологического восприятия музыки человеком и его влияние на различные структурные элементы психики.

Британский психофизиолог Саймон Барон-Коэн разделил людей на систематизированных и эмпатив в соответствии с образом их мышления. Первые склонны к анализу, вторые же хорошо разбираются в эмоциях. Поэтому тем, кто занимается систематизацией, обычно нравится музыка, которая может следовать шаблонам и четким ритмическим узорам. Это, например, рок или фонк, где каждый удар барабана – следствие точно выверенного подсчета. Эмпативные люди выбирают противоположное, они предпочитают классику, джаз и этническую музыку. Это музыка без четкого ритма с замысловатым и витиеватым начинанием нот [1]. Систематикам

нравится классифицировать композицию по стилям, все четко «по полочкам», как и ритм в самих композициях. Эмпаты же воспринимают музыку как единое целое. Некоторые исследователи отмечают, что люди, любящие джаз, открыты для новых впечатлений и склонны к импровизации. Такая непредсказуемая музыка требует более вдумчивого прослушивания, поэтому обычно у таких людей есть либо музыкальное образование, либо большой опыт прослушивания музыки. Такие выводы, на наш взгляд, являются односторонними, поскольку музыка, как и все виды искусства, является способом осмысления смыслов и ценностей человеческого бытия.

В музыкальном произведении можно выделить чувственную (воспринимаемый и эмоционально переживаемый материал), текстовую (система сигналов и знаков) и смысловую («приглашение» к интерпретации) грани. Важно отметить натуральную чувственность, как восприятие звука в его многообразных проявлениях, и художественную чувственность. Эти формы чувственности проявляются в феномене синестезии, когда при воздействии на один орган чувств возникают ощущения, присущие другим органам. Человек переживает прежде всего тембровые, громкостные и другие свойства звуков, а затем «открывает» ожидаемое, устойчивое, индивидуальное и эмоциональное. Важнейшей составляющей вышеназванных проявлений становятся кинетические ощущения («ускорения», «замедления» и др.), музыкально-слуховые представления, способность определять выразительные и смысловые значения в музыке. В психофизиологии и музыкальной психологии изучается деятельность «музыкального мозга». Кроме специальных выводов можно отметить важное заключение: чувственное взаимодействие психики с музыкой не «только обеспечивается мозговой активностью, сложными нейрональными механизмами, но и обеспечивает развитие самого мозга, формирование в нем специфических структур, что ведет к развитию самой психики, сознания, личности в целом» [2, с. 50].

Исследователи анализируют связь музыкального восприятия с музыкальным мышлением. Это понятие широко стало обсуждаться только в последней четверти XX века и пока не получило точного гносеологического обоснования. Можно предположить, что музыкальное мышление имеет место, когда на основе восприятия звуковых построений происходит осмысление уникальности и глубинного содержания музыкального произведения [3].

Философия музыки имеет давние исторические корни. Платон, например, не создал законченную систему музыкального искусства, но вводит музыкальный язык для описания важных феноменов. Он использует идею созвучия, характеризуя взаимодействия частей души человека, считает гармонию универсальной категорией, характеристикой космоса, а музыкальную гармонию воплощением мировой гармонии. А советский

мыслитель А. Лосев полагал, что ни одно из искусств так не приближается к вечному и бесконечному, как музыка.

Вопрос, почему среди множества звуков немногие воспринимаются как музыка, воздействующая на душу, сегодня по-прежнему актуален. Каждому необходима качественная пища для души и сердца. Сегодня прослушивание музыки упрощается тем, что у нас есть возможность не только скачать ретро-композиции, но и в любой момент послушать то, что появилось нового в музыкальном мире. Сделать это можно, посетив специализированные ресурсы в Интернете. В литературе, анализирующей особенности современной массовой культуры, отмечается, что ее потребители руководствуются главным образом не эстетическими критериями, а удовольствием, сходным с гастрономическим. Музыка потребляется без критической рефлексии, она становится знаками другого мира без проблем и забот. Она превращается в информацию, которая может передаваться любыми медиа, и власть над человеком приобретают информационные звукоформы, а наборы звучаний, подобно сигналам, вызывают реакции психики. Таким образом музыка оказалась перед вызовами цифрового общества [4].

Музыка выполняет многие функции, но все же главное ее значение – духовный рост личности, развитие человеческого в человеке и очеловечивание мира его существования.

Список использованных источников:

1. Электронный ресурс URL:<https://ru-dark-triad.livejournal.com/139532.html> (дата обращения 06.10.2023).
2. Гельминов С.А. Чувственный уровень взаимодействия психики и музыкального произведения // Вестник Югорского государственного университета - 2015. - №1. С.45-52.
3. Щирин Д.В. Об изменении понимания роли музыкального мышления и музыкального восприятия в педагогическом процессе // Образовательный вестник «Сознание» - 2018. - №5. С.18-25.
4. Марков Б.В., Ярочкин Д.А. Музыка перед вызовами цифрового общества // Журнал Сибирского федерального университета. – 2021. - №14. - С.810-821

© Ильина А.М., Коржановская Л.Г., 2023

**ОРАТОРИИ КОМПОЗИТОРОВ XX-XXI ВВ.
В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

Катсивелу Георгия
Научный руководитель Тихонова М.В.
*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Оратория – это величественное музыкальное произведение, которое объединяет в себе певцов-солистов, хор и оркестр (возможно, с использованием органа), и основано оно, в основном, на библейских сюжетах. Арии солистов, как правило, отображают эмоциональное состояние персонажей, исходя из особенностей развития сюжета. Речитатив, в свою очередь, используется для пояснения содержания и его передачи в диалоговых сценах. Он имеет более разговорный характер и позволяет солистам передать текст с большей четкостью и выразительностью. Наконец, хоровые номера, часто величественные и восхваляющие Бога, украшают ораторию и создают мощное звуковое полотно. Такие инструменты, как литавры и трубы, аккомпанируют им, придавая еще большую силу и величие [1].

Оратория, вместе с оперой и кантатой, появилась в начале 17 века и стала одним из самых значимых жанров музыки, поражающая своей масштабностью и глубиной [4].

Одним из главных отличий оратории от оперы является отсутствие сценического действия, декораций и костюмов. Более того, большинство ораторий основано на священных текстах, в то время как опере присущ широкий спектр сюжетов. Однако можно отметить и другие отличительные черты.

Во-первых, оратории полностью сосредоточены вокруг хоровых сцен, в то время как в опере каждый актер может продемонстрировать свою драматическую игру и вокальный талант.

Во-вторых, в оратории преобладает значимость речитатива, исполняемого на ограниченной интервалике, и в очень быстром темпе. Наконец, по продолжительности оперы значительно превосходят оратории, которые обычно не превышают одного часа (редко до 2-х часов). Таким образом, оратория и опера отличаются друг от друга [4].

В целом эпоха барокко – одна из интереснейших страниц развития полифонической музыки, которая в первую очередь, определяет дальнейшие пути развития полифонии, а также появление новых музыкальных направлений [1].

Оратории композиторов XX-XXI вв. по-своему интерпретируют масштаб и стилистику классических образцов, находясь в поиске новых форм и средств музыкального воплощения современных идей. Прежде всего, это относится к совершенно иной сценической подаче материала и привлечению режиссуры в процесс постановки. Наиболее ярким примером здесь может служить «Кармина Бурана» К. Орфа, которая по стилистике и содержанию очень приближена к классическому представлению оратории, но сочетает в себе также элементы сценического действия и танцевальные номера.

Еще одним примером такого подхода может быть произведение, где сочетаются оперный стиль с элементами балета и драматического театра.

Расширяя тему о современных технологиях и интерактивности в театральных постановках, следует отметить, что режиссеры не останавливаются на использовании только одного вида техники. Они исследуют различные способы взаимодействия с аудиторией, чтобы создать динамические и многоплановые постановки.

В контексте экспериментальных постановок, следует также упомянуть спектакль «Хор Турецкого», созданный Владимиром Хаитом в 1990 году. Это одна из самых необычных и экспериментальных постановок, которая привносит новые подходы и идеи в театральное искусство. «Хор Турецкого» является ярким примером того, как можно использовать нестандартные формы и техники, чтобы создать оригинальное и захватывающее театральное представление.

В «Игре в судьбу» режиссер Владимир Хаит использовал виртуальную реальность, чтобы зрители могли погрузиться в сюжет и стать активными участниками представления.

И в наши дни композиторы активно создают оратории, которые сочетают в себе особенности классического жанра с элементами современной музыкальной традиции. Примером может служить «Голос» Джона Адамса или «Африканские реквием» Питера Лайгетта. Эти произведения включают в себя не только хор и оркестровый аккомпанемент, но также использование электронных инструментов, голосовых эффектов, электронно-перкуSSIONный инструментарий, усилительную аппаратуру, дающую огромную шкалу динамических градаций, синтезаторы, набор различных блоков электронных эффектов, позволяющих свободно работать с тембрами, создавать новые производные тембровые варианты, видоизменять их, трансформировать, нарочито искажать, рождая тембровые антитезы и других нетрадиционных приёмов. Так в некоторых постановках к иллюстрации произведения добавляется видеопроекция или аудиозапись, что может быть полезным для создания дополнительных эффектов и обогащения зрительного и слухового опыта публики. Время экспериментов с музыкой конца XX века позволило выявить приоритеты как для современных композиторов и продюсеров, так

и для исполнителей и слушателей. Однако сама концепция исполнительства в начале XXI века перешла на новый уровень, кардинально изменившись [5].

Для нового этапа в развитии музыкального исполнительства характерна конкуренция. На смену «брендовости», которой становится в последнее время недостаточно, в достижении профессионально успеха современному зрителю важен и талант, и уникальность певца. Несмотря на PR-технологии продвижения на телевидении и радио, современный академический исполнитель должен соответствовать определённым стандартам профессиональных навыков, знаний и умений. Именно поэтому продюсерские центры, нацеленные на достижение коммерческого успеха, пытаются найти не только хорошего вокалиста, но и уникальную и гармоничную личность [3].

Эти поиски отражаются и в спросе на стилистику барокко, которая в последнее время становится, своего рода «лейтмотивом современной жизни», что связано с усилением роли барочных методик звукоизвлечения, таких как старинное *bell canto* (прекрасное пение) и большой востребованностью контртеноров [2].

Практика использования в массовой музыке XX века (джазе, песенном творчестве, поп- и рок-музыке) тем, жанровых и стилевых моделей, заимствованных из академического музыкального искусства в формах цитирования или стилизаций, аранжировок или коллажирования получила чрезвычайно широкое распространение, начиная с 20-х годов XX века. В отдельных областях массовой музыки сложились даже определенные направления, «специализирующиеся» на подобной адаптации, такие, например, как «третье течение» в джазе, арт-рок или «третье направление» в отечественной песне, что подтверждает необходимость адаптации техники певцов и музыкантов, сталкивающихся с различными музыкальными направлениями и эклектичностью в музыкальных произведениях современных композиторов [6].

Список использованных источников:

1. Полифония как диалог между эпохой барокко и современностью (cyberleninka.ru).

2. Алексеев А. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI XVIII веков /А. Алексеев //Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. - М. -Л., 1952.-С. 5-15.

3. Асафьев Б. Речевая интонация /Б. Асафьев. Л., 1965.

4. Булатов Л. Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке Г. Ф. Генделя /Л. Булатов //Скрипка;альт: история, музыкальное наследие, педагогика: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. - Вып. 112. - С. 45 - 64.

5. Век «исторического исполнительства» о себе самом /сост. М. Мищенко. www.earlymusic.ru.

6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург.-М., 1981.

© Катсивелу Г., 2023

УДК 78.047

**СЕДЬМАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
В ИСПОЛНЕНИИ СВЯТОСЛАВА РИХТЕРА**

Клочкова Е.В., Ильницкая А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Святослав Теофилович Рихтер (1915-1997 гг.) – один из крупнейших, можно сказать, ведущих пианистов XX века. Это музыкант со своим видением мира, богатейшим внутренним духовным опытом, Личность, обладающая огромным эмоциональным восприятием и умением выразить могучие страсти, сложные переживания. Начиная с 1940 года, когда состоялся первый столичный концерт Рихтера, и, завершая последними его выступлениями на мировых концертных площадках, музыканту неизменно сопутствовал триумфальный успех. Еще в 1968 году Я. Мильштейн в своей статье «На вершинах искусства» писал: «Он /Рихтер/, казалось бы, достиг самых высоких вершин искусства, а идет все дальше и дальше в своем мастерстве. Поистине странные вещи творятся на свете: гиганты тоже растут» [1, с. 19].

Исполнительскому искусству Рихтера посвящено множество страниц исследований, включающих автобиографические портреты, интервью, дневниковые записи пианиста, воспоминания современников. Наиболее значительные из них – это монографии В. Дельсона «Святослав Рихтер» (1961 г.), Г. Цыпина «Святослав Рихтер. Творческий портрет» (1987 г.); статья Я. Мильштейна «Святослав Рихтер» (1948 г.); разделы, посвященные творчеству исполнителя в работах Л. Гаккеля, А. Алексева, Г. Нейгауза, Д. Рабиновича. Отдельного внимания заслуживают книги Б. Монсенжона «Рихтер. Диалоги. Дневники» (2007 г.) и Ю. Борисова «По направлению к Рихтеру» (2003 г.), в которых значительное место принадлежит слову самого пианиста, его монологам о музыке, времени, судьбе, собственном творчестве.

Репертуар Святослава Рихтера был колоссальным и включал в себя все крупные и наиболее значительные сочинения от музыки барокко до композиторов второй половины XX века. Полный репертуарный список приводится в упомянутой выше книге Ю. Борисова [2, с. 223-254] и представляет собой внушительный перечень фортепианных и камерных сочинений. В книге Б. Монсенжона в репертуарный список добавлены

вокальные сочинения, которые Рихтер исполнял в ансамблях с крупнейшими певцами XX столетия.

Значительная страница творческой биографии Святослава Рихтера связана с интерпретацией фортепианной музыки Сергея Прокофьева (1891-1953 гг.). Им были исполнены и записаны Первый и Пятый концерты, Вторая, Четвертая, Шестая, Седьмая, Восьмая, Девятая сонаты, «Мимолетности», Пасторальная сонатина и другие сочинения композитора.

Многие крупные отечественные музыканты обращались и обращаются к исполнению музыки Прокофьева: Э. Гилельс, Н. Петров, М. Плетнев, Е. Кисин и другие. Но первый из них – это, все-таки, Рихтер – и по количеству сыгранного, и по качеству исполнения. Его называют как бы «законным сыном» Прокофьева, «взявшего у него из рук исполнительскую эстафету». Рихтер играл сочинения Прокофьева еще при его жизни и пропагандировал фортепианное творчество гениального соотечественника на протяжении всего собственного пути.

Святослав Рихтер был первым исполнителем нескольких фортепианных сонат Прокофьева, в частности, Седьмой сонаты, а Девятая, как известно, ему посвящена. Седьмую сонату Святослав Теофилович, как он сам рассказывал во многих интервью, выучил за четыре дня, что само собой изумляет, особенно представляя образно-драматическую глубину, масштабность и высокую техническую сложность данного произведения.

Седьмая соната для фортепиано op. 83 (1942 г.) была написана Прокофьевым в так называемый «советский период», который начался в 1934 году и продолжался до конца жизни. Он разделяется на довоенный, военный и послевоенный этапы. Этот период в творчестве композитора считают «временем высокого духовного синтеза» [3, с. 222]. Три сонаты для фортепиано (Шестая, op. 82, Седьмая op. 83, Восьмая op. 84), создававшиеся с 1939 по 1944 годы стали своеобразным триптихом, рожденным силами военных исторических событий. Еще ни в одной из сонат Прокофьев не воплощал такой большой, подлинно симфонической концепции, которая реализовалась в сонатной триаде. В драматургии трех сонат присутствуют некоторые типичные для позднего стиля Прокофьева черты, в частности, противопоставление агрессивно-прямолинейного, brutального, лирическому, недосказанному, вопрошающе-тревожному.

В Седьмой сонате драматургический контраст представлен наиболее ярко и реализует идею крупного противостояния двух миров. Л. Гаккель пишет об этом: «Не только прояснение тональной картины от первой части к финалу, не только путь к ритмической устойчивости, к плотности звучаний, способной снять избыточное напряжение музыки, но и смена-снятие нейтрального интонационного содержания первой части русскими ритмоинтонациями финала есть драматургический нерв произведения, есть его смысл, программа, если угодно: русская героика как преодоление злого, тревожащего – в высоком напряжении подвига» [3, с. 224].

Рихтеровская интерпретация Седьмой сонаты отличается, прежде всего, «беспоощадной» экспрессией, наполненной разными психологически-образными состояниями: от усилий, борьбы, сметающей любые преграды, до полной победы. Данная трактовка не только наиболее ярко и адекватно реализует идейный замысел произведения, но и оказывается близкой личностно-творческой концепции исполнителя. Д. Рабинович пишет: «Рихтер неукротим, ибо жизнь для него – борьба, и само “музицирование”, быть может, оказывается только мгновением роздыха посреди схватки» [1, с. 23].

В Седьмой сонате Прокофьев использует контрастные типы фактурного изложения: репетиционно-мартеллатную технику, ударные приемы изложения, линейное, пассажно-фигуративное письмо, октавные параллелизмы. Все эти средства призваны реализовать сложную концепцию и концертный размах, масштабность сочинения. Л. Гаккель справедливо замечает, что в сонатной триаде Прокофьева «мы ясно видим программное толкование средств фортепианного письма» [3, с. 224]. На наш взгляд, именно исполнение Рихтера с наибольшей силой воспроизводит глубинное понимание данного феномена, так как музыкант в своей интерпретации реализует, прежде всего, глубокую содержательную образную трактовку сочинения. Рассмотрим интерпретацию Рихтера подробнее.

Первая часть Седьмой сонаты начинается с музыки действия, образа нервной агрессивной тревоги, выраженного в пассажно-фигуративном письме, обнаженной ритмической конструкции, параллельными голосами (рис. 1). Рихтер мгновенно завладевает слушательским вниманием и все пальцевые фигуры, на которых построена главная партия сонаты, исполнены артикуляционно четко, жестко, в «железном» ритме, и производят даже устрашающее впечатление.



Рисунок 1 – С. Прокофьев. Седьмая соната для фортепиано. Первая часть.

Перед появлением лирической побочной партии злые силы первой темы как бы успокаиваются, музыка переводится в другую образную сферу, связанную с внутренним порывом к свету. В интерпретации Рихтера побочная партия звучит как высказывание, завуалированное нежной дымкой. Исполнитель находит очень мягкое колористическое звучание. Он особенно чувствует пространственную перспективу, широкий диапазон, большие регистровые скачки и мастерски находит разное туше для всех регистров музыкальной ткани. Разработка первой части в исполнении Рихтера отвечает замыслу – создается кульминация зла и ярости. Музыкант играет весь этот раздел на одном дыхании, но не пропуская никаких деталей. В репризе первой части сонаты поражает звуковая находка Рихтера: он исполняет побочную партию совсем иным звуком, чем в экспозиции.

Именно благодаря этому побочная партия в репризе воспринимается как воспоминание, отдых среди яростной схватки.

Вторая часть сонаты исполнена Рихтером с глубоким пониманием и чутким личным наполнением авторского замысла: противопоставление образам жестокости, агрессии и насилия. Возникают явные ассоциации с идеальным, светлым, чистым началом. Рихтер исполняет эту часть интеллектуально, мудро, чему способствует мастерское владение кантиленой, точно найденное звучание, подобное виолончельному (рис. 2).



Рисунок 2 – С. Прокофьев. Седьмая соната для фортепиано. Вторая часть.

В середине второй части Рихтер угадывает своеобразную колокольность фактуры, музыка в его исполнении приобретает эпический характер. Именно такое прочтение способствует раскрытию содержания данной части – ее драматизма, заложенной симфоничности и масштабности. Рихтер – исполнитель-мыслитель и ему подвластно, как никому, подобное монументальное раскрытие содержания.

Третью часть сонаты многие музыковеды характеризуют как «богатырскую, стихийно-могучую русскую токкату». В. Дельсон отмечает в третьей части «традиции богатырского эпоса Бородина» [4, с. 210]. Неумолимая настойчивость ритма, одновременно стихийного, но и «железного», характеризуют первую тему части (рис. 3).



Рисунок 3 – С. Прокофьев. Седьмая соната для фортепиано. Третья часть.

Рихтер исполняет финал сонаты как натиск победной силы, наступление во имя светлого, правого. Он снова, как и в первой части, играет на одном дыхании, объединяя большие разделы, точно следуя ритмическому неумолимому началу. Поразительно разнообразны его звуковые краски. В исполнении финала сонаты звукоизвлечение музыканта действительно можно сравнить со сверкающим, лучезарным светом. Virtuозный блеск и темпераментный накал вызывают неподдельное восхищение и чувство радости. Роль финала в исполнении Рихтера как нельзя лучше демонстрирует драматургическую кульминацию цикла, смысловую развязку.

В заключении хотелось бы отметить, что интерпретация Святослава Рихтера полностью реализует авторскую концепцию Седьмой сонаты. В. Дельсон пишет: «Седьмая соната отражает в преднамеренно обобщенной, весьма абстрагированной форме три стороны высокой трагедии нашей Родины: тревогу и возбужденность перед лицом грозного нашествия жестокого врага (первая часть); бессмертную красоту и гуманизм народного

духа (вторая часть); наконец, богатырскую мощь и стойкость народа, уверенного в победе правого дела (третья часть)» [4, с. 204]. Рихтер слышал и воплотил в своем исполнении Седьмой сонаты Прокофьева «Стремительный наступательный бег, полный воли к победе... Он крепнет в борьбе, разрастаясь в гигантскую силу, утверждающую жизнь» [5, с. 465].

Список использованных источников:

1. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 208 с.
2. Борисов Ю.А. По направлению к Рихтеру. – М.: ООО «Рутена», 2003. – 256.
3. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки – Л.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
4. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 285 с.
5. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. – М.: Музыка, 1961. – 708 с.

© Ключкова Е.В., Ильницкая А.В., 2023

УДК 786.2

ПРИМЕНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Козека А.В.

Научный руководитель Петрова Е.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Музыка возникла еще при первобытно-общинном строе. Она отражала повседневную жизнь. Мелодичный посвист, воинственные кличи являлись своеобразным пением, служившим определенным целям. Магические звуки сопровождали различные ритуальные действия. Таким образом начали вырабатываться навыки пения. Этот процесс был достаточно долгим. Постепенно складывались соответствующие мелодические попевки на определённой ритмической основе.

Возникла необходимость сопровождения пения. Таким образом стали появляться музыкальные инструменты. Первыми – ударные, затем духовые и наконец струнные. Все эти инструменты делались из подручных средств, например, деревянные бруски, звучащий тростник, натянутая жила животного. Все они обладали характерными тембрами. Закладывались основы музыкального искусства. Люди запоминали то, что было красиво и выразительно.

Дальнейшее развитие музыка получила уже в рабовладельческих государствах. Появляются два направления: профессиональное и народное. Музыканты относились к привилегированному сословию.

Развивается инструментарий. Появляются большие и малые барабаны, тарелки и другие ударные; среди духовых свирель (рис. 1а), рог, продольная флейта; разновидности струнных – лютня, лира, арфа (рис. 1б). Начинают использоваться разные инструментальные тембры.

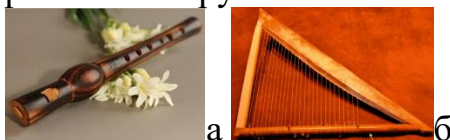


Рисунок 1 – а) свирель; б) арфа

Наравне с хоровым развивается сольное пение. Возникает псалмодирование, речитация (пение нараспев) в сопровождении инструмента. Пример: знаменитые псалмы Давида. Их тексты донесла до наших времен Библия. Развиваются различные средства музыкального языка.

Огромную роль в развитии музыкального искусства сыграла Древняя Греция. В период её расцвета музыка является важнейшей составной частью античной культуры и приобретает большое значение в жизни общества.

Литературные источники так называемой «гомеровской эпохи» («Илиада», «Одиссея») дают нам возможность узнать о распространении бытовых песенных жанров, а также о существовании профессиональных певцов-аэдов.

Аэды выступали чаще всего перед знатью. В своем творчестве они рассказывали о подвигах героев, исторических событиях и др.

Их исполнение являло собой декламацию нараспев мелодии в сопровождении кифары (струнного инструмента), представленного на рис. 2а). Среди «кифаредов», певцов-композиторов, аккомпанирующих себе на кифаре, устраивались конкурсы. Победители приравнивались к победителям в Олимпийских играх.

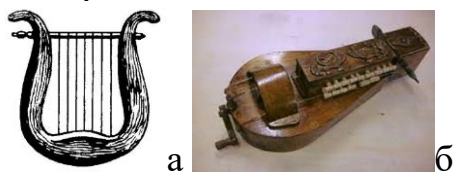


Рисунок 2 – а) кифара; б) колесная лира

«Музыка нашла свое отражение в древнегреческой мифологии. Самым известным мифом, отсылающим к давней эпохе, является миф о певце Орфее, сыне фракийского речного бога Эагра и музы Каллиопы, игра которого на золотой арфе очаровывала не только людей, но и зверей, деревья, скалы. По преданию, Орфей отправился в ад, чтобы спасти погибшую от укуса гадюки жену – нимфу Эвридику. Игра на флейте позволила ему очаровать Харона, который согласился перевезти Орфея через Стикс, однако нарушив запрет не смотреть на жену до возвращения

домой, Орфей навсегда потерял Эвридику и впоследствии погиб сам» [1, с. 714].

Наряду с мелодичным декламированием развивается и сольное пение. Любовные стихи поэтессы Сафо требовали более тонкого звучания, другой манеры исполнения. Возникает вокальная кантилена. Аккомпанирующий инструмент – лира (рис. 2б), звучащая более мягко и возвышенно. Отсюда возникло название таких сочинений – «лирические».

Большое значение в жизни древних греков имело театральное искусство, являющееся синтетическим (драма, музыка, танец), где музыка раскрывала эмоциональную сторону действия. Сольные вокальные номера исполнялись под аккомпанемент кифары или авлоса. Монологи актеров сопровождалась разновидностью свирели-эолой.

Часто аккомпанирующими пению были сиринке (флейта Пана) и авлос (тип гобоя) (рис. 3), игра которого «... часто сопровождала религиозные процессии, обряды жертвоприношений, военные походы» [2].



Рисунок 3 – Авлос

Инструментарий, применяемый для сопровождения сольного пения и мелодической декламации, довольно ограничен. Первостепенное значение имеет все-таки вокальное искусство. Но значение развития инструментального сопровождения достаточно велико, так как оно явилось основой для возникновения такого вида музыкальной деятельности как аккомпанирование.

Музыкальное наследие Древней Греции, несмотря на малое количество дошедших до нашего времени источников, явилось основой для дальнейшего развития всего западноевропейского музыкального искусства.

Список использованных источников:

1. Лебедев С.Н. Греция Древняя. Музыка // Большая российская энциклопедия. Т. 7. М., 2007, с. 705–729.

2. Мелешкина Е.А. Античное музыкальное искусство как объект культурологического исследования // Культура. Духовность. Общество. 2014. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnoe-muzykalnoe-iskusstvo-kak-obekt-kulturologicheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 24.10.2023).

3. Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том первый. По XVIII век. 504 с.

© Козека А.В., 2023

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ АРФИСТОВ

Козенко Е.Д., Сушкова-Ирина Я.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данной статье будет рассмотрена история становления профессионального образования арфистов. Необходимость настоящего исследования мотивирована особой актуальностью заявленной темы для нового подрастающего поколения арфистов. В особенности оно будет полезно студентам средних и высших учебных заведений.

Как известно, «искусство игры на арфе прошло такой же путь развития, что исполнительство на других инструментах. Это было вызвано историческими процессами, происходившими в культуре какого-либо народа в определенный промежуток времени» [1, с. 9]. К сожалению, далеко не каждый современный деятель искусств обладает исчерпывающей информацией об истоках своего творчества, путях его возникновения и становления в культурном контексте. Данное упущение негативным образом отражается на молодом поколении музыкантов. Таким образом, отсутствие необходимых знаний в области истории также отрицательно сказывается на достижениях в сфере профессиональной деятельности, ведет к утрате навыков и потере знаний, которые передавались из поколения в поколение задолго до нас.

Более того, для успешной практической деятельности необходимо знание не только арфовой истории, творчестве и становлении пути множества выдающихся арфистов, но также и истории музыки в целом. Так, например, в процессе интерпретации музыкантом той или иной композиции немаловажным фактором является наличие знаний об этапах и причинах ее создания. Необходимо отметить, что возможность ознакомления с биографическим критерием возникновения произведения может помочь наиболее точно исполнить написанное, отразив все те детали, что могут быть не замечены при поверхностном изучении данного вопроса.

Цель данного исследования заключается в выявлении исторических критериев, благодаря которым станет возможно рассмотрение процесса возникновения образования арфистов, что является необходимым фактором для улучшения профессиональной практической деятельности музыкантов.

Первые упоминания об арфе датируется 2800-2300 годами до нашей эры, что делает ее одним из древнейших инструментов. Многовековой путь «развития естественно подготовил коренное преобразование арфы, которое совершил в начале XIX века С. Эрар. Новая конструкция открыла

невиданные ранее горизонты и сделала арфу инструментом ярко выраженной индивидуальности и несравненного звукового великолепия» [2, с. 10]. Арфа с педализацией появилась около 1720 года. Это упростило жизнь арфиста, обеспечив существенный прорыв в технике. В связи с этим в отношении упомянутого инструмента повысилась востребованность и в преподавательской области. Таким образом, примерно в середине XVIII века Российскую империю посещали многие гастролирующие преподаватели-музыканты. Так, например, одним из них был Иоганн Христиан Гохбруккер, который привез арфу с пятью педалями, что вызвало резонанс в сфере арфового искусства. Позже, в 1762 году Петербург посетил и племянник Гохбруккера. Он играл уже на улучшенной арфе с семью педалями.

Благодаря Екатерине II в программу Смольного института были внесены регулярные занятия арфового мастерства. Преподавателем данного заведения в то время был Жан Батист Кардон. Так, помимо педагогической деятельности он служил при дворе, играл в квартете и сочинял музыку. Именно его ученицей была фрейлина Глафира Алымова. Она является одной из первых русских арфисток, обучавшихся в Смольном.

В XIX веке арфа набирает популярность, пользуясь успехом в творениях многих композиторов эпохи, в том числе в произведениях Глинки. Вероятно, именно он смог в свое время наиболее ярко раскрыть потенциал инструмента, используя его в своих работах. Так, например, арфа была задействована в операх «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», в Ноктюрне *Es-dur*, в увертюрах «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», а также в ряде прочих композиций. Более того, именно для арфы были написаны вариации на тему Моцарта.

В 1853 году в Петербург приезжает Альберт Генрихович Цабель. Он внес значительный вклад в арфовое искусство. Так, благодаря покровительству А. Рубинштейна в 1862 году Цабель становится профессором первой в России Петербургской консерватории. Более того, он также являлся солистом Петербургской итальянской оперы и солистом Мариинского театра. Из-под пера выдающегося композитора вышло около 40 произведений для арфы.

Ученица Цабеля – Екатерина Адольфовна Вальтер-Кюне после его смерти преподавала в Смольном, а также вела класс арфы в консерватории. В числе ее учеников можно выделить К. Эрдели, М. Горелову, А. Гельрот.

Первым профессором Московской консерватории была Ида Ивановна Эйхендвальд. С детства она обладала выдающимися музыкальными способностями. Кроме того, педагогом арфистки был К. Grimm. Помимо прочего она являлась солисткой оркестра Большого театра.

В класс арфы Эйхендвальд принимались ученики даже без наличия навыка игры на инструменте. Так, к сожалению, в силу приведенного факта

уровень исполнения произведений был несовершенным. Сам же класс состоял примерно из четырех человек.

Значительный вклад в арфовое искусство внес Александр Иванович Слепушкин. Еще в детстве он проявлял огромный интерес и любовь к музыке. Отметим, что в юном возрасте исполнитель брал урок у скрипа Барцевича. Однако семья его была против карьеры музыканта. В связи с этим Слепушкин получил военное образование. Так, арфа Слепушкину досталась совершенно случайно. Сестра однополчанина играла на данном инструменте, а тот в свою очередь, решив списать долг, отдал ему.

С 1886 года он полностью отдает себя музыке, уехав в Берлин к профессору В. Поссе. В 1908 году музыкант возвращается и становится солистом Большого театра, а также преподавателем Московской консерватории.

Пристальное внимание Слепушкин уделяет кистевому движению и постановке рук в целом. Игра арфистов консерватории существенно улучшается, отличаясь мягкостью звучания, что являет собой колоссальный прорыв в русской арфой школе. Стоит отметить, что в процессе развития техники появляется возможность играть переложения с фортепиано для арфы.

В класс Слепушкина входили такие ученики как Н. Парфенова, М. Корчинская, С. Тауэр и многие другие.

После смерти Слепушкина класс московской арфовой школы был передан двум арфисткам – Эрдели и Корчинская.

Ксения Александровна Эрдели была очень разносторонним человеком. Она обучалась сразу на четырех факультетах – арфа, фортепиано, хоровое дирижирование и сольное пение. Была удостоена высокого звания народной артистки СССР. Исполнительница внесла огромный вклад в арфовый репертуар. Так, положительным образом на его разнообразие сказалось взаимно с такими композиторами как Р. Глиэром, В. Цыбиным.

Корчинская закончила Консерваторию с золотой медалью в 1911 году. Она являлась превосходной исполнительницей. Более того, обладала огромным талантом к преподаванию.

Неоценимый вклад в арфовую постановку внес Николай Гаврилович Парфенов. Исполнитель работал в Московской консерватории с 1925-1938 годы. Под редакцией М. Мчедлова была выпущена «Школа игры на арфе», над которой Парфенов работал на протяжении всей жизни.

Необходимо также выделить такую легендарную арфистку, как Веру Георгиевну Дулову. Исполнительница была потомком, происходящим из старинного Рюриковичей. Обучалась в консерватории до 1925 года, затем несколько лет повышала навыки своей игры у М. Зааля в Берлине. Вернувшись в Россию в 1934, стала арфисткой Большого театра. В 1935 году на втором Всесоюзном конкурсе арфистов Дулова взяла первую премию. В

репертуаре исполнительницы насчитывается около трехсот различных произведений. Интересно, что многие из композиторов посвятили ей свои работы.

С 1943 года стала преподавать в Московской консерватории. Стоит отметить, что у нее обучались такие именитые арфисты как – Шамеева, Левина, Москвитина, Ортенберг, Машковцева и многие другие.

Более того, Дуловой были налажены связи с большинством зарубежных исполнителей. Также благодаря ей арфа стала звучать во всех уголках страны. Поскольку ее манера игры отличалась красотой звучания и исключительной виртуозностью (ред.)

С появлением педальной арфы мир музыканта стал меняться. Так, усовершенствование механизма инструмента позволило увеличить возможности звука, что в свою очередь оказало неоценимое влияние на процесс освоения новых приемов игры.

Из этого следует, что репертуар арфиста стал увеличиваться. Более того, арфа стала более востребованной. Таким образом, у подрастающего поколения музыкантов возросло стремление к освоению игры на упомянутом инструменте.

В девятнадцатом веке была сформирована четко выверенная методика обучения игре на арфе. Так, она была направлена не только на совершенствование звука, но и на укрепление игровой техники.

Таким образом, навыки и приемы, выработанные еще около двух столетий назад прошлыми поколениями арфистов, были переданы нынешними деятелям искусства [3, с. 15]. Кроме того, в процессе творческой эволюции они были качественным образом улучшены, пройдя долгий путь в своем историческом развитии. Благодаря этому современная арфовая школа достигла колоссального успеха.

Заклучим, что арфовое мастерство прошло долгий путь от любительской игры до профессионального исполнения. Активное «внедрение арфы в процесс обучения может способствовать созданию комфортной среды для привлечения к обучению» [4, с. 190] на арфе большего количества музыкантов. Результаты данного исследования помогут «современному арфисту приблизиться к истокам арфовой педагогики» [5, с. 219], эстетики и исполнительского искусства.

Список использованных источников:

1. Покровская Н. История исполнительства на арфе / Н. Покровская. Новосибирск, 1994. 355 с.

2. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе / В. Г. Дулова. Москва: Советский композитор, 1975. 230 с.

3. Тимофеева В. А., Сушкова-Ирина Я. И. Двенадцать этюдов для арфы И.С. Баха-М.Ж.Л. Гранжани: методико-исполнительский анализ // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и

искусство – стратегия проектной культуры XXI века». Москва, 2022. С. 14-17.

4. Пацук О. С., Сушкова-Ирина Я. И. Особенности и перспективы преподавания кельтской арфы в системе российского музыкального образования // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». Том Часть 4. Москва, 2022. С. 189-195.

5. Цингг И. В. Трактаты по игре на арфе второй половины XVIII – первой четверти XIX веков: становление профессионального исполнительства. Автореф. дис. канд. иск., 17.00.02. Москва, 2020. 288 с.

© Козенко Е.Д., Сушкова-Ирина Я.И., 2023

УДК 793.3

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ УНИКАЛЬНОГО МЕТОДА
«МУЗЫКАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ»
В ПРЕПОДАВАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
СТУДИИ «ГЕПТАХОР» им. С.Д. РУДНЕВОЙ**

Коротина К.В.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Музыкальное движение можно смело назвать культурным достоянием России, которое имеет длительную историю с 20-ых годов прошлого века. Метод свободного импровизационного танца сумел не только пережить периоды политических гонений и духовных кризисов в стране, но и не утратить своей значимости. Музыкальное движение до сих пор продолжает привлекать внимание, так как его особенность современной методики заключается в подходе, «где предмет искусства – сам человек, его личность и судьба». Поэтому автор статьи считает эту тему актуальной на сегодняшний день, так как каждым годом все больше и больше исполнителей и хореографов стремятся выразить свою индивидуальность посредством новых форм, музыки, образов, эмоций и костюмов. А музыкальное движение – это в первую очередь олицетворение самобытности и свободы.

Цель исследования: познакомиться с историей создания метода музыкального движения. Задачи: изучить, как зародился метод музыкального движения; проанализировать методику преподавания в студии «Гептахор»; рассмотреть деятельность А. Айламазян в качестве руководителя студии музыкального движения «Гептахор» им. С.Д.

Рудневой. Объект исследования: национальные коды в хореографическом искусстве. Предмет исследования: деятельность студии Гептахор им. С.Д. Рудневой в контексте национальных кодов в хореографическом искусстве.

Откуда же начинается история метода музыкального движения и откуда же растут его корни? Воодушевленные творческой деятельностью и приездом Асейдоры Дункан в Санкт-Петербург группа студенток Бестужевских курсов решают открыть в 1914 году студию «Гептахор». Девушки, разделявшие теорию «Божественной босоножки», считали, что танец не должен противостоять человеческому естеству, а лишь наоборот следовать волшебному миру природы, «движением деревьев, волн, облаков, связью, которая существует между страстью и грозой, между лёгким ветерком и нежностью, дождем и жаждой обновления». Прямыми последовательницами Американской танцовщицы стали Стефанида Руднева, Наташа Энман, сестры Тревер, Юлия Тихомирова, Наташа Педькова и Катя Цинзерлинг.

Участницы группы «Гептахор» вовсе не были слепыми подражательницами ее дела, они пытались лишь разгадать секрет искусства танца Дункан. Девушки в отличие от Асейдоры превзошли «учителя» и смогли разработать методику преподавания и собственную систему музыкального движения. Группа студенток, руководствуясь ее новаторскими идеями, «оживляли известные античные статуи. Гептахор жил общей жизнью. Это была маленькая коммуна амазонок науки и искусства» [2].

«Гептахор» – это не просто набор случайных букв, а термин, происходящий из древнегреческого языка, который означает пляску с участием семи девушек (столько и состояло на тот момент участниц в студии). Название было придумано одним из педагогов Бестужевских курсов, а именно Ф.Ф. Зелинским. Фаддей Францевич был профессором, преподававшим классическую филологию и историю искусства периода античности. Его лекции и сама личность оказали существенное влияние на мировоззрение его учениц. Он не просто давал информацию о истории Древней Греции, но и погружал студенток в глубокое понимание античной философии, что непосредственно повлияло на мировоззрение учениц и заложило основы будущей жизни коллектива, основанной на идее дружбы.

Основоположницей студии была Стефанида Руднева, которая на протяжении всей своей жизни развивала искусство танца, основанного на методе музыкального движения. Она считала, что этот метод может помочь формированию эстетического мировоззрения у людей всех возрастов, только внося определенные поправки в методике преподавания и музыкальный репертуар. Ключом к успеху в работе по своему методу Стефанида Дмитриевна считала первое знакомство с музыкальным движением. Музыкальное движение должно развивать умение слушать, воспринимать и оценивать музыку, а также внушать любовь и потребность

в ней. Она постоянно совершенствовала и систематизировала свой метод, даже когда была прикована к постели в последние годы жизни. Она также разработала методический сборник с упражнениями и их описанием для детских садов, который стал известен не только в Москве, но и во всем Советском Союзе.

В 1934 году студия «Гептахор» была вынуждена прекратить свою деятельность из-за политического напряжения в стране. Их искусство, аналогично творчеству других студий свободного танца, было признано буржуазным властью. Государство активно противостояло западному влиянию, прилагая все усилия, чтобы изолировать российское общество от иностранных идей. Тем не менее, метод музыкального движения, разработанный группой «Гептахор», сохранился и был разрешен к использованию в сфере дошкольного и школьного воспитания для эстетического мировосприятия.

С началом музыкально-двигательной работы формируется представление о единстве музыки и движения. Движения – это средство выражения воспринимаемого музыкального образа. Оно никогда не изучается отдельно от музыкального произведения, поскольку музыка выступает стимулом к движению и эмоционально-динамическому действию. На уроках музыкального движения главную роль играет музыка, поэтому педагог должен отнестись серьезно к подборке композиций. Ведь если на занятиях будет преобладать танцевальная музыка, так называемая моторная, с маловыразительной мелодией и неглубоким содержанием это даст лишь умение легко отвечать движением на ее метроритмический характер, но не передаст ценных художественных переживаний. Внимание учеников направляется на колорит музыкального произведения, а не на формальные признаки. С первых упражнений ученики должны двигаться, идти, бежать так, как звучит музыка. Следует всегда обращать внимание на выражение лиц движущихся, так как на них лучше всего видно, что они сейчас переживают. После озвучивания педагогом конкретного задания, он демонстрирует примерный вариант музыкально-двигательного образа, упражнения или этюда, советуя ученикам руководствоваться не столько зрительным впечатлением от показанных движений, сколько единством тела в пространстве с музыкой. Успешное выполнение заданий не определяется количеством, выученных упражнений или танцев, а способностью переживать их содержание. Исполнители не должны заранее слушать музыкальные композиции и изучать отдельные связки движений, вместо этого они должны познакомиться с ними одновременно. При импровизации исполнители подчиняются звучанию мелодии, ищут себе необходимый ритм, форму и динамику движения.

В процессе обучения особое внимание уделяется технике, чтобы ученики могли раскрыть динамическую сущность каждого движения. Например, при ходьбе или беге они учатся использовать инерцию,

возникающую от перемещения центра тяжести тела. А посредством движений рук им объясняется, как ощущать тяжесть руки и преодолевать ее силой мышц плеча, чтобы рука оставалась ненапряженной или полунпряженной.

Существуют пять основных принципов музыкально-двигательной техники, которые помогают превратить простые движения тела в пространстве в непрерывно изменяемые средства выразительности: первый принцип – состояние двигательного равновесия тела; второй принцип – движение всегда рождается и протекает согласно законам механики, такими как сила тяготения и инерции; третий принцип – дыхание играет активную, организующую и объединяющую роль в музыкальном движении; четвёртый принцип – вариативность движений; пятый принцип – техника движения неотделима от психотехнического музыкального переживания.

Техника музыкального движения изучается по двум этапам: подготовительный и основной. Подготовительная работа дает занимающимся умения и навыки, необходимые для правильного, свободного исполнения. Сюда входят развитие проприоцепции, осознание работы и возможностей своего моторного аппарата, приобретение способности управлять своими навыками, совершенствование мышечно-суставного аппарата – развитие силы, гибкости, подвижности. Важно учесть, что подготовительная работа не связывается с музыкой и проводится без ее сопровождения. Основная работа же посвящена освоению и практическому применению принципов музыкального движения на конкретных музыкально-двигательных примерах.

На сегодняшний день студией «Гептахор» имени Рудневой заведует А.М. Айламазян – педагог музыкального движения, кандидат психологических наук, сотрудник факультета психологии МГУ. Аида Меликовна является прямым носителем культурного наследия, поскольку она училась у О.К. Поповой – сподвижницы С.Д. Рудневой. В 2004 году Айламазян решает возродить традиции прежнего «Гептахора» иначинает совместно работать с «Вокальной студией Марии Ганешиной». Вместе они пытаются сохранить традиции и усовершенствовать метод музыкального движения, который был разработан их предшественницами. «Гептахор» ведёт активную деятельность, студия постоянно проводит научно-практические конференции, открытые уроки, участвует в фестивалях и демонстрирует новые спектакли. Вместе со Студией «Гептахор», Аида Меликовуа участвовала с выступлениями на международных фестивалях свободного танца в Санкт-Петербурге (1998 г., 2002 г.), Будапеште (2002 г.), Москве (1999, 2001 и 2005 годы). Ее наиболее крупные работы как хореографа – «Поэма экстаза» на музыку А.Н. Скрябина и опера К.В. Глюка «Орфей и Эвридика». Также, Аида Меликовна постоянно пополняет свою библиотеку научно-исследовательских работ, методик в сфере педагогики и психологии. А.М. Айламазян практикует музыкальное движение как метод

развития и самопознания творческой личности, поскольку благодаря восприятию музыкальной формы чувства человека начинают приобретать несвойственную им в повседневной жизни многомерность и особую возвышенность. На сегодняшний день перед психологией и психопрактикой стоит цель поиска новых эффективных для природы человека диагностических и психокоррекционных методов. Из этого вытекает следующее, что музыкальное движение – это сложный и многогранный феномен, воспринимаемый в соответствии биологического, психологического, социокультурного и философско-космологического аспектов.

Список использованных источников:

1. Труль, О. В. «Музыкальное движение» Музыкальное движение» в истории Петришуле истории Петришуле (к 300-летию школы № 222) / О.В. Труль // История Петербурга. – 2011. – С. 24-26.

2. Анциферов Н. П. Из дум о былом : Воспоминания / вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А. И. Добкина. - М . : Феникс : Культур. инициатива, 1992. - 512 с. : 16 л. ил.

3. Айламазьян, А.М. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика / А. М. Айламазьян // Есть ли будущее у школы Дункан? Материалы к истории балета XX века «Хореографическое образование». - 2003. - № 124. – С. 217-221.

4. Дункан, А. Танец Будущего : лекция / А. Дункан. – Москва, 1907. – 44 с.

5. Руднева, С.Д. Ритмика: музыкальное движение. / С. Д. Руднева, Э. М. Фиш – Москва : Просвещение, 1972. – 334 с.

© Коротина К.В., 2023

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКИЙ КИТАЙСКИЙ ТАНЕЦ: СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП

Красавина К.Д., Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью работы является изучение особенностей китайского классического танца и рассмотрение современного этапа развития данного вида искусства.

История классического китайского танца насчитывает несколько тысяч лет, он был взаимосвязан с другими видами искусства: с боевыми искусствами, народными танцами, акробатикой. Классический китайский танец всегда был культурным наследием, передававшимся из поколения в поколение.

Сложные акробатические элементы стали одним из основных отличительных черт классического китайского танца. Все они пришли от древних боевых искусств, которые включали в себя множество переворотов. Они применялись для отражения и нанесения ударов и являлись наиболее традиционным использованием силы человека. Со временем всё это перешло в выступления артистов при императорском дворе, и стало неотъемлемой частью классического китайского танца.

Стиль классического китайского танца очень отличается от всех других своей манерой подачи. Если в русском классическом танце акцент делается на прямых линиях, то в китайском линии округлые и изогнутые, что обусловлено разными этническими и культурными традициями.

Китайский танец обогащался стилями разных династий и со временем в этом виде искусства появились свои особенности и клише. Некоторые движения имеют особый смысл. Например, обводка руки и затем соединение кисти и кулака выражают почтение императору. Таким образом, в китайском танце было важно выражать традиционные ценности, нравственность, уважение к небесам. «Китайская классическая хореография является переплетением боевых искусств, духовно-религиозных идей, народных традиций и акробатики» [1, с. 204]. Всё это в первую очередь является техникой исполнения, в своём современном виде обладающей следующими ключевыми элементами: «техника» или «мастерство» – весь набор акробатических приемов; «физическая форма» – техника отработки каждого элемента движения; «манера подачи» – особый темперамент танцора» [2, с. 45].

В наше время основной задачей артиста, исполняющего китайский классический танец, является точное следование древним канонам сочетания гармоничных движений разных частей тела, из-за чего в данном направлении речь о художественном образе практически не идёт. «В китайском балете отсутствует творческая работа исполнителя над ролью, поскольку танцор не творит образ, а передаёт движения и нужные эмоции» [3, с. 16], что отмечают сами китайцы. Это становится проблемой, так как без индивидуальной подачи артиста танец становится скучным и однообразным для зрителя, а творческое начало исчезает полностью. В силу того, что преподаватели балетных китайских школ обращают внимание только на обучение движениям, ученики не в состоянии усвоить суть танца, они не могут показать свои чувства через танец и не испытывают эмоционального вовлечения в процесс. «Существующим в настоящий момент методикам преподавания классического китайского танца в Китае не свойственны свобода хореографии и наличие импровизации» [4, с. 40]. Из-за этого многие жители Китая утрачивают интерес к танцам и обучению им, что заставляет задуматься о важности улучшения системы классического китайского танца.

Например, «значимым направлением совершенствования китайского хореографического образования является более активное применение визуальных искусств» [5, с. 180]. Если артист будет визуализировать увиденное в танце, это поможет начать не только воспринимать балет как культурное наследие и искусство, но и поможет танцору развить эмоциональность на сцене, повышая его исполнительское мастерство.

Сейчас классический танец хоть и становится похожим на классический европейский балет, но всё ещё сильно отличается, особенно своей танцевальной формой. Всё ещё остаются изогнутые линии, идущие по спирали и по кругу, необычные для других культур акробатические элементы. Также, в китайском классическом танце сохраняются три элемента философии этой страны: Ци – течение энергии; Цзин – концентрация; Шэнь – дух.

Данные три понятия находят выражение в положениях рук, пальцев, движениях и координации этого всего с направлением взгляда. В особенности, благодаря сохранению традиционных ценностей и истории, унаследованных от предков воинов и императорских придворных, мы можем увидеть и ощутить притягательную атмосферу танцевального искусства Китая, которая запомнится любому человеку с первого взгляда и заставит его задуматься о культурных ценностях Китая и том, откуда произошёл сам классический китайский танец.

Китайский классический танец – одно из ярких проявлений национальной культуры. В основе китайского классического танца лежат: техническое мастерство исполнителя, форма и элементы китайской философии. Несмотря на то, что китайскому классическому танцу порядка пяти тысячи лет, на протяжении которых танец претерпевал различного рода изменения и в XX веке столкнулся с периодом отторжения и неприятия, он не утратил своей актуальности и продолжает успешно развиваться на современном этапе.

Список использованных источников:

1. Лун Цзыянь Возможности художественных музеев в подготовке хореографов в КНР // Вопросы музеологии. 2019. Т. 10. Вып. 2. С. 203-208.

2. На Ж., Чай Л. Влияние истории развития народной музыки на русские и китайские народные танцы // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2021. – № 4. С. 34-53. – Электрон. данные. – Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36351

3. Вэй Л. Хореографическое образование подростков в Китае // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 5 (90). С. 15-17

4. Бовэнь И. Особенности и проблемы изучения классического танца в китайском вузе // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 4 (77). С. 40-41.

5. Лун Ц. Визуальные искусства в системе подготовки педагогов-хореографов Китайской Народной Республики // Общество: социология, психология, педагогика. 2022. № 1. С. 176-183.

© Красавина К.Д., Ведерникова М.А., 2023

УДК 78.082.4

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ №2 РЕ-МАЖОР ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Кубышев А.А., Горбатько А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Скрипичное искусство, как отмечалось ранее, на протяжении нескольких столетий остается одной из ведущих тематик мирового искусства, проявляясь в различных ипостасях» [7, с. 10].

Концерт для виолончели ре мажор Гайдна 1783 года (Hob VIIb:2) довольно продолжительное время воспринимался в среде музыкантов неоднозначно, причем высказывались сомнения как в его подлинности, так и в его композиционном качестве. Даже когда он, наконец, завоевал популярность среди виолончелистов в конце 19 века, сделано это было в исполнительских редакциях, которые значительно изменили как стиль сочинения, так и содержание. Восприятие концерта было еще более запутанным из-за двух других концертов 19 века, предположительно принадлежащих Гайдну, «малого» концерта ре-мажор, который является стилизацией, и концерта до-мажор, составленного по наброскам Поппера. Таким образом из-за сомнительного происхождения и неверного авторства этих произведений, концерт Гайдна Ре-мажор оставался продолжительное время неизвестным.

Дональд Тови, в частности, несмотря на то, что был в значительной степени незнаком с большинством концертов Гайдна, раскритиковал сочинение Гайдна в жанре концерта как «шаблонное» с «примитивным озвучиванием». В качестве аргумента он приводил факт, что концерт имел форму, в которой Гайдн «никогда не проявлял всей своей мощи», и Тови с особым презрением отнесся к относительной простоте данного концерта. Однако возросшая популярность концерта среди виолончелистов-виртуозов, находка оригинальной рукописи Гайдна в 1951 году и появление новых исполнительских изданий, восстанавливающих первоначальную версию концерта, позволили нам увидеть произведение в новом свете [4, с. 32].

Новое исследование, опубликованное в 2019 году Томасом Толли на основе открытий Саймона Маквея, прояснило происхождение концерта, представив убедительные доказательства того, что он не был написан для Антона Крафта и не исполнялся им на премьере, как предполагалось ранее. 24 марта 1784 года лондонская пресса объявила о дебюте в тот вечер «Нового концерта для виолончели мистера Черветто, сочиненного Гайдном». (Концерту до-мажор на тот момент было более двадцати лет). Серия концертов в Лондоне была представлена Уиллоуби Берти, 4-м графом Абингдоном, флейтистом-любителем и композитором, который заказал несколько новых произведений Гайдна для представления в рамках своей серии концертов 1783 и 1784 годов. Солист премьеры Джеймс Черветто (сын известного виолончелиста Джейкоба Черветто) был главным виолончелистом Итальянской оперы в Лондоне и одним из ведущих сольных виолончелистов Англии. Черветто младший славился красивым звуком и экспрессией, «равными лучшим теноровым голосам», а также блестящей виртуозностью. Как один из первых сторонников использования большого пальца левой руки в положении ставки, он мог легко исполнять партии в скрипичном регистре, когда возникала такая необходимость. Гайдн не ездил в Лондон на спектакли, и вполне вероятно, что партии, использованные для премьеры и повторного исполнения неделю спустя, были уничтожены, чтобы защитить авторские права, как это было в случае с другими заказами Абингдона Гайдну. Рецензии на дебютный концерт 1784 года подчеркивают, что партитура Гайдна идеально соответствовала сильным сторонам Черветто, особенно его выразительному кантабиле-лиризму и виртуозности [5, с. 57].

Почему же тогда этот концерт так долго ассоциировался и даже приписывался любимому виолончелисту Гайдна в Эстерхази Антону Крафту? Поскольку сама история заказа и премьеры до сих пор утеряны для истории, концерт требовал мастерства первоклассного виртуоза, а Гайдн и Крафт оба были в Эстерхази незадолго до даты написания, это было разумное предположение. Однако также представляется, что Николаус Крафт, сын Антона, предоставил ошибочную информацию Густаву Шиллингу, который опубликовал в 1837 году в «Энциклопедии музыкального искусства» смелое предположение, что концерт на самом деле был ранним сочинением Антона Крафта, представленным Гайдну на рецензию, а затем непреднамеренно оставленным среди бумаг Гайдна и опубликованным посмертно как произведение Гайдна. Теперь мы знаем, что это утверждение явно ложно, и оно наверняка не было бы допущено, если бы Николаус Крафт или Шиллинг знали в 1837 году, что рукопись Гайдна все еще существовала, что сам Гайдн внес это произведение в свой каталог или что оно было опубликовано не посмертно, а в 1804 году. (Издание Андре не имело даты, но было определено датировано по номерным знакам) [4, с. 49]. Кажется маловероятным, что Николаус Крафт, которому

было девять лет, когда Антон покинул Эстерхази, и который учился игре на виолончели у своего отца, не знал истинного происхождения этого произведения. Ложная информация, которую он предоставил Шиллингу, вероятно, была преднамеренной попыткой приумножить наследие его покойного отца и их «крафтовый бренд». К сожалению, эта великая лож вплелась в концерт до такой степени, что даже по сей день перед лицом неопровержимых доказательств обратного многие все еще воображают, что существуют некоторые сомнения в его подлинности. Надеемся, недавно обнаруженные подробности о его издании и премьере, наконец, положат конец подобным слухам.

В отличие от большинства симфонических произведений Гайдна, концерт для виолончели оставался неопубликованным в течение двух десятилетий. «Хотя наиболее известные сочинения, как правило, являются вершинами творчества композиторов, писавших для таких составов, многие менее известные работы тоже довольно хороши» [6, с. 169]. Концертный репертуар для виолончели был более ограничен, чем для фортепиано и скрипки, и ориентирован на произведения, которые могли исполнять технически продвинутые музыканты-любители. Хотя в конце XVIII века сложность опубликованных виолончельных сочинений в целом возросла, только концерты Боккерини соперничали с Гайдном по сложности. Лишь около 20 лет спустя, в 1803 году, когда Гайдн, с ухудшающимся здоровьем, регулярно продавал многие из своих неопубликованных произведений, он, наконец, подарил концерт для виолончели Йоганну Антону Андре, который выпустил первое издание в начале 1804 года в Оффенбахе-на-Майне [3, с. 12].

Джордж Кеннуэй подробно описывает в своей статье 2012 года, посвященной ранним исполнительским изданиям концерта, следующее опубликованное издание произведения появится только в 1860 году, также опубликованное Андре, но отредактированное виолончелистом и аранжировщиком Робертом Бокмюлем. Бокмюль внес многочисленные изменения в издание Андре 1804 года, переписав разделы, добавив фразировку, динамические и артикуляционные знаки и значительно сократив финал третьей части. Он исполнил каденции, сочиненные виолончелистом Карлом Рипфелем, известным виолончелистом-виртуозом, который из-за проблем с нервной системой отказался от сольных выступлений и провел 45 лет в качестве главного виолончелиста Франкфуртской оперы [4, с. 68]. Каденции Рипфеля являются одними из самых объемных, когда-либо написанных для этого произведения – одна только каденция первой части занимает четыре печатных страницы («Гайдн-Ре» обладает, пожалуй, самой богатой традицией исполнительских каденций в репертуаре виолончелистов, включая Коссмана, Поппера, Брандукова, Серве, Беккера, Кленгеля, Казальса (которые учились у

Кленгеля), Фейерман (ученик Казальса), Пятигорский, Жендрон и Ростропович, и это лишь немногие из них).

Следующим изданием, опубликованным Breitkopf&Härtel в 1890 году, была печально известная аранжировка Франсуа Жеверта, профессора оркестровки Брюссельской консерватории. Изменения Жеверта, включая расширенную духовую оркестровку, добавление большого количества виолончельных мелизмов и указаний характера исполнения в первой части. Однако неопубликованное исследование Джерома Кэррингтона показало, что указания, правки, дополнения и каденции этого издания на самом деле были неофициальной работой бельгийского виртуоза Адриена-Франсуа Серве, который внес свои изменения, работая с изданием Бокмюля, до своей смерти в 1866 году. Вклад Жеверта заключался прежде всего в расширенной оркестровке. Это сильно измененное издание Серве-Жеверта было тем видом, в каком концерт был известен в первой половине 20-го века. В большинстве последующих исполнительских изданий сохранялись изменения Жеверта в партитуре. Однако Кленгель в своем издании 1905 года, по-видимому, имел доступ к оригинальному изданию Андре 1804 года, поскольку его изменения значительно менее серьезны, чем у Серве-Жеверта, в некоторых случаях восстанавливающего оригинальную версию Андре 1804 года [2, с. 23].

Эмануэль Фейерман был первым известным исполнителем, который отказался от многих изменений Жеверта в своей записи 1935 года, в том же году, когда Уильям Альтман Эйленберг восстановила оригинальную версию Андре для издания. Пятигорский был настолько возмущен изменениями, внесенными в издание Жеверта, что, говорил студентам: «вы должны подарить это издание своему злейшему врагу!» Морис Жендрон отстаивал оригинальную версию Гайдна в своей записи 1961 года, сделанной Пабло Казальсом, и как издание Жандрона для Шотта, так и издание Хенле основаны на рукописи, вновь открытой в 1951 году. Однако сольные партии Шотта и Хенле, даже в этих изданиях «уртекст», содержат неточности и редакторские пометки Жендрона и Райнера Гинзеля, скрывающие гениальную простоту партитуры Гайдна. Многие неточности, которые укоренились в изданиях Бокмюля и Серве-Жеверта, неизгладимо отразились на традиции исполнения, даже несмотря на то, что многие «романтизации» были удалены [1, с. 43].

Нет никаких свидетельств о каком-либо исполнении концерта после лондонской концертов 1784 года до парижской премьеры Эмиля Норблина в 1855 году и лондонского возрождения концерта Альфредом Пьятти в 1856 году (в то время считалось, что именно это и есть «лондонская премьера»). Английские критики отвергли эту трактовку как «старомодную» и «рококо... не имеющую никакой ценности», парижские критики отреагировали аналогичным образом. Стоит отметить, что в первой половине XIX века творчество Гайдна в целом считалось устаревшим, и

даже концерты Моцарта, за исключением К.466, в основном не исполнялись [3, с. 95].

Однако продолжающиеся усилия по возрождению интереса к музыке 18 века и к этому произведению, в частности, предпринятые такими исполнителями, как Пьятти, Карл Шредер и Грюцмахер, которые исполнили Гайдна в 1867 году в Майнингене, в конце концов начали приносить плоды. Несмотря на то, что в начале 20-го века Гайдн все еще оставался объектом критики, виолончелисты все чаще исполняли этот концерт, и к 1890-м годам он прочно вошел в репертуар консерваторий. Популярность концерта росла и среди публики. К 1930-м годам он стал, наряду с Дворжаком, одним из наиболее часто исполняемых концертов для виолончели. Казальс, исполнявший его регулярно, записал первые две части в Лондоне в 1945 году, когда он внезапно оборвал отношения с британцами по политическим причинам и оставил запись неоконченной [1, с. 56]. Сегодня существует более 100 записей этого концерта, и его положение в качестве основного репертуара (а также обязательного произведения для многих оркестровых прослушиваний, особенно в Европе) прочно утвердилось.

Показывая часть истории, стоящей за концертом, надеемся, что мы сможем вернуть некоторое уважение к оригинальному тексту концерта, освободившись от сомнений в его подлинности и стилизации исторических исполнительских изданий. Несмотря на легкую доступность оригинальной рукописи на IMSLP, многие виолончелисты по-прежнему не уделяют и малой доли того внимания самоанализу пометок и указаний артикуляции, сделанных рукой самого Гайдна, которое они уделяют поздним изданиям баховских сюит. Конечно, для исполнителей того времени было обыкновено добавлять свои собственные указания и артикуляцию. Есть множество примеров, когда Гайдн явно просто опускал конкретные указания в тексте или был непоследователен в их применении, возможно, намеренно. Однако, глядя на опубликованные произведения Джеймса Черветто или Антона Крафта, становится ясно, что в их собственных виолончельных произведениях, где непонятные фразы и артикуляции написаны именно так, как они должны были быть исполнены, они использовали гораздо меньше указаний, чем когда это уже стало традицией в концерте ре-мажор. Большая часть исполнительских традиций в этой пьесе исходит из романтического, а не классического стиля.

В конце концов, все эти решения носят личный характер. Мы современные музыканты, а не члены общества исторической реконструкции, и выбор, который мы делаем, должен быть наиболее убедительным в музыкальном плане на сегодняшний день, не обязательно таким, который считается наиболее аутентичным. Но как профессионалы, мы обязаны всегда исследовать и учиться, понимая, насколько наша современная традиция исполнения концерта Гайдна ре-мажор проистекает из романтических исполнительских изданий, а не из уртекста. Мы имеем

возможность по-новому взглянуть на это сочинение. Благодаря необычному сочетанию виртуозности и простоты, этот концерт во многих отношениях является самым сложным и требовательным в репертуаре. В конце концов, как сказал Казальс, «мы должны исполнять эту музыку со всем ее изяществом – она такая свободная, свежая и прекрасная. Ни одной сухой ноты! Всегда что-нибудь милое, всегда поющее» [1, с. 7].

Список использованных источников:

1. Блюм Д. Казальс и искусство интерпретации. Лондон: Heinemann, 1977. - 78 с.

2. Кэррингтон Д. Рукописи Франсуа Серве концерта для виолончели Йозефа Гайдна ре мажор, неопубликованная рукопись. Лидс: Лидский университет, MS 1773, 2003 г. - 58 с.

3. Маквей С. Серия Профессиональных концертов и конкурирующих абонементов в Лондоне, 1783-1793. Лондон: Исследовательская хроника Королевской музыкальной ассоциации, 1989. - 136 с.. DOI: 10.1080/14723808.1989.10540933.

4. Тови Д. Эссе по музыкальному анализу: концерты. Оксфорд: Издательство Оксфордского университета, 1948. - 112 с.

5. Маркевич Д. Рецензия на С. Герлаха (ред.), Концерт Йозефа Гайдна для виолончели. Париж: Revue de musicologie, 1983. - 138с.

6. Горбатько А.А., Кладова-Штокман М.А. Обзор малоизвестного репертуара для камерных ансамблей, состоящих их различных сочетаний струнно-смычковых инструментов // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» №99, Июль 2023 (Часть 2). Самара: Научный центр «LJournal», 2023 – 236 с. doi: 10.18411/ trnio-07-2023-110/.

7. Будагян Р.Р. Проявление скрипичной визуализации в современном искусстве // Музыковедение. 2023. № 2. С. 9-17.

© Кубышев А.А., Горбатько А.А., 2023

УДК 796.912

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НОМЕРОВ ДЛЯ ЛЕДОВЫХ ШОУ

Литвиненко С.С.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Катание на коньках одно из самых популярных развлечений для любого возраста. Мы имеем в виду не только любительское катание на коньках, но и профессиональное занятие фигурным катанием и

увлеченность зрителей многочисленными ледовыми шоу. Так, 6 октября 2013 года, шоу «Ледниковый период» стало самой популярной программой Первого канала РФ, его посмотрело 22,8% телезрителей.

Если говорить про ледовые шоу, которые популярны на данный момент, то можно назвать постановки Ильи Изяславича Авербуха «Щелкунчик и мышинный король», «Алиса в стране чудес», «Кармен», «Волшебник страны Оз». Рассмотрим подробнее указанные постановки.

Премьера сказочного спектакля на льду «Алиса в стране чудес» состоялась в 2017 году в Москве. В своих интервью Авербух не раз подчеркивал, что недаром использует для постановки сокровища мировой классики – ведь только в выдающихся произведениях литературы достаточно ярких персонажей для того, чтобы дать возможность проявить себя и найти свои образы сразу целому созвездию великих фигуристов.

Премьера другого сказочного спектакля на льду «Волшебник страны Оз» состоялась в 2019 году в Москве. Участниками проекта являются двукратная чемпионка Европы и мира Евгения Медведева, олимпийский чемпион, трехкратный чемпион Европы в танцах Роман Костомаров, бронзовый призер Олимпийских игр, чемпион мира в танцах на льду Оксана Домнина.

Премьера ледового мюзикла «Кармен» состоялась в начале июня 2015 года в Ледовом дворце «Айсберг» в г. Сочи. Спектакль с успехом был показан в апреле 2017 года в Софии (Болгария). После этого спектакль сняли с репертуара, но в этом году мюзикл возвращается на ледовую арену. Участниками проекта являются Евгения Медведева, Александр Энберт, Алексей Ягудин и многие другие. В интервью для одного из периодических популярных изданий Илья Авербух вспоминает о процессе создания данного ледового мюзикла: «Спектакль "Кармен" родился по определенному стечению обстоятельств. Я долго перебирал идеи, что бы я хотел воплотить на льду. Но каждый раз что-то останавливало меня, и я не мог решиться. Потом понял: любовь – это то, что по-настоящему в жизни важно и нужно. Так появилась "Кармен"» [2].

Премьера новогоднего ледового шоу «Щелкунчик и мышинный король» состоялась в 2017 году. Сюрпризом стало для многих поклонников фигурного катания, появление знаменитой российской фигуристки, первой в российской истории олимпийской чемпионки в женском одиночном катании в индивидуальном зачете Аделины Сотниковой. Также в проекте участвуют Алексей Ягудин, Татьяна Тотьмянина и Максим Маринин.

Обобщая все четыре вышеперечисленных ледовых шоу от Ильи Авербуха, следует отметить их уникальность, поскольку в каждой из них можно увидеть не только насыщенное шоу, но и яркие костюмы, сложную акробатику: «Илья Авербух давно ушел от классического ледового шоу, включая в свои постановки элементы сложнейшей цирковой акробатики: номера с батутами, обручами, огнем» [3].

Что касается хореографии, то она отражает характер героя и соответствуют фабуле ледового шоу. Обращает на себя внимание и одновременный прокат артистов, и исполнение танцевальных движений. Все вышеперечисленное оказывает сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Среди особенностей хореографических номер в ледовых шоу следует отметить следующее. Во-первых, хореография является не только лицевой стороной шоу, но и помогает фигуристам при подготовке: «хореография воспитывает вкус, потому что дает огромную палитру возможностей для выражения любого образа» [4]. Хореография способствует развитию фигуриста в области техники исполнения движений. Для этого развития существует комплекс упражнений современной хореографии. «Состоит из комбинаций, рассчитанных на 64 такта музыкальной композиции, и основывается на следующих группах упражнений» [1]. Изоляция отдельных частей тела, координация, упражнений для позвоночника, кросс, комбинации на основе разученных упражнений.

Во-вторых, что касается самой работы над постановками, то это совместная работа хореографа и тренера. Нужные знания про фигурное катание хореографу дает тренер, «поэтому вся работа должна строиться на тесном контакте двух специалистов» [5]. К примеру, на занятии тренер дает дорожку шагов, а хореограф её украшает, накладывая какой-либо рисунок. «В основном это движения верхней части тела» [5], окраска технических движение может быть любая.

В-третьих, танцевальные движения должны быть хорошо заучены, поскольку, в дальнейшем, они будут перенесены на лед. «Как показывает практика, больше на лед переносится «верх»» [5], потому что движения ног имеют свою специфику, свои шаги.

В-четвертых, специфика работы хореографа в ледовом шоу. Когда хореограф идёт работать в сферу ледовых постановок, в независимости шоу или ледовые программы, ему нужно понимать все тонкости постановок на коньках. Знать, что техники балета и фигурного катания отличаются. К примеру, опорная нога не может быть развёрнута так как «ее положение точно определяет направление, в котором движется фигурист» [5] в отличии от рабочей.

Таким образом, на сегодняшний день ледовые шоу очень популярны. Ежегодно появляются все новые и новые спектакли. На примере анализа четырех ледовых шоу И.И. Авербуха «Щелкунчик и мышиный король», «Алиса в стране чудес», «Кармен», «Волшебник страны Оз» были выявлены особенности постановок хореографических номеров для ледовых шоу.

Список использованных источников:

1. Баранова Д.Д., Китаева Н.В., Кузнецова Л.В. современная хореография как средство развитие творческой личности, формирования собственного стиля и пластичности движений у детей, занимающихся

фигурным катанием на коньках в учреждениях дополнительного образования// Педагогические науки. 2016. № 2 (23). С. 44-46.

2. <https://ice-show.ru/carmen/>: сайт. - 2004. – URL: <https://ice-show.ru/carmen/> (дата обращения 21.10.2023)

3. <https://ice-show.ru/alisa/>: сайт. – 2004. – URL: <https://ice-show.ru/alisa/> (дата обращения 21.10.2023)

4. <https://ajdance.online/article/zolotaya-seredina>: сайт. – 2019. – URL: <https://ajdance.online/article/zolotaya-seredina> (дата обращения 21.10.2023)

5. <http://mosfigurist.ru/?p=329>: сайт. – 2006. – URL: <http://mosfigurist.ru/?p=329> (дата обращения 21.10.2023)

© Литвиненко С.С., 2023

УДК 792.8

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»
КРИСТОФЕРА УИЛДОНА**

Логвинова А.А., Готовка А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данной работе описана и проанализирована интерпретация сказки Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» на примере одноименного спектакля Кристофера Уилдона в исполнении Английского королевского балета, определены способы воплощения литературного сюжета средствами хореографической пластики, музыкального сопровождения и визуального оформления сцены.

В основе балетных спектаклей, как правило, лежит определенный сюжет, драматургический замысел – либретто. Сюжетами для либретто часто служат литературные произведения, переделываемые сообразно музыкально-сценическим требованиям. Также нередко либретто представляют собой оригинальные сочинения, а в начале 20 века появился бессюжетный балет, драматургия которого основывается на развитии, заложенном в музыке.

В нашей работе мы рассмотрим хореографическую интерпретацию литературного произведения в балетном спектакле на примере балета «Алиса в стране чудес» балетмейстера Кристофера Уилдона по одноименной сказке Льюиса Кэрролла.

В балетном спектакле невозможно, да и не стоит пересказывать весь сюжет литературного произведения, так как ценность балета в пластике и образности, а не в повествовании сюжета. Именно поэтому балетмейстер

для работы со спектаклем на основе сказки выбрал только некоторые, самые яркие сцены.

Из оригинальной сказки взяты такие сцены как «Вниз по кроличьей норе», «озеро слёз», «кролик посылает в дом маленького Билля», «совет гусеницы», «безумное чаепитие», «крокетная площадка королевы», «кто украл кексы», «показания Алисы». Многие сцены в угоду динамичности спектакля были опущены – «избирательные скачки», «длинное продолжение», «поросёнок и перец», «история Мок-Тартля фальшивой черепахи», «кадриль омаров».

Также балетмейстер добавил в канву повествования новую сюжетную линию, где присутствует сам автор сказки, то есть появляется не только сказочный мир, но и реальный. В финальной сцене спектакля Алиса просыпается и оказывается в настоящем мире со своим возлюбленным.

К 2012 году К. Уилдон изменил структуру балета таким образом, что он состоял из трех актов вместо первоначальных двух, а также было добавлено дополнительное па-де-де для Алисы.

Музыку для балета написал английский композитор Джоди Тэлбот. Это была первая за минувшие 30 лет специально созданная партитура для Английского королевского балета. Тэлбот объяснил, что он хотел найти новое звучание, правильный тембр для Страны чудес. В его оркестровой партитуре присутствует большая секция ударных и четыре женских голоса. Специально написанная партитура стала одним из способов воплощения сказки Л.Кэрролла на сцене.

Данный спектакль поставлен в 21 веке, что позволило использовать современные технологии в визуальном оформлении и техническом перевоплощении сцены, которые как нельзя лучше помогают передать образность мира Страны чудес. Сказка Л. Кэрролла полна всевозможных превращений: увеличение, уменьшение, появление сказочных персонажей. И, конечно, воплотить в жизнь такую постановку, используя только музыкально-пластические средства очень трудно.

В спектакле «Алиса в стране чудес» используются различные визуальные спецэффекты. Один из таких спецэффектов – использование световых проекций, которые создают разнообразные фоны и образы на сцене. Это позволяет создать впечатление перемещения героев по разным местам, а также позволяет создать иллюзию превращения различных объектов.

Также балетмейстер использовал различные виды видеопроекций, которые добавляют дополнительные визуальные элементы к спектаклю. На задник сцены проецируются анимация или видеоряд, подчеркивая сюжет и действия героев.

Другие визуальные спецэффекты включали использование специальных костюмов и реквизита, которые создают эффект превращения или иллюзии. Например, танцоры могут надевать костюмы с различными

элементами, которые меняют их форму или размер, создавая впечатление трансформации. Сценический и костюмный дизайн создавал художник Боб Кроули.

Визуальные спецэффекты в спектакле «Алиса в стране чудес» помогают создать магическую атмосферу, погружая зрителей в мир сказки. Они дополняют и подчеркивают хореографию, делая спектакль как более доступным для понимания, так и более художественно целым.

Одна из важных особенностей этого спектакля – это пародийный характер, который является своего рода дополнительным смыслом. Пародийность заключается в очень талантливом шарже на классический балет, который прослеживается на протяжении всего действия. Так, например, знаменитое адажио с четырьмя кавалерами из «Спящей красавицы» было спародировано в адажио Дамы Червей с разными картами.

«Алиса в стране чудес» Кристофера Уилдона – яркий, красочный и комичный спектакль с отлично воплощёнными образами и сложной драматургией. Как и сказка, спектакль в первую очередь считается детским, но он будет также интересен и взрослой публике, так как несет в себе много подтекстов и параллельных смыслов. Балет «Алиса в стране чудес» является репертуарным и регулярно идет на сцене Лондонского Королевского балета.

Известный танцевальный критик Майкл Крэбб сказал: «... смотря новый балетный спектакль, я прежде всего надеюсь, что это будет хороший балет сам по себе, но я также всегда надеюсь, что спектакль будет способен привлечь новую аудиторию – людей, которые иначе не пошли бы на балет. Постановка Льюиса Кэрролла соответствует обоим пунктам».

По нашему скромному мнению, этот спектакль – редкий пример удачного переноса литературного произведения, очень зависимого от игры слов и смыслов, на танцевальную сцену, который нашёл своё признание у зрителей, а также был по достоинству оценён критиками и профессионалами. Спектакль «Алиса в стране чудес» – абсолютный хит, радость и праздник и для взрослых, и для детей.

Список использованных источников:

1. Цискаридзе, Н. "Алиса в стране чудес Английского королевского балета". [Электронный ресурс] // Яндекс.Дзен. URL: <https://dzen.ru/a/YGjD76ZJ-HyRAseU> (дата обращения: 18 октября 2023 г.).

2. Kelly, M. National Ballet brings splashy new Alice to Toronto. [Электронный ресурс] // CBC News. URL: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/national-ballet-brings-splashy-new-alice-to-toronto-1.1015372> (дата обращения: 18 октября 2023 г.).

© Логвинова А.А., Готовка А.В., 2023

УДК 786.2

**ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В МУЗЫКЕ ЯНА СИБЕЛИУСА
НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ДЕРЕВЬЯ»**

Мачуговская К.К.

Научный руководитель Виноградова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Мне кажется, что я, на самом деле, являюсь поэтом и живописцем в музыке» (из письма к Айно Сибелиус) [4, с. 9].

Ян Сибелиус – один из самых известных представителей финской музыкальной культуры. Расцвет его творчества приходится на конец XIX – начало XX вв. – время национально-освободительного и революционного движения в Финляндии, которая постепенно шла к отделению от Российской империи. Этот период отмечен в истории страны подъемом народного духа, всплеском национального творчества.

Ян Сибелиус является одним из символов финской культуры ввиду совместимости его творчества с национальной идеей того времени. С детства у него проявлялось особо чуткое восприятие природы. Об этом он пишет в своих дневниках: «Каждый день я видел журавлей. Летят на юг, курлыча свою музыку. Я снова был их прилежным учеником. Их крики отражаются во всём моём существе» [3, с. 109]. Шелест леса, перешептывание трав – во всем он слышал музыку. Есть свидетельства, что Сибелиус был наделен феноменом синестезии – способностью визуально воспринимать как свои композиции, так и творения других авторов. В своих мемуарах критик Карл Флодин упоминает о своей первой встрече с Яном, ещё в его студенческие годы: «Не успели мы во всём как следует разобраться, как Сибелиус начал свои фокусы с цветами и тональностями, уподобляя их сверкающим стеклянным шарам. Цвета наполнились звуком, а тональности засияли. В результате A-dur стал голубым, C-dur красным, F-dur зелёным, D-dur жёлтым и так далее в том же духе» [5, с.17]. Такой феномен цветовых ассоциаций со звуками абсолютной высоты имеет название музыкально-цветовая синестезия, называемый также цветной слух. Чаще всего это явление врождённое и переживается произвольно. Несомненно, этот дар оказывал определённое влияние на восприятие композитором природы, и дальнейшую передачу её образов в произведениях.

Творчество Яна Сибелиуса развивалось преимущественно в канонах западно-европейского романтизма и неоклассицизма, поэтому в стилистике некоторых его произведений прослеживается влияние импрессионизма. Значительное наследие оставлено композитором в области оркестрового

сочинения (7 симфоний, симфонические поэмы, сюиты). При этом не менее интересны его фортепианные произведения. Сибелиусу принадлежит около 150 произведений для фортепиано, основная часть которых – миниатюры.

«Фортепианные произведения Я. Сибелиуса – заметная часть его творческого наследия. Он заложил основы фортепианной стилистики, вобравшей в себя мелодизм и художественно-образный строй финской народной музыки, в том числе рунической культуры, музыкально-эстетические концепции европейского классицизма, позднего романтизма и импрессионизма» [1, с. 263-264].

В период 1914-1920 гг. появляются два фортепианных опуса, похожих по своему образному содержанию: это цикл «Деревья» и цикл «Цветы».

Финская природа, несомненно, была главным источником творческого вдохновения Сибелиуса. Имение «Айнола», названное в честь его жены, находилось среди сосновых лесов, на берегу озера Туусуланъярви (примерно в 30 минутах от Хельсинки).

Цикл фортепианных миниатюр «Цветы» (соч. 85) был создан композитором в 1916 году. В него вошли пять пьес, получивших заголовки по названиям цветов, широко распространенных в Финляндии: маргаритка, гвоздика, ирис, аквилегия и колокольчик. Данный цикл является ярким примером лёгкой и обаятельной музыки для фортепиано.

В цикл «Деревья» (соч. 75) вошли пять программных пьес: «Когда цветет рябина», «Одинокие сосны», «Осина», «Береза», «Ель». Миниатюры циклов очень живописны и красочны. Среди них есть поэтичные эскизы, а есть более философские, располагающие к размышлению, номера. Также присутствуют более виртуозные и развернутые пьесы.

Открывает цикл пьеса, выступающая в роли вступления к следующим пьесам цикла, направляет слушателя к образу леса. «När rönnen blommar» / «Когда цветёт рябина». Пьеса написана в двухчастной форме, характер – взволнованный. Первая часть, довольно подвижная, в тональности B-dur, за счёт более мелкой фактуры и мягкой динамики воспринимается очень воздушной и мечтательной. Вторая часть развивается в параллельном миноре (g-moll): в верхнем голосе звучит мелодия с частыми вопросительными интонациями, в то время как в аккомпанементе мы слышим более крупные повторяющиеся созвучия, слегка сдерживающие мелодическое стремление вперед. В пьесе также отчетливо слышны звукоподражающие мотивы и звуки: пение птиц, лесное эхо и т.д.

В пьесе «Den ensamma furan» / «Одинокие сосны» наблюдается чередование мягких, мелодичных вопросительных интонаций и величественных, торжественных аккордов на f. Движение музыки очень размеренное, аналогичное шагам человека, задумчиво прогуливающегося среди леса. При прослушивании невольно появляются ассоциации с одинокими, но укорененными, устремляющимися ввысь хвойными

деревьями – своеобразным символом Финляндии – стойко противостоящим ледяным ветрам с востока.

Следующая пьеса «Aspen» / «Осина» отличается богатым образным рядом. Чередование певучих аккордовых интонаций, синкопированное хроматическое движение в левой руке дополняют короткие «отзвуки» в правой. Неожиданно происходит смена изначально размеренного двухдольного ритма триолями, и в музыку врываются тремоло шестнадцатыми, которое нарушает спокойствие и создаёт ассоциацию с внезапным дуновением ветра, потревожившего листья осины.

«Björken» / «Береза». Как известно, белая берёза является национальным деревом страны в результате публичного голосования в 1988 году. Бодрое начало пьесы в темпе Allegro и тональности Es-dur очень контрастно предыдущим, достаточно меланхоличным пьесам цикла. Первая часть пьесы характеризуется яркой аккордовой фактурой, создающей образ покачивающейся на ветру берёзы в ясный солнечный день. Характер музыки этой части активный и очень ритмичная: этому способствуют четвертные длительности, подчёркнутые штрихом staccato с акцентами, усиливающими ощущение народного танца. Вторая часть в тональности Des-dur более динамичная, «ветренная» за счёт более мелких длительностей, создающих ощущение оживленности и стремительности к концу. Заключительный аккорд оставляет слушателя с ощущением незавершённости, что в принципе характерно для данного цикла.

Важным фактом является то, что, несмотря на вдохновение композитора финскими фольклорными мотивами, он не цитировал народные мелодии. Композитор использовал лишь отдельные мелодические и гармонические интонации, а также особенности ритма.

Заключительная и самая эффектная пьеса цикла «Granen» / «Ель» написана в ритме вальса. Небольшое арпеджированное вступление подводит нас к основной теме – свободной, величественной и независимой. Пьеса выдержана в одной тональности h-moll, которая ассоциируется с некоторой сдержанностью, характерной для природного края Финляндии суровостью красок и колорита. Тема на протяжении пьесы звучит в разных регистрах, слегка изменяясь. Строение мелодии отличается от других пьес цикла своей строгостью, классичностью построения фраз и предложений. Это очень романтическая музыка, предоставляющая исполнителю широкие возможности для интерпретаций. Средняя часть «Risoluto» – решительная, яркая, богатая хроматическими гармоническими сочетаниями коротких арпеджио и подчеркнутых басов. Эта часть словно буря сильнейших эмоций. К концу пьесы вновь возвращается первая тема – успокаивающая и возвращающая всё на круги своя. Последний аккорд – устойчивая тоника h-moll ставит точку как в пьесе, так и в цикле.

Итак, рассмотрев цикл «Деревья», мы пришли к выводу, что с помощью различных средств музыкальной выразительности и

программным названиям, композитор смог продемонстрировать «лесным» циклом ряд природных и философских идей. Природа для Яна Сибелиуса – это своеобразный благоприятный фон для размышлений о чём-то глубоком, о насущных вопросах для каждого человека. На эту тему очень ёмко выразился в интервью Владимир Ашкенази – известный пианист и дирижёр: «Я ощущаю связь музыки Сибелиуса не с описанием природы, а с его чувством природы» [2, с. 13].

Список использованных источников:

1. Герасимова Е. В. О некоторых стилевых особенностях фортепианного творчества Я. Сибелиуса. // Регионология. Саранск, 2012. – Вып. 4. – С. 263–264.
2. Кинберг Т. Образ великого композитора // Журнал любителей искусства «Опера+», Санкт-Петербург, 2015. – Вып. 2. – С. 6–11.
3. Росс А. «Дальше шум. Слушая XX век». – Corpus, 2012. – 560 стр.
4. Степановская В. Из интервью с Владимиром Ашкенази // Журнал любителей искусства «Опера+», Санкт-Петербург, 2015. – Вып. 2. – С. 9.
5. Тавастшерна Э. Сибелиус. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.

© Мачуговская К.К., 2023

УДК 78.087.34

**ФОРТЕПИАННЫЕ КВАРТЕТЫ Л.В. БЕТХОВЕНА
В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА**

Мелехова Д.О.

Научный руководитель Радзецкая О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Я глубоко убежден, что камерная музыка представляет одно из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания» А.П. Бородин

Жанры камерно-ансамблевой музыки всегда занимали значительное место в творчестве многих композиторов. В XVIII-XIX вв. это связано с распространенной практикой любительского музицирования.

У Людвига Ван Бетховена камерный ансамбль является особым духовным пространством, личным и сокровенным. В его наследии присутствуют сочинения для самых различных инструментов – духовых, струнных и фортепиано, среди которых 16 струнных квартетов, 10 сонат для скрипки и фортепиано, 5 сонат для виолончели и фортепиано, трио для скрипки, альты и виолончели и др., а также секстет для струнного квартета и 2 валторн, октет для 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 валторн и 2 фаготов, септет

для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота и т.д.

Первое издание (1795 г.) сочинений Бетховена связывается с фортепианным трио ор.1, посвященным князю Карлу Лихновскому, меценату и любителю музыки: «...в доме князя относились к молодому виртуозу ласково, радушно предупредительно, прощали ему чудачества и пренебрежение требованиями светской жизни, даже находили прелесть в его странностях и немало баловали его» [1, с. 90]. В дальнейшем, в период расцвета композитором было написано такие шедевры, как Соната для скрипки и фортепиано №9 («Крейцера»), в честь знаменитого скрипача-виртуоза Рудольфа Крейцера, виолончельные опусы и др. Поздний период ознаменовался созданием ряда струнных квартетов, вошедших в сокровищницу камерной музыки (№12-16), отражающих тяготение композитора к философско-трагедийным сферам, охватывающим целую гамму настроений и чувств: «За небольшой по историческим меркам отрезок времени оформилось новое качество ансамбля, в частности, обновленная семантика музыкального языка, гомофонно-гармонический тип изложения, а также переосмысление ролевых функций инструментальных партнеров» [2, с. 13-14].

Все три Квартета для фортепиано, скрипки, альты и виолончели (Es-dur, D-dur, C-dur, WoO 36, 1785) относятся к раннему периоду творчества Бетховена. Он написал их в возрасте четырнадцати лет за несколько месяцев до создания фортепианного Квартета В.А. Моцарта и по образцу его скрипичных сонат, изданных в 1781 г. Как пишет Л.В. Кириллина: «Возможно, учитель Бетховена Нефе сам познакомил его со скрипичными сонатами Моцарта К. 296, К. 379 и К. 380...» [3, с. 20].

Данный опус можно назвать отправной точкой для изучения камерно-ансамблевого наследия композитора, в нем ясно прослеживаются черты его будущего почерка и стиля: драматизм и глубина философского высказывания. В венский период жизни он больше не обращался к этому жанру, отдавая предпочтение фортепианному трио. Рассматриваемые сочинения Бетховена были опубликованы лишь только в 1828 г., после смерти композитора. Причем, в них была допущена другая тональная последовательность: Ми-бемоль мажор, Ре мажор, До мажор. Изначально: До мажор, Ми-бемоль мажор и Ре мажор.

Весь ор.10 написан в классической трехчастной форме. Два номера из него построены на традиционном чередовании частей: быстрая – сонатное Allegro, медленная и стремительный финал. Исключением становится лишь первый квартет Ми-бемоль мажор, который начинается с Adagio. В трех ранних квартетах Бетховена доминирует фортепиано, которому в построении ансамбля отдается приоритетное место, струнные во многом дублируют его партию.

Первый фортепианный квартет Ми-бемоль мажор начинается с *Adagio*, величественной музыкальной фрески, символизирующей красоту и чистоту духовного мира героя, его просветленно-созерцательное состояние. Здесь отчетливо прослеживаются бетховенские средства художественной выразительности: насыщенная по звучанию фортепианная фактура, обилие *sforzando*, контрастное сопоставление инструментальных партий, напряженность и согласованность диалоговых линий. В драматургии сочинения эта часть не может трактоваться лишь как развернутое вступление к последующему сонатному *Allegro*, с которым она связывается авторской ремаркой *attaca* (без перерыва). Она задает напряженность и динамику развития, диалектику конфликта двух начал – индивидуального взгляда на мир и его сущность. Здесь Бетховен преисполнен искренности и юношеского пафоса, отражающих объективность духовных истин и субъективность их восприятия, ощущения и переживания.

В одноименном миноре начинается контрастная вторая часть – *Allegro*. Она наполнена типичной для музыки Бетховена патетикой, конфликтностью и фатальной неумолимостью. Образ борьбы проявляется в Главной партии, исполняемой фортепиано по звукам тонического трезвучия. Интересным способом композитор варьирует побочную тему: первоначально она звучит в дуэте фортепиано и виолончели, решительно и активно. Затем трансформируется в лирическую тему мольбы и проходит поочередно у рояля и скрипки. Минорный колорит усиливает общий трагедийный настрой части. Полифонические имитации, синкопированные ритмы, тревожные *ostinato* пронизывают музыкальную ткань и способствуют формированию ее образной канвы.

Финал квартета написан в излюбленном Бетховеном жанре вариаций, который занимает значительное место в творческом наследии композитора и отражает важнейшие этапы его художественного становления. Тема, наполнена светлым и радостным характером, как и вся третья часть. Лишь только пятая ми-бемоль минорная вариация вновь возвращает нас к драматическим коллизиям сонатного *Allegro*. Фортепианная партия, по-прежнему, остается ведущим и связующим элементом ансамблевой фактуры. Очаровательной реминисценцией, событием, воспринимается возвращение основной темы и последующее наступление небольшой коды, в динамике контрастов, подводящей итог всего повествования.

Таким образом, в своих ранних камерно-инструментальных сочинениях Бетховен расширил жанровый диапазон музыкальных форм, раскрыл технические и художественные возможности инструментов, наполнив глубиной, монументальностью и новыми смыслами ансамблевое исполнительство, что послужило дальнейшим импульсом в его развитии.

Список использованных источников:

1. Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. – М.: Алгоритм, 1997. – 812 с.

2. Чан Шиюй. Стилистические черты камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано в творчестве Ф. Мендельсона: дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2023. – 145 с.

3. Кириллина Л.В. Бетховен и теория музыки XVIII-начала XIX веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1989. – 24с.

© Мелехова Д.О., 2023

УДК 786.2

ПРЕЛЮДИИ А. СКРЯБИНА: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ, КОМПОЗИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Морозова А.В.

Научный руководитель Виноградова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Александр Николаевич Скрябин – один из выдающихся композиторов XIX – начала XX вв. Благодаря своему неординарному подходу к сочинению произведений, Скрябин является достаточно мистической фигурой. Как пишет Т.С. Хрущева: «Композитора отличала тяга к символизму, мистике, философии, религии восточных народов, ассоциативному мышлению, синтезу искусств. Примерами такого синтеза в творчестве А.Н. Скрябина выступает единство света, цвета и музыки, воплощённые в световой симфонии «Прометей» («Поэма огня») для фортепиано, оркестра, голоса и партии света» [3, с. 106].

В историю мировой музыкальной культуры он вошёл не только как основатель светомузыки, но и как обладатель «цветного слуха»: когда звук окрашивается в определенный цвет, при этом ощущение звука и цвета может быть различным. Например, Н.А. Римский-Корсаков, О. Мессиа́н, М.К. Чюрлёнис, Б.В. Асафьев – все они имели «цветной слух», но их отличало индивидуальное восприятие ассоциаций, связывающих слух и зрение. Однако сам Скрябин был не согласен с индивидуальным видением светомузыки. Л.Л. Сабанеев вспоминает ответ А.Н. Скрябина на его вопрос об индивидуальном восприятии цветов в музыке: «Это не может быть индивидуально. Должен быть принцип, должно быть единство. Игра случайностей – это зыбь на поверхности, а основное должно быть общее. Ведь иначе – безумие и хаос, отсутствие принципа...» [1, с. 55].

Помимо своего композиторского таланта, Александр Николаевич в совершенстве владел искусством фортепианного исполнительства, а также являлся автором философско-поэтических текстов к своим сочинениям. Скрябин написал около 90 прелюдий, заключённых в 15 циклов: в 11-й опус входят 24 прелюдии (его подробно рассмотрим далее), в соч. 13 – шесть, в

соч. 15 – пять, в соч. 16 – пять, в соч. 17 – семь, в соч. 22 – четыре, в соч. 31, 33, 37, 39 – по четыре, в соч. 35 – три, в соч. 48 – четыре, в соч. 67 – две, в соч. 74 – пять. 15 циклов прелюдий являются практически половиной всего творческого наследия Скрябина, которое, в свою очередь, насчитывает более двухсот произведений разных жанров и форм.

Прелюдии Скрябина обрели свою популярность после того, как их довелось услышать в исполнении известнейших пианистов, таких как Владимир Горовиц, Генрих Нейгауз, Михаил Плетнев, Святослав Рихтер, Владимир Софроницкий и другие.

Как известно, жанр прелюдии зародился еще в XV веке в импровизациях церковных органистов, когда они настраивали свои инструменты. Прелюдии не была свойственна определенная форма, в ней преобладало импровизационное начало. Она была небольшим инструментальным вступлением к какому-либо сочинению, чаще всего импровизируемое непосредственно во время исполнения. Характерными чертами прелюдии является применение от начала и до конца единого типа фактуры, свободное развертывание, фигурационная разработка материала, часто имитация и элементы полифонического склада. Таким образом, прелюдия давала возможность исполнителю продемонстрировать свою изобретательность и виртуозное мастерство. Первым композитором, начавшим сочинять и записывать прелюдии, стал Луи Куперен. Окончательно стал самостоятельным жанр прелюдии во времена И.С. Баха. Как образец – его «Маленькие прелюдии», где каждый номер представлен как самостоятельное произведение. Затем к жанру прелюдии обращались Ф. Шопен, К. Дебюсси, С. Франк. В отечественной музыке – А. Глазунов, А. Лядов, С. Рахманинов, Д. Шостакович.

Прежде всего необходимо уточнить, что прелюдии Скрябина – это чаще миниатюра. Скрябин избегал масштабности, при этом всегда считал прелюдию самостоятельным произведением.

Самым ранним опусом Скрябина считается op.11 «Двадцать четыре прелюдии». Окончательно он был написан в 1896 году. С 1895 по 1986 год появляются 13, 15, 16, 17 опусы, стилистически достаточно похожие друг на друга. Особое значение имели прелюдия №3 op.13 – где звучит светлая, воздушная мелодия. Прелюдия № 5 опус 15 – легкая и мечтательная. Прелюдия №4 op.16 – задумчивая, медитативная. Прелюдия №5 op.17 – насыщенная драматическими и трагическими красками.

На некоторое время Скрябин уходит от сочинения миниатюр и углубляется в сочинение крупных форм. Вскоре Скрябин уезжает за границу и продолжительное время путешествует, знакомясь с философскими течениями. Его начинают интересовать работы Ницше, Шопенгауэра, Канта и других философов. У Скрябина происходит переосмысление человека, существующего на Земле. Вернувшись на родину, в 1897 году выходит следующий опус № 22, содержащий 4

прелюдии. И в нем Скрябин пишет две масштабные прелюдии, в которых отчетливо проявляются его философские идеи.

В 1903 году случается пик в творчестве композитора и на свет выходят целых 5 опусов, которые значительно отличались от тех, которые он написал ранее, в связи с пересмотром своих мировоззренческих установок. Так были написаны опусы № 31, 33, 35, 37 и 39. Каждый цикл состоит из четырех прелюдий (за исключением оп. 35 – в нем их всего лишь 3). Практически все прелюдии данных опусов написаны в мажорных тональностях, что указывает на то, что у композитора все же преобладали позитивные взгляды на жизнь. Особенно следует выделить опус №37, наполненный богатыми и яркими гармониями. В 31 и 33 опусах Скрябин отказывается от традиционного ладотонального плана и употребления минорного лада.

В 1905 году публикуется 48 опус, состоящий из 4-х прелюдий. Первая и четвертая прелюдии огненные и яркие, вторая и третья прелюдии воздушные и созерцательные. Также можно отметить, что в этом цикле в большей мере выражены патетически-волевые стремления.

В опусе №67 всего 2 прелюдии: они абсолютно разнохарактерные, но все же объединенные композитором в цикл.

Финальными сочинениями в жанре миниатюр становятся 5 прелюдий опус №74, написанные в 1914 году. Первая и третья прелюдии – таинственные и загадочные. Вторую и четвертую прелюдии объединяет мрачный и трагический характер.

Остановимся подробнее на самом известном цикле прелюдий Скрябина – опусе 11.

Изначально Скрябин задумал написать сорок восемь прелюдий – по две в каждой тональности. Однако этот замысел претерпел изменения. Композитор в процессе его реализации не захотел придерживаться заданной себе заранее тональной схемы. «По правде сказать, не все ли равно – ведь дело вовсе не в том, чтобы было во всех тональностях по две. Каждая прелюдия – маленькое сочинение, которое может существовать самостоятельно, независимо от других прелюдий», – писал Скрябин М. Беляеву [2, с. 48]. Остановимся на наиболее известных и значимых прелюдиях цикла.

Прелюдия №1 написана в до мажоре. Выбор этой тональности в качестве начала цикла, в котором перед нами пройдут все тональности, освящен, можно сказать, традицией. Достаточно вспомнить «Хорошо темперированный клавир» Баха (где также использованы все тональности) или первые этюды Ф. Шопена – соч. 10 и 25. В первоначальной версии у Скрябина в этой прелюдии была ремарка: *ondeggiante, corezzando* (итал. колеблясь, лаская). Хотя это не является музыкальными терминами, эти характеристики очень точно передают характер музыки.

Прелюдия №5 (ре мажор), написанная в трехчастной форме, где первая часть – безмятежная и невозмутимая. Возбужденность в середине означает приближающуюся кульминацию, вслед за которой музыка снова становится нежной и умиротворенной. Важным элементом, помимо мелодии, здесь является вся линия нижнего голоса – она и есть основная мелодическая идея прелюдии.

Прелюдия №10 (до-диез минор) – пример невероятного контраста и обостренного драматизма. Здесь есть два образа – молящий (исполняющийся свободно по ремарке автора) и очень активный, целеустремленный. Кульминация случается, когда оба мотива исполняются на фортиссимо.

Прелюдия №14 (ми-бемоль минор) начинается с излюбленного приема Скрябина – скачка на кварту, который означает призыв, энергию, страсть. В музыке этой прелюдии мы слышим непрерывно-бурное эмоциональное движение с преобладанием драматичной мелодии. В данной прелюдии звучность доходит до пределов фортепианных возможностей – fff.

Прелюдия №15 (ре-бемоль мажор) звучит задумчиво и меланхолично. В ней на фоне нежного и легкого аккомпанемента звучит плавная и утонченная мелодия.

В Прелюдии №21 мы слышим состояние полного умиротворения и спокойствия. Интересной деталью данной пьесы является переменный размер: 3/4, 5/4, 3/4, 6/4 как символ внутреннего, кратковременного колебания.

Прелюдия №24 написана в тональности ре минор (как и завершающая цикл «Прелюдии и фуг» Д. Шостаковича). Прелюдия начинается затаенно, хотя и темпе Presto. По мере своего развития достигает в динамике трех мощных форте. Можно смело утверждать, что данная прелюдия является апофеозом всего цикла.

Прелюдии Скрябина – особые, не похожие на прелюдии других композиторов. В них преобладает богатая палитра красок и звуков. Скрябин создал свой музыкальный и гармонический язык, свой собственный стиль, на который несомненно повлияло творчество Ф. Шопена и Ф. Листа, а также пианизм самого композитора, с его характерными приемами и манерой исполнения. Скрябина поистине величайший мастер фортепианной музыки: в его сочинениях нет ничего чуждого специфике и стихии фортепиано. А прелюдии Скрябина еще больше утвердили его славу как яркого, самобытного композитора-гения.

Список использованных источников:

1. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. – 391 с.
2. Скрябин А.Н. Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева. 1894-1903 / С введ. и прим. В. Беляева. Петроград., 1922. – 194 с.

3. Хрущева Т.С. Особенности светомузыки в творчестве А.Н. Скрябина // Вестник МГУКИ, 2016. – Вып. 2 – С. 105–108

© Морозова А.В., 2023

УДК 792.8

НЕЕВРОЦЕНТРИЧНАЯ ИСТОРИЯ ТАНЦА

Мунганжи Р.С.П.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Нужно ли говорить об идентичности, чтобы говорить об искусстве?

История танца как искусства на Западе рассказывается на основе европейских влияний. Он фиксирует начало танца, связанного с проявлениями римского и греческого искусства, достигшего французского двора, проходящего через Россию и устанавливающего вехи современности с экспрессионизмом Германии и некоторых стран Восточной Европы. Танцы Черной Африки в силу их «непонятного», «примитивного анимистического» характера не упоминаются в исторической конструкции танцевального искусства до тех пор, пока африканские страны и особенно их диаспоры не проявят себя как значимая социальная сила.

В середине XIX века в Западной Европе возникло то, что мы до сих пор называем современным танцем, основанное на поиске выразительной сущности человека. В Европе, например, Родольф Лабан (1878-1958 гг.) интересовался движением и телом в целом. Его работа привела к распространению танца на несколько направлений: терапию, образование и досуг. В Америке Айседора Дункан (1877-1927 гг.) возобновила движение, которое ценило природные явления, отвергая использование любого сценария. Также в этот период в Соединенных Штатах (одна из крупнейших территорий африканских диаспор) движение под названием «Современный танец» представляет собой первые прорывы этой гегемонистской евроцентристской и белой мысли.

Развитие бывших европейских колоний, особенно африканских диаспор, и достижение независимости несколькими африканскими странами в сочетании с материальным пересмотром, вызванным аболиционистскими движениями, а затем мировыми войнами, промышленными революциями и другими причинами, приводят к тому, что современное чернокожее население во всем мире активизировать борьбу за завоевание социальных пространств во всех сферах деятельности, включая искусство.

В Северной Америке и странах Карибского бассейна артисты и сценические танцы, пронизанные европеизированными мыслями и художественными процедурами, добавляют подвижность и эстетику наследия и традиционных африканских танцев, а также ритуальные жесты или включение мифических существ, типичных для анимистических культур, имеющих своеобразные интерпретации в диаспоре.

Хореографические произведения были разработаны чернокожими творцами для телесного и духовного самовыражения чернокожих артистов. Они разработали методы и приемы, которые преподавали и распространяли, а также начали включать историческое повествование о танцевальном искусстве во всем мире. Это выражение было принято в рамках приметы современного танца, особенно благодаря влиянию творчества Кэтрин Данэм. Легендарная танцовщица, которая своим антропологическим видением повысила осведомленность о культурах африканской диаспоры посредством своей хореографии. Его знаменитая танцевальная техника отражает слияние многих культур.

В Америке некоторые танцы на юге и севере континента произошли от афро-черной музыкальности и преподавались многим заинтересованным сторонам, даже пересекая этнические границы. Среди разнообразных форм танцев, на которые повлияли африканские корни в Америке, я упоминаю: джаз, американский чечетку, кубинскую сальсу, пуэрто-риканскую сальсу, румбу, самбу, ламбаду, танго – набор североамериканских социальных танцев, которые в конечном итоге составляют разнообразный репертуар – «Уличные танцы».

Специфическая моторика этих танцев запечатлевает жестовые и эстетические ценности, которые появляются в гибридном мышлении сценических танцев, представленных в театрах, художественных галереях, на улицах, и которые в конечном итоге глубоко распространяются через различные глобальные медиа-процессы.

Чернокожие мыслители и хореографы, движимые актуальностью информации об этой вселенной, публикуют технические трактаты по антропологии афро-движения, разоблачая размышления и методы кодирования черного танца. Перл Примус, Кэтрин Дюэм, Элвин Эйли и Жермен Акони, например, установили диалог с западноевропейскими методами и структурировали свои собственные методы расследования, что привело к появлению публикаций, которые стали библиографическими справочниками для чернокожих и нечерных художников, интересующихся африканскими матрицами или черными матрицами.

Патрик Акони – танцор, хореограф, доктор танцев и исследователь, связанный с Университетом Париж-8, и один из членов лаборатории этноценологии Дома наук о человеке в Северном Париже, воплощающий в жизнь концепцию под названием «черный танец». Он стажировался в Европе и Африке и специализировался на современных и традиционных

техниках африканского танца. У него солидный опыт в западных техниках современного танца, и в течение десяти лет он танцевал в танцевальных труппах Франции, а затем, в середине девяностых, он переехал в Великобританию, где работал с труппой Афро-Карибского танцевального театра Кокум в качестве хореографа, резидент и художественный руководитель. По приглашению он находился в Бразилии, где руководил созданием шоу *Retour au pays natal* в рамках FAN – Международного фестиваля черных искусств (Белу-Оризонти), а также преподавал мастер-классы по современному африканскому танцу с использованием техники *Acogny* в города Сан-Паулу и Сальвадор. В настоящее время он педагогически руководит Международным учебным центром традиционных и современных африканских танцев в Тубаб Диалау, Сенегал.

С помощью вопросов и ответов, описанных ниже, он предлагает попытку четкого определения практик, которые охватывают различные школы мысли чернокожих африканских художников и художников из диаспоры.

Что такое черный танец? Как отличить его от африканского танца? Черный танец – это любая практика, вдохновленная традиционными или традиционными местными танцами, происходящими непосредственно из стран Африки к югу от Сахары; будь то танцы, пришедшие с африканского континента; будь то танцы, находящие мифическое, духовное вдохновение, или африканские философские знания и образы. Важно – Черный танец не является монополией африканского континента или африканцев в Африке. Черный танец – это произведение каждого артиста, который имеет африканское происхождение и вдохновлен материально, духовно или философски африканским континентом. Это определение отличается от определения североамериканского черного танца – черного танца. Черный танец, как он определен здесь, не является продуктом исключительно чернокожих или для чернокожих. Черный танец – это одновременно художественное и политическое течение. Он призывает нас рассмотреть аспект эстетических практик за пределами африканского континента, поскольку у жителей Северной Африки, которые также являются африканцами, есть хореографические практики, которые полностью отличаются от танцев к югу от Сахары. Эти черты чернокожих жителей стран южнее Сахары являются частью танцев исторических потомков африканцев, распространенных по всему миру, географически расположенных за пределами Африки. Эти художники считают эту связь с Африкой важной частью своей идентичности. Африканский танец несет в себе тяжелые символические образы, которые имеют тенденцию исключать группу африканских танцоров, которые работают не с местными и традиционными африканскими танцами, а с «идеями» этих танцев.

В черном танце существует бесчисленное множество различных форм: современный африканский танец, возникший на основе местных или традиционных танцев; Африканский современный танец – современная форма, в которой особое внимание уделяется не местным танцам, а скорее более уникальному танцу, также называемому афро-современному; творческий танец и все его производные, такие как молодой африканский танец, современный африканский танец; смешанный танец; творческий танец и т. д. Очевидно, что танцы африканского происхождения включены в «Черный танец».

Может ли Запад создать «Черные танцы»? Да, если он жил или учился рядом с африканцами или африканцами из диаспоры и считает африканскую культуру частью своей идентичности.

Как вы называете формы, практикуемые неафриканскими художниками? Черный танец. Это выражение выходит за рамки различий в цвете кожи и в первую очередь интересует практики и различные символы африканских образов, распространенные по всему миру.

Итак, является ли Черный танец метисом или гибридной формой? Да, он является гибридным по своей природе, поскольку не существует «чистой» или «аутентичной» формы.

Зачем использовать выражение «Черный танец», а не просто «Танец»? Цвет нашей кожи навязывает нам реальность, от которой невозможно отказаться. Все возникающие вопросы исходят от взгляда окружающих на нас. Что вы видите, когда смотрите на нас? Что они проецируют на нас? Как мы можем реагировать на такой взгляд, который подчиняет нас и лишает нас нашего первого измерения человеческого бытия? Этот термин представляет собой стратегию, а не определение того, чем мы являемся.

Разграничивая эту деноминацию, мы берем власть над глазами других, поскольку принимаем на себя то, кем мы являемся. Затем мы можем деконструировать понятие «Черного танца», чтобы создать универсальный танец. Человеческий танец, который вписывается в различия между танцами, практикуемыми в других местах.

Если использовать выражение «Черный танец», то здесь подразумевается пронизательность взгляда на чернокожих людей. Не только об этом взгляде на себя, но и о взгляде «другого», который не видит, что наш цвет – это не наша сущность, наша личность, наша душа. Мы узнаем этот взгляд таким, какой он есть, то есть вычитанием, уменьшением того, чем мы являемся. Через «Черный танец» мы восстановим связи со всеми нашими африканскими диаспорами и заявим о своей принадлежности к наследию человечества! Мы являемся основой этого наследия, поскольку жизнь впервые появилась в Африке. Мы признаем этот Черный Танец, богатый, разнообразный, сложный и не поддающийся определению, поскольку он подобен жизни, движение, которое вписано за пределы глаз

человечества и его истории. Черный танец, несомненно, является матерью всех танцев, это танец. Наша роль – напомнить об этом всему миру.

Этот текст, а также вопросы и ответы Патрика продолжают динамично резонировать среди художников и исследователей в различных уголках планеты и создают волну, добавляющую теории и практики с привлечением самых разных сфер, включая художников, ученых, антропологов и социологов. Эти вопросы, по крайней мере, способствуют размышлениям о правах человека и свободе выражения мнений, которые подразумеваются, когда мы говорим об идентичности в более широкой перспективе.

Наблюдая за динамичной картографией планеты в постоянных изменениях, мы также будем учитывать, что растущие требования к приветствию человеческих жестов и разнообразию культур являются решающими факторами в изменении окружающей среды. Является ли эта среда экологической или социальной. Другими словами, мы осознаем непередаваемую ответственность, которую мы несем перед планетой.

Таким образом, в соответствии с Международным десятилетием лиц африканского происхождения (2015-2024 гг.), в рамках которого международное сообщество признает, что народы африканского происхождения представляют собой отдельную группу, права человека которой необходимо поощрять и защищать, и что насчитывается около 200 миллионов человек. идентифицируя себя как выходцы из Африки, которые живут в Америке и многие другие живут в других местах мира, за пределами африканского континента, мы понимаем, что чернокожие люди не являются проблемой чернокожих. Чернокожие люди – это проблема страны; народов; и все, что помогает людям брать на себя обязательства перед своей стороной африканского происхождения, лучше для всех.

© Мунганжи Р.С.П., 2023

УДК 786.2

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ CIS-MOLL
ФРАНСИСА ПУЛЕНКА:
ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И КОМПОЗИЦИИ**

Никитина Д.А.

Научный руководитель Виноградова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Франсис Пуленк – это сама музыки. Я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто

выражена и достигала бы цели с такой же безошибочностью». Из воспоминаний Дариуса Мийо.

Франсис Жан Марсель Пуленк – один из ведущих представителей музыкального модернизма XX века, виднейший из участников французской «Шестёрки», который также был прекрасным пианистом и знаменитым критиком. Его творчество характеризуется сочетанием традиционных и современных музыкальных техник, остроумием и оригинальностью, а также особым вниманием к вопросам гармонии и ритма. В своих произведениях Пуленк часто обращается к темам и мотивам как повседневной жизни, так и к литературным и театральным источникам. Его творческое наследие довольно велико и разнообразно: композитором создано три оперы, два балета, множество кантат и мотетов, камерная инструментальная и вокальная музыка, и, конечно, инструментальные концерты.

Пуленк создал пять разнообразных инструментальных концертов, среди них есть даже хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов под названием «Утренняя серенада». Как пишет Д.А. Муслимова: «Примечательно, что впоследствии концерт стал исполняться без сценического хореографического элемента. Яркость образов, богатство оркестровых красок, виртуозность фортепианной партии сделали его вполне самостоятельным инструментальным сочинением, которое прекрасно воспринимается слушателями в концертном исполнении» [1]. Также композитором написаны «Сельский концерт» для клавесина с оркестром; концерт для органа, струнного оркестра и литавр; Концерт для двух фортепиано с оркестром и, конечно, Концерт для фортепиано с оркестром *cis-moll*.

Стиль музыки Франсиса Пуленка характеризуется сочетанием традиционности и современности, остроумия и оригинальности. В его произведениях возможно также услышать отголоски народной музыки. Одной из особенностей стиля Пуленка является использование неповторимых контрастов и динамики, которые придают его музыке потрясающую выразительность и энергию. Кроме того, Пуленк известен своими экспериментами над формой и структурой произведений. Композитор переосмыслил фактурные формулы классицизма за счет их динамизации, а также артикуляционных, ритмических и темповых модификаций. Но колористическое звучание инструментов в его произведениях подтверждает интерес композитора к импрессионизму и другим модернистским тенденциям его времени. Фортепианный стиль Пуленка характеризует легкая лиричность образов, запоминающаяся мелодика, своеобразная поэтичность, несущие на себе отпечаток динамичности XX века» [3].

Композитора по праву можно назвать блестящим мелодистом: уже в ранних сочинениях Пуленк создает мелодии невероятной красоты. Это можно объяснить тем, что самым совершенным инструментом для него был

голос. Так же еще одной характерной особенностью его стиля было умение «общаться» на доступном и, в то же время, современном музыкальном языке.

Фортепианный стиль Пуленка – очень отчетливое выражение идей ново-французского классицизма в сфере инструментального творчества. Композитор во многом исходит из манеры письма музыкантов XVIII века, но искусство старых мастеров служит ему лишь импульсом для собственных художественных исканий. Формы высказывания давно минувших времен оказываются настолько обновленными Пуленком, что представляют собой уже принципиально новое явление.

Фортепианный концерт *cis-moll* является ярким примером музыкального модернизма и одним из ключевых произведений Франсиса Пуленка. Он был написан в 1949 году и представляет собой яркий образец музыкального модернизма. Концерт состоит из трех частей, каждая из которых имеет свою уникальную структуру и стиль. Произведение было написано по заказу Бостонского симфонического оркестра с целью восстановления отношений после Второй мировой войны между Парижем, родным городом Пуленка, и Соединенными Штатами. Премьера его состоялась 6 января 1950 года под управлением Чарльза Мунка за дирижерским пультом и композитора – за фортепиано.

Драматургия фортепианного концерта *cis-moll* основана на сопоставлении нескольких разнохарактерных тем-зарисовок. Сам по себе жанр инструментального концерта, как известно, представляет собой смену различных образов. Композитор предпочел использовать скерцозные, ярмарочно-игровые мелодии в первой и третьей частях, а второй части концерта избрал лирический, добавляющий оттеняющий эффект характер. Музыка концерта постоянно преобразуется и трансформируется, поэтому развитие этого материала, по мнению самого композитора, ведет к новому уровню сочетания и демонстрации калейдоскопических тем. В контексте сущности этого жанра такое многообразие образов проявляется в специфических свойствах, таких как: виртуозность, импровизационность и скерцозное начало.

Данный концерт являет собой трактовку жанра, которая тяготеет к равноправию солиста и оркестра. В первой части можно явно проследить эту идею, так как несмотря на кажущееся преобладание солиста, оркестру поручены не менее важные тематические функции, приводящие в итоге к согласованности ролей. Во второй части также присутствует их единение: пианист исполняет свою тему вместе с оркестром, тем самым уменьшается роль соло. Таким образом, в данном концерте преобладает скорее взаимодействие солиста и оркестра, нежели соревнование, что становится явным благодаря тембровому соотношению инструментов и виртуозности партии солиста: вопросно-ответные конструкции представлены в большом разнообразии звуковой окраски. Смена тембров повторяющегося

музыкального материала происходит через передачу линии одной группы инструментов в другую, создавая как «мозаичность» образов, так и единый диалог.

Такую «калейдоскопичность» музыкального материала, свойственную Ф. Пуленку, можно рассматривать как один из ключевых принципов его концертного мышления. Ее корни глубоко уходят в вариационно-импровизационный стиль, который прослеживается не только в фольклорно-народных мотивах, но и в обращении к произведениям предшествующих авторов. ««Мозаичность» музыкального материала, характерную для композитора, можно трактовать как один из важнейших принципов концертного мышления автора, поскольку ее истоки прослеживаются в вариантно-импровизационном стиле не только фольклорно-народных образцах, но и к обращению к сочинениям предшествующих композиторов» [2].

Колористическая свежесть звучания, использование не только чистых, но и смешанных тембров, нахождение новых выразительных приемов в контексте традиционного тембрового состава – в этом и состоит особенность оркестрового стиля Ф. Пуленка.

Таким образом, данный концерт отражает очень важную особенность музыкального искусства XX века – стремление к многообразию, к соединению разнообразных элементов, которые можно отнести к совершенно разным художественным эпохам. Это музыка, которая вызывает желание не только играть, а изучать ее и исследовать, находя каждый раз новое и волнующее.

Список использованных источников:

1. Муслимова Д.А. О концерте для фортепиано с оркестром Ф. Пуленка «Утренняя серенада». [Электронный ресурс] / Муслимова Д.А. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kontserte-dlya-fortepiano-s-orkestrom-f-pulenka-utrennyaya-serenada> (дата обращения: 25.10.2023)

2. Мартыненко Н.Н. Особенности оркестровой фактуры в концерте для фортепиано с оркестром cis-moll Ф. Пуленка. [Электронный ресурс] / Мартыненко Н.Н. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-orkestrvoy-fakturny-v-kontserte-dlya-fortepiano-s-orkestrom-cis-moll-f-pulenka> (дата обращения: 24.10.2023)

3. Муслимова Д.А. Стилистические особенности композитора Ф. Пуленка. [Электронный ресурс] / Муслимова Д.А. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-osobennosti-kompozitora-f-pulenka> (дата обращения: 25.10.2023)

© Никитина Д.А., 2023

УДК 786/789

**«ФАНТАЗИЯ ДЛЯ АРФЫ СОЛО» (1893 г.) КАМИЛЯ СЕН-САНСА:
МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ**

Прахова С.В., Сушкова-Ирина Я.И., Чекменев А.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Камиль Сен-Санс родился 9 декабря 1835 года в Париже. Взращиванием маленького композитора занималась мать, бабушка и няня, которая была с медицинским образованием. Отца юного Камиля не стало, когда мальчик был еще младенцем. Бабушка стал замечать музыкальный талант в своем внуке.

В 7-летнем возрасте Камиля отдали на обучение к композитору Стамати. После долгих лет учебы, юноша поступил в консерваторию к органисту Франсуа Бенуа и мастеру композиции Фромантелю Галеви.

В 1852 году Сен-Санс выигрывает первую премию в музыкальном состязании общества «Sainte-Cécile».

Одним из популярных произведений Сен-Санса стала «Фантазия для арфы соло ля-минор», написанная в 1893 году. Произведение соединяет две противоположные темы, противопоставляемые на протяжении всей фантазии: героическую, смелую и отчаянную с более лирической, воздушной и вдохновенной.

Стоит отметить, что музыкальная ткань Фантазии построена таким образом, что требует хорошей техники от арфиста. Перед ее исполнением музыканту необходимо провести смысловой анализ сочинения, найти подходящие образы, выявить драматургический план произведения. Все данные критерии должны быть выполнены музыкантом с той целью, чтобы лучше передать характер произведения. Каждое повторение темы, встречающееся в процессе игры сочинения, должно быть исполнено разными ощущениями, не идентичными по смыслу, характеру и образной сфере.

Что касается исполнительских сложностей сочинений, то с самого начала встречаются аккорды, трудностью исполнения которых является близкое расположение, из-за которого может быть много нежелательных призвуков. Помимо аккордовой техники перед арфистом стоит и другая задача – темп сочинения. В музыкальной ткани Фантазии неоднократно встречается гаммообразный ход через октавы, плавно перетекающий в арпеджированные аккорды. В данном случае отметим, что в технике аккордов главной задачей арфиста является воспроизведение полноценного и ровного звучания каждого пальца, без призвуков. Также из технических трудностей стоит подчеркнуть наличие пассажей, после которых сразу же

следует аккорд. Подобные разделы сочинения следует разбирать в достаточно медленном темпе, отработав скачки между октавами. Данный метод поспособствует реализации полноценного звучания аккорда без призвуков (рис. 1). Следующей исполнительской трудностью в процессе изучения сочинения является разложенное арпеджио в левой руке, при этом одновременно с этим в правой руке идет тема с использованием флажолета. В данном моменте важно проработать поворот кисти, попасть на нужную ноту правильным звуком и заранее проработать тему, найти положение флажолета для более ровного и мелодичного звучания.



Рисунок 1 – Начало фантазии для арфы соло

После очередного повторения темы идет маленькое дополнение, кода. Она исполняется в очень быстром темпе. Обе руки играют скачкообразные расстояния выше октавы с мелодией в первом пальце, в быстром темпе. Очень важно не потерять мелодию, выигрывая каждый палец для ровного звучания. Следует выучить каждую руку по отдельности, проработать скачок с минимальным призвуком и соединить.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что данное сочинение для арфы соло является одним из популярных произведений в творчестве современных арфистов. Музыкальная ткань Фантазии насыщена различными видами техник, которые способствует улучшению игрового аппарата музыканта, его становлению и росту как профессионала и интерпретатора [1, с. 15]. Изучение и исследование все указанных приемов поможет арфистам с большей легкостью освоить сочинение. Стоит также отметить и тот факт, что исследований по методико-исполнительскому анализу заявленного сочинения в настоящее время не обнаружено, чем подтверждается особая актуальность и новизна работы [2, с. 190]. В дальнейшем результаты и выводы статьи могут найти отражение в разного рода работах, курсах по методике преподавания арфового исполнительского искусства, истории исполнительского искусства.

Список использованных источников:

1. Тимофеева В. А., Сушкова-Ирина Я. И. Двенадцать этюдов для арфы И.С. Баха-М.Ж.Л. Гранжани: методико-исполнительский анализ // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и

искусство – стратегия проектной культуры XXI века». Москва, 2022. С. 14-17.

2. Пацук О. С., Сушкова-Ирина Я. И. Особенности и перспективы преподавания кельтской арфы в системе российского музыкального образования // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». Том Часть 4. Москва, 2022. С. 189-195.

© Прахова С.В., Сушкова-Ирина Я.И., Чекменев А.И., 2023

УДК 792.8

РЕПЕРТУАРНЫЕ ТЕАТРЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Русакова В.К.

Научный руководитель Готовка А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данный момент в искусстве общее название современный танец понимается, как художественное направление, включающее в себя такие жанры, как танец модерн и контемпорари, часто с элементами перформанса. Он отличается от классического балета и других форм танца свободой выражения, экспериментами с движением и использованием новых техник и стилей. Одна из определяющих характеристик современного танца заключается в том, что он основывается не на форме, а на принципах движения.

Современный танец возник в начале 20 века в Европе и США. На территории нашей страны современный танец начал практиковаться в 1991 году. Ранее его отсутствие объясняется несколькими факторами.

Во-первых, в Советском Союзе преобладало классическое балетное искусство, которое было признано главным и национальным видом танца. Балетные школы и труппы были основными учреждениями, где обучались и работали танцоры. Современный танец не был признан официальным искусством и не получал поддержки со стороны государства.

Во-вторых, современный танец был связан с западной культурой и искусством, которые в то время были недоступны в Советском Союзе из-за политических и идеологических различий.

Однако, с распадом Советского Союза и открытием России для влияния западной культуры, интерес к современному танцу начал расти. Молодые хореографы и танцоры стали изучать и применять элементы современных танцев, постигая те навыки, которые развивались зарубежом

последнее столетие. С появлением новых танцевальных школ и студий, а также с возможностью участия в международных фестивалях и конкурсах, современный танец стал получать всё большую популярность и признание в России. Танцоры начали искать новые способы передачи эмоций и идей через движение, а также использовать нестандартные техники и подходы к танцу.

В 2023 году современный танец в России существует в таких институциях как среднеспециальные и высшие учебные заведения, где осуществляется обучения на отделениях и кафедрах современной хореографии (МГКИ, МГИК, ГИТИС, Консерватория им. Римского-Корсакова); детские любительские хореографические коллективы современного танца (Дом танца Кувыркком, детская танцевальная школа Арабеск); разного рода самоорганизованные танцевальные компании («Всем телом», «Pivast», «Post-Nova»); конкурсы и фестивали (Проба№ А. Могилева, Context. Diana Vishneva); отдельные спектакли современного танца существуют государственных театрах оперы и балета (в репертуаре МАМТ – «KASH» Акрам Хана, «Маленькая смерть» Иржи Килиана), исполняемые артистами классического балета; а также существуют немногочисленные репертуарные театры современного танца, о которых и пойдёт речь.

Расскажем о двух ярких представителях репертуарных театров современного танца в России – Балет Москва (г. Москва) и Провинциальные танцы (г. Екатеринбург).

Балет Москва – один из самых сильных хореографических коллективов России и единственный профессиональный театр современного танца в Москве. Осенью 2022 года он стал частью музыкального театра Новая Опера.

Балет Москва появился в культурной жизни Москвы на рубеже эпох. В основе художественных устремлений труппы – постоянное обновление и поиск новых имен.

Репертуарная стратегия Балета Москва заключается в сохранении внимания к традиционным жанрам танцтеатра, авангардным поискам в области визуальных театральных технологий и хореографической актуальности. Важным вектором работы театра стала поддержка нового поколения авторов современного танца.

В репертуаре Балета Москва такие спектакли, как «Озеро» Анны Щеклиной, «Моно» Константина Кейхеля, «Этот великолепный век» И. Кононовой, «Лето, зима и весна священная» А. Пита (Португалия), «Танцпол» Й. Вербрюггена (Бельгия), «Кафе идиот» А. Пепеляева (Россия), «Все пути ведут на север» К. Понтъес (Бельгия).

Провинциальные танцы – один из первых театров современной хореографии в России, существует с 1990 года. География гастролей: 54 города в 20 странах мира, 34 города в России. Театр получал 19 номинаций

на Национальную театральную Премию «Золотая Маска»: спектакли «Мужчина в ожидании», «Свадебка», «Кленовый сад», «Тихая жизнь с селедками», «Полеты во время чаепития», «Lazy Susan», «После вовлеченности. Диптих. Часть II», «Песня не про любовь», «Seria», «Мера тел», «Личность», «Сердце на его рукаве» и шесть Премий «Золотая Маска»: спектакли «Свадебка», «Кленовый сад», «После вовлеченности. Диптих. Часть II», «Песня не про любовь», «Имаго-ловушка».

Уникальным событием в истории театра является участие в первой в истории Большого театра России постановке, где совместно работали труппы современного и классического танца – спектакль «Весна священная».

В репертуаре театра такие спектакли, как «Essense» А. Столярова (Россия), «Синяя борода» Т. Багановой, «Свободу статуе!» А. Щеклиной и А. Фролова, «Кожа» М. Моралеса (Куба), «Свадебка» Т. Багановой.

Также при театре существует «Центр современной хореографии» театра «Провинциальные танцы».

Центр работая с авторской методикой преподавания, специально разработанной для студии. Преподавателями центра являются танцовщики театра.

По нашему мнению, в России крайне мало репертуарных театров современного танца. По большей части современный танец в России держится на энтузиастах, готовых вкладывать свои силы и средства, продвигая этот вид искусства. Как правило, хореографы, желающие создавать в жанре современного танца, вынуждены совмещать своё творчество с разного рода педагогической деятельностью и часто творческие проекты не имеют финансовой поддержки и являются некоммерческими по своей организации.

В России за последние 30 лет выросло не одно поколение блистательных, талантливых, думающих танцовщиков и хореографов, готовых создавать профессиональный продукт на профессиональных сценах.

Мы считаем, что нашей стране необходимы репертуарные театры современного танца, и что они сыграют важную роль в развитии и продвижении современной танцевальной культуры.

Список использованных источников:

1. provincialdances.ru: сайт. – URL: <https://provincialdances.ru/> (дата обращения: 20.10.2023);

2. baletmoskva.ru: сайт. – URL: <https://baletmoskva.ru/> (дата обращения: 20.10.2023).

© Русакова В.К., 2023

ВЛИЯНИЕ ЭРУДИЦИИ НА МАСТЕРСТВО ПИАНИСТА

Сабитова Ф.С.

Научный руководитель Бутырина И.Б.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Насколько важно понимание контекста при исполнении произведения? Насколько важно погружаться в тот мир, который окружал композитора, в его время, в те мыслеобразы, что окружали его тогда?

Можем ли мы, не зная ничего об этом исполнять его произведение и при этом бы б уверенными в достоверности и убедительности своего исполнения относительно стилистики и самой интерпретации?

И вот мне бы хотелось начать свою статью с опровержения его же основной мысли. Поэтому я хочу сказать: да, мы можем исполнять произведение, совершенно не погружаясь в контекст. Но только некоторые из нас. Потому что очень часто, общаясь со своими коллегами-пианистами, я слышу о том, как один из исполнителей, чьё исполнение звучало очень убедительно и при этом стилистически верно, тем не менее мало задумывался о каких-то дополнительных сведениях о произведении. Поэтому, я считаю, что существуют люди с большим талантом и хорошо развитой интуицией, которые сразу точно попадают в цель и им даже нет необходимости погружаться в дополнительные сведения о произведении.

Но если говорить об исполнителях в целом, среди которых есть люди разной степени одаренности, то, на мой взгляд, степень эрудиции, особенно в сфере искусства, довольно сильно влияет на исполнение. И в целом порой по исполнению можно определить, что человек читает, какие картины любит смотреть, какую музыку слушает. Все это – как тысяча самых разных сокровищ наполняет его внутренний сосуд и затем словно бликами так или иначе отражается в исполнении. Поэтому, я считаю, очень важно человеку искусства тщательно отслеживать чем он наполняет свою душу, а именно – какими впечатлениями.

Могу ли я, посмотрев только вчера фильм «Сумерки», сесть и сыграть перед публикой И.С. Баха, при этом никак не соприкасаясь с его миром мыслеобразов? То есть могу ли я исполнить Баха достоверно и убедительно, если весь мой мир мыслеобразов заполнен фильмами, в также преимущественно реп-музыкой? Я считаю, что нет.

Или теперь рассмотрим другое развитие ситуации. Могу ли я убедительно сыграть Баха, перед этим ознакомившись с оперой Монтеверди, послушав оратории Генделя, посмотрев Картины Рубенса, Рембрандта, а также немного узнав об исторической эпохе того времени и

послушав исполнение Ванды Ландовска? Я думаю, что в данном случае мы уже будем стоять ближе к нужному результату. Особенно в случае с ХТК Баха. Там ведь невозможно, хотя бы из чистого любопытства, не заглянуть в таблицу Явлинского и не посмотреть его сюжетных ассоциаций с историями из Библии. И насколько будет преображено наше исполнение, когда мы будем знать какой сюжет из Библии, может быть связан с конкретными прелюдией и фурой ХТК. У нас уже будут выстраиваться верные мыслеобразы и мотивы.

Все эти параллели имеют очень большое значение в искусстве. Как сказал А. Рубинштейн: «Пианист, который сыграл 32 сонаты Бетховена – не тот же самый, что сыграл всего одну». Но на самом деле, мне кажется, ее можно перевести и на другой лад: пианист, который послушал все сонаты Бетховена не тот же самый, что послушал одну, и также пианист, который послушал большую часть творчества Бетховена сыграет его Сонату не также как тот, который послушал только одну его Сонату. То есть ты знакомишься с океаном, и из этого океана тебе гораздо легче ронять его каплю.

Со мной такое было уже однажды, когда я работала над произведением Рахманинова. Я все лето слушала преимущественно его музыку и не только фортепианную, а потом пришла на урок и сыграла его Этюд-картину, и на тот момент это прозвучало так убедительно, что буквально через пару прослушиваний я уже смогла исполнить его на экзамене. И я сама ощущала, что глубоко прониклась этой музыкой изнутри на тот момент.

Поэтому, как говорил Я. Зак: «Собирайте свою шкатулку сокровищ. Пусть она будет наполнена вашими личными переживаниями, вашим опытом, просмотренными вами картинами, прочитанными вами книгами, прослушанной вами музыкой».

И в нужный момент эта шкатулка сокровищ будет приоткрываться, и вы будете вытаскивать оттуда самые разные драгоценности, и они будут сиять бриллиантами, преломляясь сквозь ваше исполнение и отображая собой красоту вашей души. Потому что «Все, чтобы любите – и есть вы» (Руми) и каждая полюбившаяся вами картина, каждая полюбившаяся вами строчка из стихотворения так или иначе отображают какую-то часть вашей души. И поэтому при исполнении все вами прочитанное, прослушанное, увиденное, так или иначе, будет проглядывать сквозь вообще исполнение и отображается б собой вашу душу.

А также помимо всего можно заметить, как некоторые виды искусств переплетаются между собой. Таким образом, мы можем заметить, как природная лирика Рахманинова перекликается с природными мотивами в поэзии Бунина или же с картинами Левитана, как лирика Прокофьева перекликается с картинами Нестерова. Или же как мотив *Dies Irae* преломляется сквозь разные эпохи, стили, жанры по-разному и само это

наблюдение уже бабки нам возможность воспринимать его более широко и объемно. И как же не ознакомиться с картиной Беклина перед прослушиванием симфонической поэмы «Остров мертвых» Рахманинова? Все эти параллели в искусстве очень тонко переплетаются между собой. И наблюдая их, мы можем увидеть, как одна и та же тема по-разному претворяется в разных видах искусства. И все это даёт нам более глубокое понимание замысла самого произведения и, как следствие, более глубокое проникновение в него.

В конце концов, музыканты необходимо не только исполнять музыку, тем самым отображать жизнь в своей игре, но ему необходимо также и впитывать жизнь. И мы очень много внимания уделяем тому, чтобы отображать жизнь в своей игре, но насколько много мы уделяем внимания тому, чтобы впитывать жизнь?

Мне кажется, музыканту важно порой выйти за пределы собственного искусства и изучить другие сферы, можно связанные с искусством, можно – не связанные. Выйти наружу и изучить театр, изучить танец, изучить живопись или может даже изучить сынок науки. Как Эйнштейн, изучавший науку и музыку параллельно. Потому что, как говорил индийский мистик Ошо: «Из скрещивания рождаются великие вещи. Порой на стыке самых противоположных вещей рождаются шедевры». Поэтому я очень ратую за то, чтобы музыканты выходили из своих привычных миров и изучали другие виды искусства тоже, и может даже изучали другие сферы деятельности.

Ну и также по поводу вписывания жизни в целом. Музыканты, как и актеру, важно быть очень наблюдательным – как в обычной жизни, так и в необычных обстоятельствах. Необходимо замечать и впитывать как ветер колышет деревья, как ветви переплетаются на фоне голубого неба, порой ощутить на себе всю боль протягивающего руку для подати нищего, уловить молчание и тишину упавшего на стену мягкого света солнца. Быть открытым к явлениям жизни в самых разных ее проявлениях. А также быть наблюдательным к явлениям природы. Одно только явление заката солнца. Если однажды пронаблюдать закат солнца в поле и то, как оно отдаёт миру свои последние лучи перед уходом – можно прочувствовать, что это в точности прощальная Ария Виолетты из оперы «Травиата» Верди. Ведь в природе так много жизненных явлений заложено. Наблюдать ее также важно, как наблюдать картины Микеланджело.

Все это остается в вас. И в нужный момент на сцене вам будет что сказать.

© Сабитова Ф.С., 2023

УДК 78.071.2

**ОПИСАТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ПАРАМЕТРОВ
ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА
И ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ
РОК-ПЕВЦА ФРЕДДИ МЕРКЬЮРИ
НА ПРИМЕРЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КОМПОЗИЦИЙ
«WONEMIAN RHAPSODY» И «ANOTHER ONE BITES THE DUST»**

Селезнёв Д.О., Котиков А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Группу «Queen» по праву называют одной из самых успешных, ярких и наиболее талантливых зарубежных групп в истории рок-музыки XX века. Успех Queen достиг таких масштабов, что саму группу любят миллионы поклонников и слушают их музыку спустя многие годы благодаря солисту Фредди Меркьюри (1946-1991 гг.). Его нет с нами более трех десятков лет, но это не мешает ему до сих пор оставаться в числе популярных мировых исполнителей. Журнал «The Rolling Stone» включил рок-певца (18 место) в список «100 лучших певцов всех времён» [1]. Его харизма и творческий гений преломляется в его музыке, текстах песен и стихов все так же ярко, как и 30 лет назад.

Феномен группы «Queen» пытаются разгадать не одно десятилетие: легендарный коллектив выпустил свой первый альбом 50 лет назад, который до сих пор числится в А-листе под названием «Queen», когда все участники были «просто студентами, заканчивавшими учёбу» [2].

Одна из главных заслуг Фредди в том, что он сумел соединить несоединимое: В 1987 году Меркьюри и Монтсеррат Кабалье смогли записать «Barcelona» (Барселона) в стиле «Классический кроссовер». Этот стиль основан на синтезе элементов классической и, в данном случае, рок музыки. Эта песня стала гимном родного города Кабалье и темой Олимпийских игр 1992 года [2, 3]. Фредди доказал на практике, что рок, к которому относились, в целом, как к развлекательной музыке, вполне достоин того, чтобы переместиться в категорию высокого искусства. Более того, Фредди Меркьюри был одним из наиболее талантливых и харизматичных вокалистов в истории рок-музыки, который мог перейти от крика до шепота и исполнять самые сложные вокальные партии. Уникальный голос, экспрессивная манера пения, невероятно музыкальные, запоминающиеся мелодии – все это Фредди оставил нам, поклонникам своего таланта.

Композиции «Bohemian Rhapsody» («Богемская Рапсодия»), «Another One Bites The Dust» («Ещё Один Повержен В Прах») являют яркий образ вариативности мастерства фронт-мена группы «Queen».

«Bohemian Rhapsody» – одно из самых известных произведений за всю историю «Queen». Шестиминутная композиция, соединившая в себе черты рок и поп-музыки, оперы и отдельные мотивы фольклора, взлетела до первых строчек хит-парадов и оставалась на первом месте в британском чарте в течение девяти недель [2].

В исполнении Меркьюри «Рапсодия» начинается 4-голосным вступлением, а капелла в соль миноре. Звуки исполняются на фальцете и легато, в конце фраз слышно вибрато. Далее Меркьюри поет на твердой атаке и также использует свое характерное вибрато на слове «boy». Следующая важная деталь, которая подчеркивает особенность исполнения Фредди, это то, что он поет фразу «to me» на твердой атаке, а дальше распускает фразу на субтон и сбрасывает воздух. В данной части показывается некая мечтательность и загадочность лирического героя, что подчеркивают данные вокальные приемы, используемые Фредди. Часть «Баллада» начинается фортепьянным вступлением в си-бемоль мажоре и многоголосие меняется на соло. Фредди Меркьюри начинает петь субтоном «Мама», показывая безысходность героя. Немного подсмывая, Меркьюри поет «just killed a man», где и работает с динамикой для усиления драматичности. Далее следует очень красивый и сложный переход с груди на фальцет, что очень любил делать Фредди в раннем периоде своего творчества (такт:21-22) (рис. 1).



Рисунок 1.

В припеве Фредди поет «Мама»; звук упирается в твёрдое небо и слышится легкое потрескивание голоса с последующим красивым вибрато. Затем Меркьюри переходит на звук «У». Самое сложное в припеве не спеть «Мама», а перейти к звуку «У» и удержаться на нём. Однако Фредди, владея материалом, мог варьировать исполнение песни и спускаться вниз, чтобы в процессе большого количества гастролей не истощать свой ресурс. Данные вокальные приёмы показывают кульминацию в части «Баллада». В этот момент сменяется соло Меркьюри на гитарное соло Брайна Мэйя, которое служит своеобразным мостом между балладой и оперой. В части «Опера» происходят быстрые ритмические и гармонические перемены от ми-бемоль мажора к фа минору, а затем к ля мажору, создавая оперную атмосферу. Далее вступают вокальные многоголосия, которые также являются карточкой «Queen». Фредди поет средний голос и использует немного охриплости для некой выразительности. Голоса сопоставляются друг с другом и показывают борьбу героя с самим собой. Такие же вокальные

приёмы он использовал и в песне «The March Of The Black Queen» («Марш Чёрной Королевы») [4, 5].

«Another One Bites The Dust» – композиция, в которой в полной мере проявляется мастерство Фредди Меркьюри в плане ритмики и тембрового варьирования, при переходе в верхний регистр. Его голос резкий, рычащий, и очень высокий.

Песня исполняется в темпе 112 ударов в минуту [6] и полна множеством ритмических фигур, таких как «шестнадцатые», «восьмая и две шестнадцатых», «короткий пунктир» и «мелкие синкопы», что очень тяжело исполнять для вокалиста. (рис. 2).



Рисунок 2

Фредди поёт жёстко, на опоре и не расслабляет ни один звук, благодаря чему ритмические фигуры звучат чётко, что и показывает его профессионализм. Фразы «Another One Bites The Dust», «Ooh, let's go», уже полны популярными и сложными приёмами Меркьюри. Он специально и утрированно сбрасывает воздух в конце фраз, что делает песню энергичной и ударной. Далее Фредди переходит на октаву выше и в этот момент для многих людей песня становится невозможной для исполнения, но не для Фредди. Его особенность в том, что у него высокий грудной голос, это значит, что на высоких нотах он не переходит на фальцет, а поет с помощью грудного регистра без труда. Более того, в этом произведении есть импровизации Фредди, которые такие же ритмичные и неповторимые [7, 5].

В строении голосового аппарата певца решили разобраться учёные из Каролинского института, отделения отоларингологии, хирургии головы и шеи в Швеции; Университета Палацкого, лаборатории исследования голоса в Чехии. Их задача состояла в том, чтобы объективно описать голос певца при этом проявлять особенную осторожность при выборе материала: голос должен быть слышен без фоновых звуков, в идеале – а капелла. В этом исследовании был проведен анализ свойств вибрато, свойств голоса, а также эндоскопическое видеоисследование современного рок-певца, который смог повторить голос Фредди. Однако анализ коммерчески доступных записей не проводился, так как голос мог быть изменён. Выводы были сделаны дипломированными педагогами по вокалу и специалистами в области фонологии.

Самая низкая нота была спета Фредди F#2 (фа-диез большой октавы) в песне «Don't Try Suicide» («Не Пытайся Покончить С Собой») и высокая нота G5 (соль второй октавы) в песне «Let's Turn It On» (Давайте Оторвёмся). Фредди Меркьюри мог профессионально контролировать смешивания регистров, т.е. смешивал грудной регистр и фальцет: Песня «Love Of My Life» («Любовь Всей Моей Жизни»); во фразе «How I still love you» мы слышим «love» – грудной регистр и «you» – фальцетный регистр.

Анализ данных эндоскопии гортани рок-певца показал «желудочковую складку, вибрация которой демонстрировала четкие боковые поверхностные волны (похожие на волны слизистой оболочки внутри истинных голосовых складок), возможно, индуцированные высоким уровнем голосового потока воздуха и подгортанного давления. Ларингеальная трубка была сужена, что ограничивало видимость истинных голосовых складок. Этот тип голосового воспроизведения, включающий вибрацию желудочковой складки разной степени, называется «рычание». Еще одно объяснение, что являлось менее вероятным, это то, что были колебания только голосовых складок или совместная по частоте вибрация голосовых складок и черпалонадгортанника» [8]. Это показывает ещё одну особенность звукоизвлечения Фредди и рок-певца, который проходил исследование.

Вибрато представляет собой (преимущественно регулярную) модуляцию основной частоты пения, обычно в диапазон 5-7 Гц [9]. В западном классическом пении вибрато обычно имеет скорость примерно от 5,4 до 6,9 Гц. Для других направлений значения 5,45 Гц, 6,09 Гц. А вот у Фредди Меркьюри замечено, что средняя частота модуляции составила 7,04 Гц, что примерно на 1-2 Гц выше, чем средние частоты вибрато [8].

Таким образом, суммируя всё выше сказанное, можно с полной уверенностью говорить об уникальности голоса Фредди Меркьюри и его вокального стиля. Навыки Меркьюри дали возможность ярко окрашивать свои произведения.

Список использованных источников:

1. 100 Greatest Singers: Freddie Mercury. New York, NY: Rolling Stone. URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-singers-of-all-time-19691231/> (дата обращения: 23.10.2023)
2. QUEEN OFFICIAL SITE: THE BAND, MUSIC. URL: <https://www.queenonline.com/> (дата обращения: 24.10.2023)
3. Babich T. Classical crossover style in the integration space of contemporary art. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/classical-crossover-style-in-the-integration-space-of-contemporary-art.pdf> (дата обращения 24.10.2023)
4. Bohemian Rhapsody. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Bohemian_Rhapsody (дата обращения 22.10.2023)
5. Школа вокала Fox Sound. Учимся петь в манере Freddie Mercury. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SBk254EqalM> (дата обращения 22.10.2023)
6. Another One Bites The Dust. Tempo and Beat analysis of the musical signal. URL: <https://getsongbpm.com/song/another-one-bites-the-dust/Wn9yW> (дата обращения: 23.10.2023)

7. Liebe C. QUEEN-ISOLATED Studio Tracks, Vocal and Rcoding Tips.
URL: <https://youtu.be/K-0I0ej0Roc?si=8Dto2iYKdsXjIHoS> (дата обращения: 23.10.2023)

8. Christian T. Herbst, Stellan Hertegard, Daniel Zangger-Borch & Per-Åke Lindestad. Freddie Mercury–acoustic analysis of speaking fundamental frequency, vibrato, and subharmonics. 2016. - 5,8,9 с.

9. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». М., 2002. - 100 с.

© Селезнёв Д.О., Котиков А.В., 2023

УДК 786.2

**ПРЕЛЮДИЯ H-MOLL OP. 32 С.В. РАХМАНИНОВА
В КОНТЕКСТЕ
ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА**

Смышляев Н.-М.О., Чекменев А.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Фортепианные сочинения С.В. Рахманинова прочно заняли свое место в репертуаре современного пианиста [1, с. 8]. Необходимо отдельно отметить широкую популярность миниатюр С.В. Рахманинова как у слушателей, так и у исполнителей, а также начинающих пианистов на разных стадиях обучения. Такая универсальность обуславливается лаконичностью формы, выразительностью мелодических линий, сочетающихся с глубиной содержания и эстетической притягательностью.

Цикл 13 Прелюдий op. 32 был написан в 1910 году, в расцвет творческой деятельности С.В. Рахманинова. Ему предшествовали такие шедевры как 1й и 2й и 3й концерты для фортепиано с оркестром, 2 симфонии, оперы «Алеко», «Скупой рыцарь», «Франческа да Римини» и другие сочинения. Прелюдии из op. 32 дополняют написанные ранее Прелюдии op. 23 и op. 3, формируя таким образом завершенный круг пьес во всех 24 минорных и мажорных тональностях [2, с. 365].

В Прелюдиях op. 32 находит отображение высочайший уровень композиторского мастерства С.В. Рахманинова, уже зрелого самобытного композитора. Он использует форму миниатюры для раскрытия новых творческих замыслов, итогом которых становятся миниатюры, которые, как подчеркивает В.Н. Брянцева, «не уступают по своей значительности “соседним” крупным произведениям» [1, с. 19].

Прелюдия h-moll op. 32 занимает особое место в данном цикле. Выдающийся пианист и педагог, исследователь творчества С.В.

Рахманинова, Б.Я. Землянский, пишет, что данная прелюдия – «одно из лучших сочинений всего цикла» [3, с. 86]. В этой прелюдии прослеживаются такие характерные для миниатюр С.В. Рахманинова черты, как: единство «композиции и пианизма» [3, с. 50], использование «оригинальных колористических и тембровых решений» [4, с. 30], раскрытие «звуковой пространственной перспективы» [4, с. 30-31].

Трактовка жанра Прелюдии в творчестве С.В. Рахманинова, с одной стороны, выделяет их в цикл самостоятельных пьес, как это свойственно для романтических фортепианных миниатюр. С другой стороны, по словам композитора, он представляет Прелюдию именно как «форму абсолютной музыки» [5, с. 63], предназначение которой в создании определенного состояния слушателя, настраивая его на последующее восприятие какого-либо произведения или иного действия. Таким образом, С.В. Рахманинов акцентирует внимание, что прелюдия не изображает настроение, а именно подготавливает его. Потенциал раскрытия жанра, по словам композитора, заключается в том, что прелюдию «нельзя ограничить рамками программной или импрессионистической музыки» [5, с. 63].

В некоторых прелюдиях ор. 32 ритмические паттерны становятся ключевым формообразующим и интонационным элементом. Таким образом, в основе Прелюдий b-moll, H-dur и h-moll лежит одинаковый ритмический рисунок: восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая [2, с. 367-369]. Несмотря на сходный принцип ритмической остинатности, указанные прелюдии являются разными самобытными произведениями, раскрывающими эту ритмическую формулу совершенно с разных сторон.

Образная сфера Прелюдии h-moll ор.32 элегична, располагается в сумрачно-сдержанных тонах. Первый и последний разделы напоминают собою мерную поступь со звоном колокола. Колокольность – важный элемент музыки С.В. Рахманинова, отсылающий к традиционным образам России. Для композитора этот образ имел особое значение, связанное с детскими воспоминаниями [6]. Композитор позже так описывает свои впечатления: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний связано с четырьмя нотами, вызвавшими большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя, я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях, раскрывающих поэтические эпиграфы. Для третьей части, которой предпослано стихотворение Тютчева “Слезы”, я тотчас нашел идеальную тему – мне вновь запел колокол Новгородского собора» [7, с. 157]. Наиболее яркие сочинения С.В. Рахманинова, в которых особенно важна концепция

колокольности, написанные им к 1910 году – Концерт для фортепиано с оркестром №2, Прелюдия H-dur соч. 32.

Средний раздел представляет собой очень длительное crescendo на остинатном звучании октавы в низком регистре с последующим постепенным увеличением диапазона звучания. Тематизм основан на увеличенной во времени прежней ритмической формуле. Сочетание «произрастания» в диапазоне звучания одновременно с динамическим развитием на фоне «пульсирующих» октав создает невероятно сильное воздействие на слушателя, подобно огромной всепоглощающей волне, которая внезапно обрывается после кульминации.

Тональное родство рассматриваемой прелюдии с более ранним сочинением С.В. Рахманинова, Музыкальным моментом op.16 №3, обнаруживает В.Н. Брянцева [1, с. 163]. Несмотря на сходство в образной сфере, Прелюдия выходит на другой эмоциональный уровень, путем драматизации кульминации, которая держит в напряжении до самой кульминации, с ее «титанической мощью, устрашающим оглушительным грохотом» [1, с. 163].

Завершают Прелюдию два построения, в которых переменяется лад с мажорного на минорный, который так описывает В.Н. Брянцева: «мерцает искорка смутной надежды» [1, с. 164].

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что Прелюдия h-moll op.32 – сочинение, которое выходит далеко за рамки традиционных представлений о жанре «прелюдии» по масштабу, содержанию и драматизму. Символическая тональность h-moll, аллюзии на траурный колокольный звон, достаточно медленный темп подчеркивают «состояние безысходного скорбного оцепенения» [2, с. 369]. Этому образу противостоит активная средняя часть, основанная на постепенном нагнетании звучности до fff под пульсирующее остинато октав. Можно с уверенностью сказать, что эта Прелюдия, как и Прелюдия cis-moll по своему воздействию полностью соответствует концепции С.В. Рахманинова: «Слушатель был взволнован, возбуждён и успокоен» [5, с. 64]. Все описанные особенности произведения направлены на наиболее возможно сильное воздействие на слушателя, благодаря которому Прелюдия h-moll op.32 является репертуарным произведением, которое исполняется с неизменным успехом у публики на протяжении многих лет.

Список использованных источников:

1. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. – М.: Музыка, 1966. – 206 с.
2. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973-469 с.
3. Землянский Б. Тринадцать прелюдий op. 32 Рахманинова // Как исполнять Рахманинова / сост., вступ. ст. С. Грохотов. – М.: Классика-XXI, 2007. – С. 48–91.

4. Лукачевская М.Л. О стилистических особенностях прелюдий Рахманинова ор. 32 // Музыкальное образование и наука. – 2015. – №1 (2). – С. 30-36.

5. Рахманинов С.В. Моя прелюдия cis-moll // Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3 т. / Сост.-ред., авт. вступ. статьи [с. 7-38], коммент., указ. З.А. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1978–. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. Т. 1. – 1978. – С. 62–65.

6. Лазутина Т.В. Колокольность как выражение национального своеобразия русской музыки // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2008. – №314. – С. 68–70.

7. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 643 с.

© Смышляев Н.-М.О., Чекменев А.И., 2023

УДК 793.31

**ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
И.А. МОИСЕЕВА:
ИДЕИ НАСТАВНИЧЕСТВА**

Соболевская К.В.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Игорь Александрович Моисеев – человек, внесший невероятный вклад в развитие народного танца. Своими творческими идеями и стремлениями он смог привить любовь русского человека к танцам народов мира. Отталкиваясь от основ классического танца, воссоздавал и четко детализировал танец каждой народности путем скрупулезного изучения особенностей того или иного уголка мира. Создание успешного ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, который по сей день культивирует национальные танцы, собирая аншлаги желающих поближе познакомиться с народным танцем, стало возможностью воплощения творческих идей Моисеева в жизнь.

Актуальность данной темы подтверждается большим количеством поклонников творчества Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева, а также заинтересованностью студентов хореографических учебных заведений и простых любителей народных танцев творческим путем Игоря Моисеева.

Цель исследования: изучить особенности хореографической школы Игоря Моисеева, а также его идеи наставничества. Задачи: изучить творческую деятельность Игоря Моисеева; проанализировать влияние

творческого пути И.А. Моисеева на развитие танцев народов мира в России; узнать основные принципы педагогической деятельности И. Моисеева, идеи наставничества. Объект: идеи наставничества. Предмет: особенности хореографической школы И.А. Моисеева.

Родился Игорь Моисеев 8 января 1906 года и уже в 1920 году, будучи 14-летним подростком был отправлен отцом на обучение в московскую частную балетную студию бывшей балерины Большого театра В. Мосоловой. Спустя несколько месяцев после начала занятий педагог Игоря Моисеева посоветовала мальчику поступить в Государственную балетную школу ГАБТ. Таким образом, и начался творческий путь «академика и философа танца».

С 1930 года Моисеев начал работать как балетмейстер. Основными постановками Игоря Александровича в те годы были «Футболист» (совместно с Л.А. Лашилиным, 1930 г.), «Саламбо» (1932 г.), «Три толстяка» (1935 г.), «Тщетная предосторожность» (1930 г., совместно с А. Мессерером на сцене Экспериментального театра при ГАБТ), «Спартак» (1958 г., постановка в Большом Театре).

Позже, в 1937 году, Моисеев создает первый в стране профессиональный ансамбль народного танца, ставшим делом всей его жизни. В ансамбле он ставил танцы народов СССР, позже стал изучать танцы народов мира и переносить их на сцену, сохраняя национальные традиции исполнения местных жителей. Игорь Александрович также ставил и спектакли, и одноактные балеты, в основе которых лежал народный танец. Например, одноактный балет «Ночь на Лысой Горе» (муз. М.П. Мусоргского, 1984 г.) покорила сердца миллионов зрителей и по сей день продолжает занимать место в репертуаре ансамбля.

Первая репетиция ансамбля состоялась 10 февраля 1937 года – именно эта дата считается днем рождения Балета Игоря Моисеева.

С 1940 года репетиционная база труппы находится в Концертном зале им. П.И. Чайковского. Первый концерт состоялся 29 августа 1937 года в московском театре «Эрмитаж». Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева – первый в мире профессиональный хореографический коллектив, занимающийся развитием танцевального фольклора народов мира.

Творческий путь Игоря Александровича оказал колоссальное влияние на развитие народных танцев в России и во всем мире, именно он первый, кто столь детально стал изучать каждую народность и их национальный танец.

Главной задачей ансамбля является изучение бытующих образцов фольклора. Именно с этой целью первая труппа танцоров отправлялись в фольклорные экспедиции по стране. Фольклорные образцы, благодаря Игорю Моисееву, получили новую сценическую жизнь и по сей день входят в репертуар ансамбля. Сегодня творческое освоение фольклора происходит

артистами во время гастролей зарубеж. Изю дня в день Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева продолжает развивать и обогащать свой репертуар новыми завораживающими постановками, прививая любовь к народному танцу у всех поколений.

Ансамбль им. И.А. Моисеева имеет определенные принципы развития, такие как преемственность и освоение характера исполнения и традиций народов.

Также сам Игорь Александрович придерживался некоторых принципов, которые благоприятно влияли на труппу ансамбля и порядок внутри коллектива. Например, Игорь Моисеев придерживался здорового образа жизни, он занимался йогой, «методом активного самоконтроля», ежедневно выполняя гимнастическую разминку, интересовался многими видами спорта и играл в бильярд. Его любовь к спорту принесла в репертуар ансамбля танцевальный спектакль «Футбол», «Каток» и другие постановки, посвященные активному образу жизни. Принципы Моисеева перешли к участникам ансамбля, благодаря чему внутри коллектива царил здоровый и образ жизни. Знаменитая «моисеевская» дисциплина начиналась с девиза: «Не пить, не курить, не звездить».

Еще один важный принцип И. А. Моисеева заключался в стремлении руководителя быть в тесной связи с участниками ансамбля. Игорь Александрович часто интересовался жизнью танцоров вне ансамбля, поддерживал их желание к саморазвитию. Интересно, что Игорь Моисеев поддерживал развитие артистов не только в сфере народного танца, а также и современных направлений. Он считал, что танцоры должны быть развиты всесторонне и по необходимости справляться с любыми поставленными задачами.

Благодаря основным принципам Игоря Александровича и его требовательности к чистоте исполнения, техничности танцоров, на данный момент ансамбль является одним из самых сильных ансамблей народного танца России. В его репертуаре несколько ярких одноактных спектаклей, поставленных Игорем Моисеевым с привлечением всех средств и приемов мировой хореографической и театральной культуры.

Всю жизнь Игорь Александрович Моисеев посвятил творчеству и труду в своем ансамбле, именно это стало делом всей его жизни. За весь творческий путь Моисеев был награжден множеством званий, медалей и наград. Его творчество по сей день вызывает восхищение и любовь зрителей, а артисты ансамбля чтят память об основателе и главном руководителе ансамбля народного танца им. И.А. Моисеева. Игорь Александрович ушел из жизни 02 ноября 2007 года в Москве, на 102 году жизни. Несмотря на это, он оставил после себя свой труд – ансамбль, благодаря которому, память о великом человеке «академике и философе танца» навсегда останется в наших сердцах.

Список использованных источников:

1. Коптелова Е.Д., Игорь Моисеев - академик и философ танца. М., 2021
2. Моисеев И.А., Я вспоминаю... М., 1998
3. Моисеев, Игорь Александрович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.moiseyev.ru/bio.html>
4. Моисеев, Игорь Александрович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Моисеев,_Игорь_Александрович

© Соболевская К.В., 2023

УДК 785

ОСОБЕННОСТИ ФРАЗИРОВКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЁМОВ ПРИ ИГРЕ НА ВИОЛОНЧЕЛИ В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

Степанов А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского», Москва*

Степанов Е.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современный инструментальный джаз в своем развитии давно стал одной из самых удобных и универсальных платформ для взаимодействия с любыми типами музыкального мышления, не потеряв при этом и своего базового звучания. Для джазовой музыки, особенно эпохи мейнстрима и так называемого классического джаза, звучание струнных всегда являлась экзотикой, а звучание сольных струнных и, тем более, импровизации на академических струнных инструментах является экзотикой вдвойне. Неоднократно предпринимались попытки академическими музыкантами исполнять классические джазовые штрихи как в стиле свинга, так и в стиле бибоп, но почти всегда они не несли достаточной убедительности в силу некоторых объективных особенностей исполнительской техники, а также аранжировки и ощущения места в традиционном джазовом ансамбле. В первую очередь надо отметить, что само звучание классического джазового трио, квартета, квинтета и т.д. сформировалось в особенных акустических условиях, которые, собственно, и образовали манеру исполнения традиционных инструментов джазового ансамбля. И приёмы контрабаса *pizzicato*, и приёмы гитарного компинга, и некоторые особенности барабанного аккомпанемента вплоть до комплектации барабанной установки – всё это, так или иначе, сформировалось акустическими

условиями и балансом в распределении звуковой атмосферы ансамбля. С появлением звукоусилительной аппаратуры этот процесс ускорился и заметно усложнился, обрастая новыми исполнительскими приемами. В момент, когда исполнители на традиционных академических инструментах в академической манере с сопутствующими штрихами массово заинтересовались джазовой музыкой им было довольно сложно в существующий манере звучания ансамбля найти своё место по целому ряду причин. Из них можно выделить две основные. Первое – громкость исполнения, принятая в стандартном составе джазового трио, квартета или квинтета не позволяет проявиться тембру виолончели или скрипки, и для них приходится создавать особенные условия в аранжировке. Ко всему прочему далеко не каждое произведение позволяет применить эти инструменты именно в силу их акустических возможностей. Только в период совершенствования звукозаписывающей аппаратуры для акустических инструментов, а также звукоусилительной аппаратуры и сценических условий стало возможным полноценное употребление виолончельного звука внутри практически любой аранжировки. Вторая причина – это своеобразное звучание джазового штриха. Если традиционное контрабасовое *pizzicato* позволяет полностью воспроизводить характерные свинговые и бибоповые штрихи, то нагрузка на правую руку при работе смычком при исполнении таких штрихов серьезно ограничивает технические возможности инструментов.

Главное сложностью, пожалуй, стоит назвать обратный акцент характерный практически для всего классического джаза. Это акцент в комбинации восьмых или шестнадцатых нот на каждую вторую и четвертую восьмую или шестнадцатую. Технологически это требует не просто виртуозного владения смычком, а лишает стратегической свободы штрихового манёвра исполнителя, то есть физически практически невозможно такой штрих сыграть громко, очень громко и очень тихо. То есть *forte*, *fortissimo* и *pianissimo* без серьезной потери в качестве звучания. Особенно это касается длинных фраз. При попытке воспроизвести всю нотную часть легато теряется главная ритмообразующая часть штриха, то есть сами эти акценты, что нивелирует ценность нотного материала и мешает образовывать правильную джазовую фразу. Другими словами, это практически лишает материал соло музыкального смысла. Ту же самую проблему мы наблюдаем при игре традиционными струнными штрихами. *Staccato*, *spiccato* и *sautiller* лишают джазовую музыку общего объединяющего штрихового движения, не позволяя струнному инструменту звучать в контексте остальных инструментов ансамбля. Таким образом приходится отделять в аранжировке джазовый ансамбль от исполнителя на скрипке и виолончели, где они начинают выполнять роль стороннего инструмента, который просто становится экзотикой в звучании коллектива. Тем не менее, попытки найти полноценную роль для скрипки и

виолончели в джазовом ансамбле продолжались в течение всей истории развития джазовой музыки. Для виолончели такие попытки были особенно непростыми в силу её, не в последнюю очередь, тесситурного расположения. В своём основном регистре виолончель пересекается так или иначе практически со всеми инструментами ансамбля и, образно выражаясь, внедрить её в звучание особенно сложно. Если у скрипки роль вполне понятна – по умолчанию она находится в высоком голосе и априори является солирующим инструментом, который может себе позволить некоторую вольность штриха, что мы наблюдаем у очень многих исполнителей, таких как Эдди Саут, Свенд Асмуссон, Джо Венути, Джонни Фриго, Стефан Граппелли и многие другие. То с выбором роли у виолончели всё гораздо менее однозначно. Здесь мы встречаем подвижки, условно говоря, с двух сторон. Мы можем выделить сразу несколько исполнителей контрабасистов, которые пытались найти применение для виолончели, исходя из своих ощущений и своих штриховых решений. При этом виолончель занимает двойственную позицию: фактически очень часто её используют как некий контрабас с высоким строем. Впоследствии, в 70-80-ых годах XX века появились пикколо басы, которые часто использовали и российские и зарубежные исполнители, например, Стэнли Кларк. Пытался найти применение виолончели в своих записях и звезда джазового контрабаса Рэй Браун, а также не меньшая звезда Сэм Джонс. К виолончели они относились так же – подходили к использованию как маленького контрабаса, то есть ища на нём просто новое оригинальное звучание. В их записях мы слышим яркое тому подтверждение. Виолончель используется чаще всего *pizzicato* и даже при исполнении смычком мы слышим характерные приёмы игры именно контрабасиста, что также присутствует и в мышлении, и в подаче, и в музыкантском понимании роли инструмента в ансамбле. То есть, объективно здесь применяется не виолончель, а некий контрабас с высоким строем. Соответственно и штриховая политика исполнения не отличается от контрабасовой, то есть при звучании на виолончели мы слышим достаточно стандартный набор контрабасовых джазовых штрихов. Используется упрощённая версия, достаточная для изложения небольших фраз вступлений к темам. Основная штриховая часть исполняется строго в манере джазового контрабаса соответствующей постановкой и соответствующим звучанием, которое на виолончели не звучит также эффектно, как на контрабасе. Наоборот, звучание становится значительно менее убедительным. Классическим примером такого звучания является игра Оскара Петтифорда на альбоме «In A Cello Mood».

Мышление же музыкантов, пришедших из академической музыки, находится всегда чуть-чуть вне традиционного джаза в том числе и по штриховым особенностям. Фактически в виду объективных причин большинство музыкантов пришло к выводу что более разнообразная стилистически музыка даст больше выразительных возможностей

виолончели как инструменту. Например, у Фреда Каца мы встречаем ранние варианты игры на виолончели с элементами фламенко и других гитарных техник, у Абдула Вадуда – микрохроматические элементы восточного звучания. Также встречается огромное количество примеров свободной импровизации. В основном их можно объединить неким общим стилевым термином «world music», то есть музыка с элементами всевозможных стилей. И всё же, виолончелистам для того, чтобы быть ритмически убедительными приходится применять ритмическую организацию или элементы народной музыки, или академические приемы с опорой на традиционную ритмическую систему, избегая некомфортные для игры смычком штрихи. Характерные свинговые или бибоповые элементы употребляются только в случае, когда исполнитель уверенно себя чувствует, как контрабасист или бас-гитарист.

Современные штрихи имеют повсеместное развитие и усовершенствование. Именно в последние годы был дан новый толчок развитию исполнительства на струнных смычковых инструментах. Целый ряд пьес импровизационного, полуимпровизационного и смешанного характера демонстрирует нам общую тенденцию нового прочтения роли традиционных струнных инструментов в современной музыке. Фактически происходят качественное переосмысление накопившегося опыта участия в ансамбле в смешанных составах, происходит адаптация исполнительских приемов к звучанию оркестровых струнных инструментов в контексте ансамбля эстрадного типа. Но тот самый характерный штрих джазового мейнстрима эпохи его золотого века недоступен при игре смычком по целому ряду объективных особенностей, упомянутых нами выше. Только, пожалуй, у некоторых скрипачей мы можем встретить полноценное владение некоторыми типами такого штриха, например, Стефан Граппелли. И то требуется сделать оговорку, что его исполнительский стиль относится в большей степени к цыганскому джазу (*gypsy jazz*), а не ко всему джазу в целом. Тем не менее, безграничные возможности виолончели и доступная ритмическая организация для традиционного исполнения с лихвой компенсируют этот недостаток, находя себе применение в любой музыке при создании соответствующей аранжировки и композиторских решений.

И, наконец, в качестве яркого положительного примера синтеза виолончели и традиционного джаза можно привести одного из известнейших виолончелистов современности – Йо Йо Ма, который, как нам кажется, нашёл некую золотую середину в исполнении джазовых стандартов. Например, на записи с трубачом Крисом Ботти джазового стандарта «My favorite things» в исполнение темы классический свинг заменён поэтапным штрихом с одиночной опорой на второй и четвёртую шестнадцатую в пунктирном ритме. Если внутри ритм секции, внутри общего движения это штрих бы считался несовершенным, то в режиме солирования, особенно исполнение дуэтом с трубой такое звучание

практически идеально. Таким образом, исполнители демонстрируют нам яркий пример грамотного использования тесситуры инструмента и аранжировки, добиваясь доступными им техническими способами максимального выразительного и стилистического эффекта. Вместе с этим нельзя не заметить, что виолончель до сих пор остаётся инструментом весь потенциал, которого в джазе далеко не раскрыт.

Список использованных источников:

1. Степанов, Е. А. Некоторые тенденции жанрового развития инструментальных соло в современном джазе / Е. А. Степанов, С. В. Степанова // Музыказнание: искусство. Культура. Образование : Сборник статей по материалам III Международной научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина, Москва, 22–24 апреля 2022 года. Том Часть 2. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 99-104. – EDN UGYJKW.

2. Yo-Yo Ma, Chris Botti - My Favorite Things (Video) // <https://www.youtube.com/watch?v=q7JEUetg8IE>

3. Jazz-Cello Improvisation (Maccabaeus) - Stephan Braun + Rolf Zielke// https://www.youtube.com/watch?v=_pfGJPXhfF8

© Степанов А.Е., Степанов Е.А., 2023

УДК 785

ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНЫХ ШТРИХОВ В ДЖАЗЕ НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ «MINOR SWING» СТЕФАНА ГРАППЕЛЛИ

Степанова А.Е.

*Музыкальное училище имени Гнесиных
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»*

Степанов Е.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В XX веке скрипичное исполнительское искусство обогатилось новыми направлениями, возникшими в результате стремительного развития джаза во всем мире. Францию также не обошли новые веяния, и уже в первой половине XX века там сложились свои направления джазовой музыки с собственным неповторимым колоритом. В 30-е годы как в США, так и в Европе начинает распространяться инструментальный джаз в малых

составах, и если для США характерны составы с медными духовыми инструментами (саксофон, труба), то французский джаз ассоциируется с гитарой, кларнетом и скрипкой. Одним из ярчайших представителей этой музыки стал квинтет Quintette du Hot Club de France, основанный гитаристом Джанго Рэйхардтом (Django Reinhardt) и скрипачом Стефаном Граппелли (Stephane Grappelli). Направление, в котором реализовывали свои творческие идеи Жанго и Граппелли получило название Джаз-мануш, известный также как цыганский джаз (gypsy jazz) и цыганский свинг (gypsy swing). Стефан Граппелли легко вобрал в себя особенности такой музыки, с ее непринужденностью, яркостью, простотой изначальной гармонии и виртуозными импровизациями. Не в последнюю очередь это далось ему легко благодаря «уличному» музыкальному образованию. Если попытаться выделить некую общую задачу при формировании камерного джазового ансамбля, то ее проще представить в виде набора необходимых функций или задач, требующих воплощения исполнителями.

Стоит отметить, что многие скрипичные исполнители классической школы пробовали себя в джазе, но те приемы и легкость, которые мы слышим у Граппелли остались для них недостижимы. Чем же отличается техника Стефана Граппелли? Разберем это на примере всеми известной композиции «Minor swing». Для сравнения используем записи разных периодов – 1937 и 1949 гг.

Само название сразу отсылает нас к джазу-мануш, которому свойственны некоторые гармонические особенности: в импровизации используется венгерский минор, или дважды гармонический минор, комбинированный со вспомогательными тонами – мелодическим минором и скоростными квартовыми обыгрываниями аккордов, хроматизмами и т.д. Ритмическая же система остается в классическом свинге с акцентировкой на слабые доли. Сама тема «minor swing» написана в ля миноре и состоит из арпеджио трезвучий на двух минорных аккордах – тоники и субдоминанты (рис.1)



Рисунок 1

Для импровизаций используется другая гармоническая цепочка: Am/-/Dm/-/E7/-/Am/-/ – в условной А-части и Dm/-/Am/-/E7/-/Am/E7/ в части В. Это типичная «песенная» гармония, на которую удобно и логично надстраивать импровизацию. Кроме тоники, субдоминанты и доминанты других аккордов нет, поэтому все надстройки и альтерированные ступени звучат достаточно сложно и насыщенно. Тема проходит в терцию у скрипки и гитары. К верхним нотам арпеджио Граппелли делает небольшое глиссандо, тем самым стилизуя музыкальный материал в рамках современного ему нарратива, символизирующего цыганские напевы. Для

поддержания стилистики произведения глissандо используются и в импровизации, в основном при повторе одной ноты несколько раз подряд. Этот прием раскрашивает фразу, основой которой является не мелодика, а ритмическая организация. Соло Стефана в основном включает в себя движение восьмыми, что является довольно сложным приемом для струнных смычковых инструментов, так как плавное движение смычка нивелирует этот акцент. Граппелли рассчитывает соло так, чтобы каждая акцентная нота находилась внутри лиги на смычке, а правой рукой он выделяет слабую долю путем более сильного нажима и быстрого проведения. Крайние ноты в лиге он филирует. Также Граппелли использует характерные для цыганских мотивов подъезды левой рукой и интенсивную вибрацию, что передает отличительный народный колорит. Он в большом количестве использует глissандо, тем самым еще больше выделяя акцентные ноты. Еще одним немаловажным приемом для джазовой скрипки является практически неиспользуемая в классической музыке крайне широкая вибрация. С помощью нее Граппелли украшает ритмическую фразу, построенную на одной ноте, и сбивает монотонное движение восьмых.

Если импровизация записи 1937 года строится, в основном, на арпеджио и гаммообразных мелодических движениях, где каждый квадрат начинается со схожих элементов, которые развиваются вариационным способом с использованием украшений, то в записи 1949 года соло значительно динамичней и гармонически интересней. Здесь уже не так много цитирования темы, прослушивается более изысканная мелодика с использованием хроматизмов и народных ладов, часто квадрат соло плавно вытекает из предыдущего. Своей импровизацией Граппелли провоцирует и на более интенсивный и сумбурный гитарный аккомпанемент. Здесь скрипка не уходит на *diminuendo*, а на протяжении всего соло добавляет все больше экспрессии, поэтому тема на коду воспринимается слушателем как внезапное снятие напряжения и возвращает к легкомысленности самой темы.

Техника Стефана Граппелли, несомненно, виртуозна, но очень сильно отличается от скрипичной техники классического музыканта. С одной стороны, он использует те же приемы, тип вибрации и т.д., с другой, их применение в конкретной ситуации совсем иное, используется очень быстрая смена одного приема другим, крайне разнообразная вибрация в очень короткий музыкальный момент. В первую очередь подвижность мышления музыканта позволяет добиться такого разнообразного звучания на столь однообразном, даже примитивном материале. В целом особенностью и отличительной чертой штриховой стилистики Граппелли можно отметить умение стабильно исполнять акцентированные свингованные ноты в правой руке вверх смычком, сохраняя акцент именно на этом движении. При этом не только качество звучания всего пассажа в

целом не страдает, но и не происходит даже сокращения времени звучания (укорачивания) длинны неакцентированных нот во всей фразе, что характерно для манеры игры на саксофоне, контрабасе и в вокальной традиции при исполнении скэтом. Строго говоря при прослушивании записей Джанго Рейнхарда и последующих гитаристов, а также диксилендового кларнета и саксофона (например Сиднея Беше (Sidney Bechet) становится предельно ясно откуда берёт свою неповторимую манеру Граппелли. Максимально точное следование манере звукоизвлечения на гитаре, особенно длинная фраза восьмыми с одинаковой опорой на вторую восьмую, без дополнительных акцентов и с завершением в виде триолей или глиссандо вторит на 100% характерной стилистике гитаристов. Но само звучание скрипки и отсутствие медиаторного перкуссивного звука, длинна звучания нот добавляют духовой протяжности в соло. Именно в этой, с одной стороны самобытной, с другой стороны, максимально встроенной в общие тенденции развития стиля манере исполнения, с нашей точки зрения, и заключается секрет виртуозности и музыкальной гениальности великого скрипача XX века Стефана Граппелли.

Список использованных источников:

1. Степанов, Е. А. Некоторые тенденции жанрового развития инструментальных соло в современном джазе // Сборник статей по материалам III Международной научно-практической конференции Института "Академия имени Маймонида" Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина. 2, стр. 99-104. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)" (Москва). Вып. 2. С. 99-104.

2. Янина Басс, Стефан Граппелли – гений с улиц Монмартра// джазовый портал JazzPeople

3. Django Reinhardt - Minor's Swing - 1937 November 25 - Swing, Paris // https://www.youtube.com/watch?v=KvCmzf_GjzQ

4. Django Reinhardt - Minor Swing (1949) // <https://www.youtube.com/watch?v=xi4nm7xjHcs>

© Степанова А.Е., Степанов Е.А., 2023

**СЕМАНТИКА АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ
В НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ**

Степанчук К.А.

Научный руководитель Кузнецова М.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассмотрена семантика анималистических образов в народно-сценическом танце. Автором работы проанализирована историческая роль, значение и главенствующие функции трансляции образов животных в народном танцевальном творчестве. Описана семантика наиболее распространенных образов в танцевальной культуре восточных славян. Приведен алгоритм работы исполнителя над созданием образа животного в сценической практике средствами народно-сценического танца.

В настоящее время происходит смещение акцента исполнителя народно-сценического танца в сторону техницизма, иногда, пренебрегая пластическим и эмоциональным выражением. По мнению автора данной статьи, знание семантических особенностей анималистических образов способно обогатить и углубить исполнительское мастерство. Анималистический образ – это жанр искусства, главным мотивом и основным объектом которого являются животные. Рассматривая художественный образ, как утверждал великий балетмейстер и педагог Р.В. Захаров, это: «Явление собирательное, типическое, вымышленное, но вместе с тем взятое из самой гущи жизни. Он складывается из множества органически слагаемых свойств и особенностей» [4, с. 32-33]. Автором работы были выбраны именно анималистические образы, потому что они являются многогранными и многофункциональными по природе своего происхождения и возможности сценической интерпретации. Они отражают различные формы пластики и её амплитуду, а также эмоционально разные по характеру и драматургии.

Исторический очерк использования различными народностями анималистических образов в танцевальной традиционной культуре позволит выделить их основные функции и построить поэтапное освоение в сценической практике исполнителя народно-сценического танца.

Исторически сложившийся образ животного или зверя является первоосновой во многих культурах и верованиях. Через трансляцию повадок, сцен охоты или рыболовства люди старались оградить, защитить, привлечь необходимо животное в свой дом. Рассмотрим несколько примеров и сделаем выводы про основные функции использования

анималистических образов в народной танцевальной культуре. Одним из наиболее важных зверей для народов Крайнего Севера была нерпа (млекопитающее, вид тюленя). Животное, которое могло напитать своим мясом и жиром несколько семей и обеспечить кожей для создания одежды в столь суровом климате. Люди старались привлечь удачу в охоте, поэтому часто подражали повадкам нерпы, делали инсценировки охоты. Таким образом, анималистические образы выполняли поведенческую или ролевую функцию. Некоторые движения-подражания, схемы рисунков (этапов охоты), благодаря ученым-этнографам смогли сохраниться до наших дней и быть использованы в сценическом искусстве.

Для наших предков важна была воспитательная функция в народной культуре. Устное народное творчество, прикладное творчество, танцевальная культура – во всех элементах закодированы традиционные ценности и правила поведения. Анималистические образы являются неотъемлемой частью народной культуры. Гендерное воспитание, различие мужчин и женщин, их взаимоотношения и правила поведения – все это можно найти в сравнениях их образов в танцевальной культуре. Для образа мужчины наиболее характерны такие качества как сила, воля, храбрость. В танцевальной культуре мужским прообразом является образ орла, медведя, оленя, петуха, волка и др. Например, в повести М. Горького «Детство» мужская пляска описывается так: «Бешено звенела гитара, дробно стучали каблуки, на столе и в шкапу дребезжала посуда, а среди кухни огнем пылал Цыганок, реял коршуном, размахнув руки, точно крылья, незаметно передвигая ноги; гикнув, приседал на пол и метался золотым стрижом, освещая всё вокруг блеском шёлка, а шёлк, содрогаясь и струясь, словно горел и плавился. Цыганок плясал неумоимо, самозабвенно, и казалось, что, если открыть дверь на волю, он так и пойдет плясом по улице, по городу, неизвестно куда...» [2, с. 720].

Для противоположного женского образа наиболее характерные черты – мудрость, ласковость, лиричность, сердечность, краткость и мягкость. В плясках различных народов женским прообразом служат образы птиц: утушка, лебедушка, курочка, кукушка. Описывая женскую пляску, вновь обратимся к повести «Детство»: «Бабушка не плясала, а словно рассказывала что-то. Вот она идет тихонько, задумавшись, покачиваясь, поглядывая вокруг из-под руки, всё ее большое тело колеблется нерешительно, ноги щупают дорогу осторожно. Остановилась, вдруг испугавшись чего-то, лицо дрогнуло, нахмурилось и тотчас засияло доброй, приветливой улыбкой. Откачнулась в сторону, уступая кому-то дорогу, отводя рукой кого-то; опустив голову, замерла, прислушиваясь, улыбаясь всё веселее, – и вдруг ее сорвало с места, закружило вихрем, вся она стала стройней, выше ростом, и уж нельзя было глаз отвести от нее – так буйно красива и мила становилась она в эти минуты чудесного возвращения к юности!» [2, с. 720].

Досуговая или игровая функция заключалась в использовании образов животных и зверей ради потехи простых людей, в играх с детьми. В свободное от тяжелой работы время, когда устраивались праздники и ярмарки, народ ради забавы переодевался в петухов, медведей, уток и других животных ради развлечения, высмеивание человеческих пороков через рассказы и сценки на городских площадях и деревенских подворьях.

Из вышеизложенного можем выделить следующие функции использования анималистических образов в народной танцевальной культуре: поведенческая (ролевая); воспитательная (гендерная); досуговая (игровая, развлекательная).

Далее рассмотрим наиболее популярные образы животных в танцевальной культуре Восточных славян: белорусов, украинцев, русских.

Белорусский танец «Каза». Образ этого животного долгое время символизировал урожайность. Коза потешала народ. Она бодалась, пыталась напугать людей. В связи с этим, танец становился более игривым и красочным. Коза – символ жизненной силы, радости и веселья. Как писала в своей книге доцент кафедры режиссуры и хореографии Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского Н.В. Даренская: «Танец возник в Витебской и Могилевской областях. В хореографии отражаются различные повадки козы: топанье, прыжки, бодание. Характер танца игровой, шуточный» [3, с. 37].

Украинский танец «Перепёлка». Перепелочка – это воздушная птичка, которая символизирует девушку или невесту, а также доброту, пылкость и храбрость. Танец исполняется легко и игриво. Зритель видит перед собой свободу и живую энергию. Также перепелка несет в себе символ храбрости и доблести, несмотря на то что, именно эта птичка является самой маленькой из числа пернатых.

Русский танец «Утушка луговая». Образ «утушки луговой» является одним из самых распространенных в русском народном танце. Эта птица символизирует продолжение рода и счастливой семейной жизни. Образ утушки подобен молодой девушке, которая развлекает народ. Зритель радуется, видя перед собой изящество и легкость танца. Балетмейстер К.Я. Голейзовский не раз отмечал красоту русских плясок и выбранных в них образов: «Выразительность народных русских плясок известна всему миру, особенно ярка она в плясках, пародирующих человеческие характеры, профессии и животных» [1, с. 272].

Разнообразие в пластическом, эмоциональном воплощении, совершенство техники исполнителя – все это заключено в знании особенностей семантики анималистических образов в народно-сценическом танце. Использование данных образов наполняет сольную пляску новыми красками, а также создает яркий акцент в сюжетной массовой постановке (например, образ упомянутого выше медведя, который активно используется в номерах масленичного цикла в Красноярском

государственном академическом ансамбле танца Сибири им. М.С. Годенко и Государственном академическом хореографическом ансамбле «Берёзка» им. Н.С. Надеждиной. В заключении данной статьи приведём рекомендательный алгоритм по использованию исполнителем анималистических образов в исполнении народно-сценического танца:

необходимо ознакомиться с изображением будущего исполняемого образа животного, изучить ареал его обитания (климатические условия);

ознакомиться с видео материалами по особенностям движения животного, основным повадка;

ознакомиться с уже существующими постановками народного сценического искусства и проанализировать лексику исполнителя и композиционное решение.

использовать различные актерские приемы и эмоциональную игру для более живого сценического воплощения.

Список использованных источников:

1. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии. Издательство «Искусство», М.: 1964, 272 с.

2. Горький, М. Детство. В людях. Мои университеты. Издательство «Аст», М.: 2017, 720 с.

3. Даренская, Н. В. Белорусский танец. Издательство «Омского государственного института». Омск.: 2012, 37 с.

4. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Издательство «Искусство», М.: 1989, С. 32- 33.

© Степанчук К.А., 2023

УДК 793

АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ – СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ДУШЕВНОГО СОСТОЯНИЯ ЧЕРЕЗ ДВИЖЕНИЯ

Ткач А.Е.

Научный руководитель Верхоляк А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В мире активно развивается современный танец. Существуют различные студии, театры, школы современного танца, которые отличаются своими стилями. Определение стиля – важнейший этап как в самой хореографии, так и в искусствоведении. Думаю, здесь важно процитировать Шпенглера: «Стиль объединяет совокупность всех проявлений культуры в одну громадную целостность душевного выражения, придает ее формам

определенное и уникальное единство внешнего вида, тем самым отличая одно такое единство от любого другого» [1, с.141].

Яркое возникновение новых стилей, жанров и форм современности начинается с развития хореографии в конце XX века. К сожалению, этот период до сих пор не имеет собственного термина, что затрудняет научные исследования и написание статей.

Авторская хореография – сложный творческий психологический процесс создания под влиянием нескольких факторов: музыкальное сопровождение, эмоционально-психологическое состояние автора, идея, образ.

При создании авторской хореографии автор придумывает самобытные интересные комбинации, которые формируются в законченный художественный продукт с идеями, образами и движениями. Авторская хореография – самобытное художественное произведение, но откуда оно берет свой исток? Давайте разберемся.

Всеми известный стиль танца модерн, зародившийся в США и Германии в конце XIX – начале XX веков. Если затрагивать историю его возникновения, то известно, что появление модерна – своего рода бунт против устаревших и жестких правил классического танца. Отсюда и возникает свобода исполнения движений танца. Модерн возникает как авторский, не имеющий ничего общего с прошлым. Ни с бытовым, ни с фольклорным.

Основателями модерна являются такие знаменитые личности как А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дениз, М. Грэхем, Д. Хэмфри, Т. Шоун, Э. Тамарис, Х. Хольм.

Авторская хореография была интересна и любима публикой ещё в прошлом, например, свободный танец Айседоры Дункан. Предлагаю рассмотреть личность Айседоры Дункан, которая и стала первооткрывательницей танца будущего. Айседора пренебрегает всеми ужесточенными правилами исполнения танца и создает свой собственный стиль, в который добавляет пластику и свободу движений. Для нее важное значение в танце занимали чувства и мысли в танце. «Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли» [2].

Балет она считала комплексом механических движений, а для нее была важна свобода. Она вдохновлялась поэзией, живописью, музыкой, а в особенности – античностью. Для нее идеалом стала танцующая Гетера, изображенная вазе (пр. Гетера – незамужняя женщина, обычно с артистическими способностями, живущая самостоятельно и ведущая свободный образ жизни). Максимилиан Волошин: «Айседора танцует всё, что другие говорят, поют, пишут, играют и рисуют, она танцует Седьмую

симфонию Бетховена и «Лунную сонату», она танцует «Primavera» Боттичелли и стихи Горация» [2].

Из этого всего мы видим, что модерн возник благодаря философской идеи, индивидуального видения мира. Именно отсюда вырисовывается такое понятие как автор. Движение обязательно должно иметь свое начало – внутреннее оправдание внешней выразительности. Для исполнителя модерна важна идея и философский смысл, который он выражает в своих движениях. Однако, несмотря на свободу выражения, модерн все же сохраняет в себе отклики балетной базы. В нем присутствуют четкие линии рук и ног, позиции, но уже в своем большинстве-параллельные.

Изучив материал по стилю модерн, мы можем точно сказать, что он и является предшественником авторской хореографии, которая так популярна на сегодняшний день. Точная дата возникновения авторской хореографии, как отдельного стиля танца нет, но известно, что это новое и стремительно развивающееся направление в танцевальном мире. Авторская хореография рождалась от замысла, идеи, музыки. Это новый художественно творческий продукт. Когда ученые пытаются полагаться на термины как модерн, контемпорари, джаз, они не могут подобрать к авторской хореографии точную терминологию. В отличие от модерна, в авторской хореографии исполнитель способен объединять в одной постановке сразу несколько стилей с добавлением личности хореографа. Одновременно могут сочетаться хип-хоп, контемп, балет или даже вальс. Свобода не имеет границ. Именно поэтому такая постановка не укладывается в рамки одного стиля, который имеет свою базу. А самое главное, автор постановки выражает в таком танце свою философию. Помогает зрителю прочувствовать его душевное состояние, которое он стремится выплеснуть наружу. Несмотря на то, что техника исполнения может быть потеряна, оно совмещает в себе сразу все: эмоции, психологию, экспозицию, взаимодействие со зрителем, музыкальность и многое другое.

Важно отметить, что создатели авторской хореографии-импровизаторы. Авторская хореография рождается в процессе импровизации, когда он идёт от звуков музыки, абстракции, придает образ через корпус, руки. В этот период постановщик предоставлен самому себе. Он отпускает свое тело на волю, фиксируя процесс на камеру, после чего выбирает лучшие фрагменты и соединяет их в комбинации, благодаря которым импровизация приобретает законченную форму.

В Европе знаменитым импровизатором является Уильям Форсайт. Импровизация Уильяма Форсайта является ключевым аспектом его творчества. Он использует импровизацию как способ исследования движения и создания новых хореографических идей. Его подход к импровизации отличается от традиционных форм хореографии и позволяет танцорам быть более свободными и экспрессивными в своих движениях.

Форсайт предоставляет танцорам определенные правила или ограничения, которые они должны соблюдать во время импровизации. Это может включать использование определенных движений или поз, игру с ритмом или пространством. Он также может создавать специальные задания или ситуации, в которых танцоры должны взаимодействовать друг с другом и реагировать на действия партнеров.

Музыка является важной частью импровизационных работ Уильяма Форсайта. Он может давать танцорам определенную музыкальную композицию или ритм, на которую они должны импровизировать. Музыка служит как источник вдохновения и направления для импровизационных движений.

Одной из особенностей импровизаций Уильяма Форсайта является эксперимент с формой. Он создает необычные композиции или структуры, которые меняются и развиваются в процессе импровизации. Это позволяет танцорам и публике переживать уникальные и непредсказуемые моменты.

Импровизация Уильяма Форсайта является важным элементом его творчества и позволяет ему и его танцорам исследовать новые возможности движения и создавать уникальные хореографические произведения. Его подход к импровизации отличается от других хореографов и делает его работу уникальной и инновационной.

В России выдающимся импровизатором является Олег Клевакин. Олег Клевакин (родился в 1987 году) – известный российский танцовщик и преподаватель современной хореографии. Он является мастером импровизации и известен своей способностью создавать уникальные и выразительные моменты на сцене. Импровизация Олега Клевакина отличается свободой и спонтанностью. Он использует свое тело и движения, чтобы выразить свои эмоции и передать идеи. Клевакин не ограничивается predetermined движениями или позами, а вместо этого открывает пространство для экспериментов и творчества.

В его импровизационных выступлениях можно увидеть смесь стилей и техник, включая элементы современного танца, контемпорари, брейк-данса и классической хореографии. Клевакин исследует различные варианты движений, ритмов и динамики, создавая уникальные и захватывающие моменты на сцене. Импровизация Олега Клевакина является способом самовыражения и экспериментирования с танцевальным языком. Его умение жить мгновением и вовлекать зрителей в процесс создания позволяют ему создавать уникальные и неповторимые танцевальные исполнения.

Авторская хореография играет важную роль в создании новых впечатлений и эмоциональных переживаний у зрителей. Она предлагает новые формы движения и нестандартные подходы к танцу, вызывая интерес и удивление у зрителей. Авторская хореография также позволяет хореографам и танцорам повысить осведомленность зрителей о различных

танцевальных стилях и тематиках, а также вызывает дискуссии и обсуждения в обществе.

Для сравнительного исполнения техники авторской хореографии 20 века, мы с вами рассмотрим двух выдающихся танцовщиков Марту Грэхем и Хосе Лимона. Марта Грэхем и Хосе Лимон были двумя великими хореографами XX века, и их творчество имело сходства и различия. Вот некоторые сравнительные анализы их техник исполнения.

1. Экспрессия. Оба хореографа были известны своей сильной эмоциональной экспрессией. Однако, в то время как Лимон был более интенсивным и драматичным, Грэм часто использовала более контролируруемую и экспрессивную энергию.

2. Гравитация. И Грэхем, и Лимон интересовало влияние гравитации на движение тела. Однако, Лимон больше экспериментировал с низкими позами, падениями и подъемами, в то время как Грэм часто использовала технику «опускания» для создания ощущения падения и подъема.

3. Ритм. Оба хореографа придавали большое значение ритму в своих танцах. Однако, Лимон больше использовал музыку и звуковые эффекты для создания музыкальности, в то время как Грэм часто создавала ритм с помощью своего собственного дыхания и фразировки.

4. Простота и чистота форм. Оба хореографа предпочитали простые и чистые формы движения. Однако, Лимон больше стремился к элегантности и ясности, в то время как Грэм часто использовала более острые и угловатые движения.

5. Использование пропов. Оба хореографа использовали пропы в своих танцах. Однако, Лимон чаще использовал пропы для создания интересных композиций и визуальных эффектов, в то время как Грэхем часто использовала пропы как символические объекты.

В целом, Марта Грэхем и Хосе Лимон имели сходства в своей экспрессивности и интересе к гравитации и ритму. Однако, они также имели свои уникальные особенности в стиле и использовании пропов.

Именно от их техник исполнения и идей оттолкнулись будущие хореографы авторской хореографии.

Наиболее популярные постановки у Хосе Лимона: «Плач по Иньясио Санчесу Мехиас» на стихотворение Ф. Гарсиа Лорки и музыку Нормана Ллойда; «Наваждение в ночи» на музыку Прио Ренье; мексиканская легенда «Ла Малинче» на музыку Нормана Ллойда; «Император Джонс» по сюжету Юджина О'Нила на музыку бразильского композитора Эйтора Вила-Лобоса [4]. В них Хосе Лимон раскрывает психологическое состояние героев.

Знаменитыми постановками Марты Грэхем являются Письмо миру; Пещера сердца; Клитемнестра; Федра; Деяния света. В ее спектаклях была великолепна не только хореография, но и смысл каждого движения. Она выбирала Костюмы, музыку, принимала пространственные решения и

участвовала в создании декораций. Ее спектакли являются классическим пособием для сегодняшних танцоров и хореографов [5].

Сегодня, авторская хореография – симбиоз множества символов, идущих в процессе творческого поиска исходя из зримых визуальных стимулов: живопись, музыка, фильмы, который осуществляется через поиск языка движений и порождает авторство.

Перейдем к преимуществам авторского стиля. Авторская хореография, благодаря своей структуре, подходит как для начинающих танцоров, так и для продолжающих, ведь это работа не только с профессиональными навыками, но и с душевными, что помогает развитию творческого потенциала. Развивает не только хореографическую постановку, но и помогает человеку прочувствовать каждую частицу своего дела, свое душевное состояние. Танцор создает свой хореографический образ, развивает воображение, работает со своим телом, эмоциями и душой.

Айседора Дункан: «Я не собираюсь учить вас танцам. Я просто хочу научить вас летать, как птицы, гнуться, как молодые деревца под ветром, радоваться, как радуется под майским утром бабочка, дышать свободно, как облака, прыгать легко и бесшумно, как серая кошка» [2].

Авторская хореография выходит на первый план по развитию творческого философского потенциала. Такая хореография не оставит равнодушным ни одного зрителя. Почему? Потому что во время исполнения происходит некая связь между танцором и зрителем. Глубина мысли, которая присутствует в постановке, философия, идея, все это в сочетании с завораживающими движениями и музыкальным сопровождением заставляют проникнуть зрителя в душу исполнителя, что помогает увидеть его внутренний мир, личность, душевные переживания, эмоции, жизнь. Танцор и зритель находятся в полном контакте друг с другом, если, конечно, зритель заинтересован в просмотре и нахождении смысла постановки.

Авторская хореография, как и в прошлом, остается важным аспектом современного танца. Хореографы продолжают создавать свои собственные танцевальные произведения, основанные на своем видении и исследованиях движения. Однако сегодня авторская хореография стала более разнообразной и экспериментальной. Хореографы используют новые техники и подходы, чтобы расширить границы традиционного танца и создать уникальные и инновационные произведения.

Современные хореографы также активно взаимодействуют с другими формами искусства, такими как музыка, видео и визуальное искусство. Они создают мультимедийные спектакли, где танец сочетается с другими элементами, чтобы создать полноценное художественное произведение.

Важным аспектом современной авторской хореографии является также социальная и политическая направленность. Хореографы используют танец, чтобы выразить свое мнение по актуальным вопросам и вызвать

дискуссию. Они используют свои произведения, чтобы поднять важные социальные и политические вопросы и привлечь внимание к ним.

Сегодня авторская хореография стала более доступной и распространенной благодаря развитию современных технологий и социальных сетей. Хореографы могут создавать и делиться своими работами онлайн, достигая широкой аудитории и получая обратную связь.

В целом, авторская хореография продолжает развиваться и привлекать внимание как профессионалов, так и публики. Хореографы продолжают исследовать новые возможности движения и выражения, создавая уникальные и вдохновляющие произведения.

Таким образом мы видим, что авторская хореография – способ выражения душевного состояния через движения. Оно может быть абсолютно разным, индивидуальным, будь то радость, счастье, наслаждение, удивление, рвение к чему-либо или же боль, разочарование, подавленность, переживания. Человек способен проживать тысячи эмоций. Автор хореографии способен проживать эти эмоции по-своему. Отсюда и возникает- индивидуальность.

Список использованных источников:

1. Национальная культура в контексте социокультурных трансформаций, Минск.: 2021. - С.458 ISBN · 978-985-08-2759-3
2. <https://nvspb.ru/2012/02/21/alla-sigalova-tancu-nado-uchit-agressivno-47660>
3. <https://www.belcanto.ru/limon.html>
4. <https://var-veka.ru/blog/marta-grem.html>
5. <https://hendrixstudio.ru/william-forsythe-ballet/>
6. https://danceclubajax.ru/improvisation_study

© Ткач А.Е., 2023

УДК 786

СОЧИНЕНИЯ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА «ЭЛЕГИЯ» И «РОМАНС» В ОБРАБОТКЕ Е.В. СТРАХОВА И В.В. БОРИСОВСКОГО

Тюрина Д.Г., Полторацкая Л.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Вначале мне хотелось бы рассказать немного о выдающемся альтисте, педагоге и музыканте – Вадиме Васильевиче Борисовском. Это был человек и музыкант большой души. Свой музыкальный путь, в консерватории он начинал как скрипач, но позже перешел в класс альтя. С 1922г у него началась активная концертная деятельность, сначала как солиста-альтиста,

а затем и солиста на Виоль д'Амур. Благодаря Вадиму Васильевичу альтовая школа развивалась. Вместе с немецкий музыковедом Вильгельмом Альтманом создали каталог произведений для альты и Виолы д'Амур, в 1932 году. Сам сборник издали позже, в 1937г. В.В. Борисовский на протяжении всей своей жизни пытался расширять альтовый репертуар, поэтому он был первым исполнителем произведений советских и зарубежных композиторов, он много времени посвящал редакциям и обработкам, среди которых наиболее значительными являются редакции неоконченной сонаты Михаила Ивановича Глинки, концертов Антонио Вивальди, Карла Фридриха Цельтера, Ивана Евстафьевича Хандошкина, Карла Диттерса фон Диттерсдорфа.

Вадим Васильевич создал более 200 транскрипций для альты различных авторов, нередко его концерты класса целиком состояли из первых исполнений транскрипций Борисовского. Наиболее исполняемые являются две сюиты из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», обработки пьес Дебюсси, Равеля, Чайковского, Рахманинова.

Теперь хочется углубиться в тему переложений. Что значат понятия «Обработка», «переложение», «аранжировка», «парафраз». Насколько нам известно, на нынешний день, до сих пор, нет единого научного определения этого явления. Литературы по этому материалу достаточно мало, в известных работах или энциклопедиях смысл практически не раскрывается. Несомненно, данная проблема требует глубокого, самостоятельного изучения, в настоящей статье она рассматриваться не может. Значимость транскрипций очень высока, особенно в наше время. Хотя в первой половине XX века она поддавалась критике и осуждению. Например, великий пианист Леопольд Годовский писал: «Шедевры нетленны. Они не тускнеют, сколько бы ни делали их транскрипций, а их внутренняя ценность не может быть преуменьшена, если сохранена необходимость, живость и ценность оригинала.» А знаменитый виолончелист Пабло Казальс говорил: «Я был в числе немногих защищавших транскрипции, пренебрегать ими – большая ошибка... И. С. Бах постоянно занимался этим; почему и нам не следовать его примеру?».

Хочется отметить, что у Вадима Васильевича были необычайной красоты транскрипции, наполненные художественной целостностью. А вследствие того, что Борисовский был педагогом, в его переложениях прослеживается теоретико-дидактическая функция [1, с. 200]. Но несмотря ни на что, он старался объединить и художественную часть, и дидактическую, опираясь на личный опыт, принципом эффектности. Как автор транскрипций он хотел охватить как можно больше интересных произведений, различных стилей и эпох. На примере сонаты Рахманова “g-moll” можно рассмотреть транскрипцию В.В. Борисовского [2, с. 251]. Это величественная соната предназначалась изначально для виолончели, но чуть позже появилась и для альты, благодаря Вадиму Васильевичу. С самых

первых нот можно увидеть, что у Вадима Васильевича удалось сохранить целостность произведения, и с теоретической точки зрения, и с художественной. Штрихи, нюансы, регистр – все сохранено в первоизданном виде: и проникнутая патетически-взволнованным тоном, и выразительная певучесть тем, и ясность формы, фактуры. Соната явилась значительным достижением русской камерной музыки и заняла одно из важнейших мест в отечественном виолончельном репертуаре, а благодаря В.В. Борисовскому теперь и альтисты могут исполнять эту прекрасную сонату на не менее прекрасном инструменте.

Интересно то, что у Вадима Васильевича Борисовского были замечательные ученики, один из которых выдающийся альтист и педагог Евгений Владимирович Страхов. «Ученик Л. Цейтлина и В. Борисовского, он принадлежал к старшему поколению советских альтистов, стоявших у истоков советской альтовой исполнительской и педагогической школы».

Евгений Владимирович был разносторонним человеком и музыкантом, поэтому он занимался научной деятельностью. Страхов редактировал много методических работ, был составителем сборников, и благодаря его обработкам альтовый репертуар тоже значительно расширился. Для него было важно сохранить точность авторского текста. Мне хотелось бы в данной статье сделать акцент на такие произведения, как «Элегия» и «Романс» Рахманинова [3]. «Элегия» Сергея Рахманинова для фортепиано написана в 1892 году. Это одно из ранних сочинений, в котором уже можно увидеть черты стиля композитора. «Элегия» входит в цикл пьес-фантазий, поэтому эта фантазийность очень ярко выражается в мелодической свободе и форме. Сама же мелодия парит сверху над всей музыкальной фактурой. Мелодия нежная, певучая, продолжающегося развития. Характер ее плавный, кружащийся, с поступенным движением, обилием выразительных нисходящих секундовых ходов. Свобода мелодии проявляется в том числе и в ритмическом ее строении: в избегании сильной доли, благодаря синкопам и залигованным нотам, в соединении триолей и дуолей. У Страхова получаются прекрасные транскрипции, как и у его учителя. Евгений Страхов сохранил всю фактуру при переложении. Главную мелодию ведет альт, а фигурный бас достается аккомпанементу. И в сочетании тембра альты с фортепиано Элегия Сергея Рахманинова становится еще более насыщенной и богатой. Данный случай показывает, что переложение с одного инструмента на другой не портит произведение и задумку автора, а порой и наоборот обогащает его другими красками. С Романсом Рахманинова почти тоже самое. Только он был написан для скрипки и фортепиано. У Страхова виртуозно снова получилось сохранить всю фактуру произведения. Передать через транскрипцию настроение, задумку автора и если впервые послушать этот романс сначала на альте, то можно сказать, что он был создан именно для этого инструмента. Благодаря замечательным транскрипциям Борисовского и Страхова мир альтовой

музыки стал более наполненным и богатым. В заключение, еще раз хочется отметить то, что более глубокое и комплексное изучение транскрипций В. Борисовского и Е. Страхова действительно необходимо для профессиональных музыкантов.

Список использованных источников:

1. Юзефович В. Рыцарь альта Вадим Борисовский / В. Юзефович. – М.: Лань, 1990. – 245 с.

2. Климова В. В. Транскрипторская деятельность В.В. Борисовского / В. В. Климова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2011. – № 5 (28). – Т. 2. – С. 250-252.

3. Belcanto – Рахманинов. «Пьесы-фантазии» для фортепиано [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belcanto.ru/rachmaninov_or3.html (дата обращения: 20.10.2023)

© Тюрина Д.Г., Полторацкая Л.В., 2023

УДК 792.8

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Федюнина Е.А.

Научный руководитель Абриталин А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью моей работы является изучение и сравнение постановок классического балета «Лебединое озеро», поставленных разными балетмейстерами в различных интерпретациях и направлениях.

Автор статьи считает, что эта тема актуальна в наше время по следующим причинам: существует много любителей и ценителей русского балета, которые с удовольствием посещают спектакли и наслаждаются увиденным. Но не каждый зритель знает историю создания данного балета и его первоначальный вид, а также многие не знают, что существуют постановки иного характера, совсем не похожие на традиционный классический балет.

В работе необходимо рассмотреть разные интерпретации одного из самых популярных балетов П.И. Чайковского – «Лебединое озеро».

Задачами данной работы являются: изучение истории появления балета «Лебединое озеро»; анализ каждой редакции; выделение специфики каждой интерпретации и проведение сравнительного анализа.

Свой первый балет Пётр Ильич Чайковский писал специально по заказу Большого театра. Мировая премьера данного балета состоялась в

1877 году в постановке чешского балетмейстера Вацлава Рейзингера. Предположительно установлены авторы сценария «Лебединого озера» 1877 года – В.П. Бегичев и В.Ф. Гельцер. Многие исследователи долго пытались узнать, что же послужило идеей сюжетной основы. По данным, за пять лет до премьеры спектакля, Чайковский написал детский балет «Озеро лебедей». В.М. Красовская считала, что все главные сюжетные ходы, которые присутствуют в балете, встречаются во многих литературных источниках. С.М. Слонимский предполагал, что сценаристы использовали сказку Музеуса «Лебединый пруд», где был взят лишь сюжет, а образ девушки-лебедя встречается в народной поэзии. Существуют и другие версии сказок: сказки братьев Гримм, сказка Музеуса «Похищенная вуаль» и др. Но идея для сюжета была взята не только из литературных произведений, но и из других балетных спектаклей, несмотря на то что постановка балета «Лебединое озеро» привнесло и многие новшества.

Своим идейным вдохновителем П.И. Чайковский считал Р. Вагнера, ведь имя главного героя балета Зигфрида было позаимствовано из его сочинений. Образ лебедя, как символ чистоты, оказался близок и П.И. Чайковскому и Р. Вагнеру. Из всех его сочинений Пётр Ильич выделял оперу «Лоэнгрин», которая посвящена была рыцарю Лебедю.

Уже в 20 веке название данного балета стало эмблематичным для искусства русского балета. Но судьба «Лебединого озера» очень интересна и сочетает в себе длинный путь поисков тех самых оптимальных сценических решений.

К сожалению, первая версия балета, поставленного Рейзингером, не была успешной. Интерес зрителей был невелик. Московская труппа во главе с балетмейстером не смогла постичь музыку великого композитора П.И. Чайковского, в отличии от привычных композиторов того времени Л. Минкуса, П. Гертеля, Ц. Пуни.

Позже «Лебединое озеро» попадает в руки к Мариусу Петипа и Льву Иванову и меняется вместе с мироощущением, становясь всё глубже.

Премьера состоялась в Мариинском театре в 1894 году. В период болезни Петипа, который выполнял многие постановочные заказы, Иванов сочинил вторую картину балета, которая вошла уже в новый балет, оставшись без изменений. Помимо второй картины, Иванову было поручено поставить и финальную часть балета.

Интересный факт заключается в том, что были найдены наброски Петипа, где расписаны действующие лица финальной сцены: «белые лебеди, розовые лебеди, чёрные лебеди». В итоге, хореограф зачеркнул розовых лебедей, и принц, который понял свою роковую ошибку, встречал на озере чёрных и белых лебедей.

Произошли изменения и в других частях балета. Помимо классических танцев, Петипа добавил характерные. Он обладал большим опытом в постановке дивертисментов, поэтому внёс большой вклад в

постановку мазурки и испанского танца. А вот венгерский и неаполитанский танцы достались Льву Иванову.

В спектакле 1877 года Одетта и Зигфрид тонули, но М. Петипа создал финальный апофеоз, который не сохранился, поэтому судить, каким он был, можно лишь по реакции зрителя.

По традиции балетных спектаклей того времени щедро использовалась пантомима. Агриппина Ваганова, которая участвовала в спектакле вспоминала: «Встретившись с принцем, девушка-лебедь начинала ожесточённо жестикулировать, рассказывая при помощи условного жеста историю о том, каким образом она стала оборотнем. Но никто ничего не понимал».

И уже в 1933 году Агриппина Ваганова поставила перед собой цель, сделать балет более доступным для зрителя. Вместе с режиссёром Сергеем Радловым Вагановой пришла идея сделать балет не фантастическим, а романтической новеллой.

Принц в новой версии стал увлеченным старыми легендами Графом, которому в мечтах лебедь виделась прекрасной девушкой. Ротбарт – его соседом-герцогом, желающим выдать замуж свою дочь. Подстреленная герцогом птица умирала на руках Графа, и тот в тоске закалывался кинжалом. «Нам необходимо было избавиться от излюбленных в старых балетах шаблонных пантомимных сцен и знаков, мало понятных и чуждых современному зрителю, – писала Ваганова. Злой дух, превращающий девушек в лебедей и строящий всяческие козни влюбленным сердцам, из сюжета исключен». Раньше одна балерина исполняла роль Одетты и Одиллии, но так как сюжет был изменён, то роль белого и чёрного лебедя поручены разным балеринам. «Сладенький апофеоз, напоминавший "селение рая", заменен трагическим концом неудачника-романтика» – говорила А.Я. Ваганова.

Спектакль, который был поставлен Вагановой, продержался на ленинградской сцене до 1941 года. В это время проходила эвакуация в городе. Тогда от «Лебединого озера» Вагановой остались лишь, заявленные в программке «отдельные танцы». А новым постановщиком стал Владимир Понаморёв.

Много раз менялся балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро». Фёдор Лопухов в своём спектакле расширил партию Ротбарта. Константин Сергеев в своей редакции дал возможность Зигфриду «высказаться», а, следовательно, данный персонаж стал танцевать в спектакле больше. В дворцовых сценах появился шут. Он также изменил первую картину, поставив заново вальс, танец с кубками, все ансамбли, а также пересмотрел финальную сцену на озере.

Много существует редакций классического балета «Лебединое озеро», но мало, кто знает, что также ставились и современные интерпретации данного спектакля.

В 1995 году британский хореограф Мэтью Борн сочинил свой спектакль «Лебединое озеро», оставив музыку великого композитора П.И. Чайковского, принца и историю о любви. Но данный балет совсем не похож на тот, который зритель привык видеть. Хореограф сделал так, что знакомая всем музыка и совсем неизвестная хореография, безграничная фантазия Борна стали единым синтезом, который радует зрителя своей необычностью и новшеством.

Согласно первоначальному либретто, данный спектакль рассказывает о властной матери, которая требует жениться своего сына. В Великобритании тогда все обсуждали развод Чарльза и Дианы, поэтому не заметить связь события, которое тронуло всю страну и действия, происходящего в спектакле, было невозможно. Эта история стала для Борна самым ярким примером, которую он отразил в своей постановке.

Борн с глубоким уважением относился к классике, но девушки-лебеди казались ему всегда слишком красивыми и слишком изящными для мощной музыки Чайковского, ведь лебеди грациозны только на воде.

Так как у хореографа появилось желание показать лебедей сильными и недобрыми, то родилась идея мужского кордебалета, который сейчас стал самым узнаваемым символом творчества М. Борна. Мэтью Борн долго не мог решить, какие же костюмы будут у лебедей, но однажды Мэтью увидел видео с индийским танцовщиком в брюках в стиле бэggi, с заниженной талией, фиксированные на бедрах, покрытые бахромой. То, как вела себя бахрома в движении, оказалось идеальным попаданием, поэтому было решено, что лебеди танцуют в укороченных брюках и с голым торсом.

Смысл данного балета заключался не в теме страсти, а в теме потребности человека быть любимым – утверждал хореограф М. Борн.

В 1990 году в жанре модерн-балет появляется спектакль «Лебединое озеро», поставленный шведским балетмейстером Матс Эком. Для зрителей данное представление было совсем необычным, ведь вместо красивых и прекрасных девушек-лебедей были лысые босоногие в лохмотьях балерины. «При чем здесь гениальная музыка Чайковского? Ее больно слушать, глядя на это хаотическое, уродливое зрелище. Страшные фигуры, кто в пачках, кто в купальниках, все лысые, непонятно, кто они – мужчины или женщины, судорожно и уродливо кривляясь, носятся по сцене. Одни безобразные, грубые, антиэстетичные позы сменяются другими» – писали о балете.

Матс Эк решил вывести лебедей из воды на сушу. Мысль хореографа, касаемая Одетты и Одиллии, заключалась в том, что каждый хочет найти себе принцессу, т.е. Одетту, но придется столкнуться и принять непростую женщину – Одиллию. Его идея заключалась в том, что в любой девушке присутствует идеальная принцесса и реальная женщина, но вопрос, как правильно с каждой уживаться. Через искусную пародию Эк доносит до зрителя мысль о невозможности достижения идеала.

В 2014 году появился балет, поставленный Александром Экманом, где присутствовали интересные декорации и в том числе, вода на сцене. Балетмейстер признаётся, что очень мало сходства с классическим балетом «Лебединое озеро», помимо самого озера.

Таким образом, сравнивая классическую постановку и современную балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», можно сказать, что зритель привык видеть классику. Новшество не всегда вызывает положительные эмоции, а музыка Чайковского вынуждает современных балетмейстеров подстраивать свой хореографический стиль под музыкальный ритм и основу партитуры.

Смотря на красивых и грациозных лебедей, зритель наслаждается спектаклем, а уродливые и непохожие на изящных, вызывают отрицательные эмоции и негатив к постановке. Именно поэтому, важно ценить и хранить классическое наследие.

Список использованных источников:

1. Озеро одиночества. Как Лебеди в коротких штанишках покорили мир.
2. Лебединое озеро (Матс Эк) [1990 г., модерн-балет, VHS Rip]. Обсуждение на LiveInternet - Российский Сервис Онлайн-Дневников
3. [Матс эк лебединое озеро анализ. «Гротеск – вот мой путь к прекрасному»]-Матс Эк(Mats Ek). Три «издевки» над классикой (med103.ru)
4. [«Лебединое озеро»: необычные постановки бессмертной классики | Афиша Лондон (afisha.london)
5. «Лебединое озеро» (1895) (mariinsky.ru)
6. Маленькая балетная энциклопедия - ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО (classical.ru)
7. Балетное наследие П. И. Чайковского на сцене Большого театра России в XX в (cyberleninka.ru)

© Федюнина Е.А., 2023

**АВТОРСКАЯ ПРОГРАММА
ПО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ
ДЛЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Фирсова О.В.

Научный руководитель Ведерникова М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Культурные традиции формируются в общественном сознании веками и представляет из себя живую, динамически развивающуюся систему. Передаваемая из поколения в поколение, она находится в постоянном движении, обогащаясь новыми компонентами и приобретая новое содержание. Народный танец тесно связан с образом жизни людей, их отношением к природе, труду и пр. Он сохраняет в себе лучшие прогрессивные традиции и доставляет эстетическое удовольствие новым поколениям.

К сожалению, дети в современном обществе мало интересуются историческими корнями своего народа и не проявляют интереса к изучению культурно-этнографического наследия региона, в котором проживают. Причинами снижения интереса подростков и молодежи к народному танцу можно считать: слабую популяризацию фольклорного наследия, что приводит к безразличию подрастающей молодежи; чрезмерное «осовременивание», некорректная стилизация фольклорного наследия своего народа.

Возрождение интереса молодежи к народному танцу может быть осуществлено лишь на основе обращения к истокам традиционных народных культур.

Очень хорошо о фольклорном танце высказывалась народная артистка СССР и РСФСР, главный балетмейстер хора им. Пятницкого Т. А. Устинова: «Фольклорный танец в наши дни является тем алмазом, который надо искать, а найдя – отшлифовать его грани, подчеркнуть его блеск и все великолепие, дать ему второе рождение, а затем уже подарить его народу» [4].

Сегодня достаточно часто на сцене можно увидеть тот или иной народный танец, без какой-либо доработки. Это вполне обоснованно вызывает непонимание со стороны современного зрителя. Стоит отметить, что для истинных мастеров народного танца XXI века, таких как Н.В. Заикин, В.М. Захаров и др., характерно новое, современное понимание традиций народного танца [2, 3, 4].

Для формирования устойчивого интереса подрастающего поколения к народному танцу, на наш взгляд, необходим системный подход к изучению традиционных духовно-нравственных и культурных ценностей, необходима комплексная программа для учреждений дополнительного образования по сохранению и развитию культуры народного танца.

Для более корректного погружения в материал мы изучили авторскую статью советского психолога и педагога, автора оригинального направления в детской и педагогической психологии, кандидата педагогических наук, доктор психологических наук, член-корреспондента АПН СССР Даниила Борисовича Эльконина. В своих трудах Даниил Борисович рассматривал различные детские возрасты, определяя соответствующую этим возрастам ведущую деятельность. В ходе исследования психолога было выявлено, что дети младшего школьного возраста хорошо восприимчивы к дифференциации и способны воспроизводить собственные умозаключения. Выявлено что дети в данном возрасте заинтересованы во внеучебной-творческой деятельности.

Исходя из научного исследования Д.Б. Эльконина автором статьи предлагается общеобразовательная программа для детей младшего школьного возраста 7-11 лет «Народный танец в системе дополнительного образования». Такая программа послужит общеразвивающей учебной платформой и поможет ребенку правильно воспринять яркий и удивительный мир народно-сценического танца, в нужной форме раскроет уникальность и выразительность народной культуры нашей страны.

В свою очередь, это приведет к социализации ребенка в обществе (а также развитию коммуникативных навыков); физическому развитию, выработке пластичности и формированию танцевальных навыков в сфере национальных традиций; расширению познаний в области культуры; развитию музыкальности; улучшению координации движений; развитию чувства ритма; развитию выразительности в создании музыкально-пластических образов.

Цель программы можно сформулировать следующим образом: сформировать интерес у детей младшего школьного возраста к изучению народного танца. Задачами программы являются: освоение основных элементов народного танца; развитие умений по применению элементов народного танца для сценической практики; развитие способностей восприятия музыкальных образов и передачи их в движениях. Предполагаемый срок обучения – 5 лет. Программа рассчитана на детей от 7-11 лет.

Программа каждого года обучения должна представлять собой логически завершённый модуль знаний. Основными приемами обучения выступают: показ танцевального материала (наглядность); словесное объяснение; практическая отработка изученной информации; импровизация на основе пройденных тем; игры.

Предполагаемая структура занятия (методический пример урока):

1. Разминка (в характере русского таунца): пражнения на гибкость; развитие координации.
2. Разучивание танцевального материала (движений).
3. Работа над хореографическими этюдами.
4. Заминка (итог занятия).

Таким образом, в данной статье была предложена авторская программа по народно-сценическому танцу для дополнительного образования детей младшего школьного возраста, основанная на исследованиях Д.Б. Эльконина и нацеленная на формирование интереса к народно-сценическому танцу у детей указанного возраста. Грамотное развитие и совершенствование народного танца в системе дополнительного образования Российской Федерации целенаправленно воздействует на развитие личности подрастающего поколения, раскрытие юных талантов и укреплению русской идентичности в сознании подрастающего поколения.

Список использованных источников:

1. Захаров В.М. Поэтика русского танца. М.: Издательский дом «Святогор», 2004. – том 1. – 404 с.
2. Заикин Н.И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца: учебное пособие: в 2-х ч. Орел: ОГИИК, 1999. Ч.1.- 530 с.
3. Захаров В.М. Радуга русского танца. М.: Сов. Россия, 1986. - 28 с.
4. Устинова Т.А. Русский народный танец / вступит. статья В. Уральской. М.: Искусство, 1976. - 152 с.
5. Эльконин Д.Б. Выдержки из научных дневников (1960–1962) // Вопросы психологии. 2004 №1. С. 9–22.

© Фирсова О.В., 2023

УДК 787/3

РАСШИРЕННЫЕ ТЕХНИКИ ИГРЫ НА ВИОЛОНЧЕЛИ

Ходарева Д.А., Бугаев О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Виолончель в произведениях авторов XX века становится не просто струнным, мелодическим инструментом, а часто почти перкуSSIONным, способным исполнять множество шумовых эффектов [1].

Приемы, привычные для композиторов-романтиков, в XX-XXI веках расширяются, дополняясь новыми вариантами. Между тем многие вопросы исполнительской техники и виолончельной педагогики до сих пор остаются мало освещенными в современной методической и научной литературе [4, с. 164]. В статье рассматриваются современные техники игры, которые

могут быть полезны композиторам и музыкантам, в репертуаре которых есть произведения современных композиторов.

«Pizzicato». В романтической музыке обычно использовалось стандартное *pizzicato*, при котором «щипок» струны происходит близко к грифу или прямо над грифом виолончели. Если исполнитель перейдет ближе к подставке при исполнении *pizzicato*, звук получится более коротким и сухим – будет звучать меньше нижних обертонов. Такой прием обычно записывается «*pizzicato sul ponticello*» [1].

Чтобы следать звук более сухим и получить минимум звуковысотности, также можно использовать полуприжатие пальцев левой руки. При этом прикосновение левой руки находится примерно между флажолетом и обычным прижатием. При записи такого приема можно вписать ромбики или крестики вместо головок нот [1].

Придуманное Бартоком *pizzicato a la Bartok* осталось распространенным эффектом и сейчас. Исполнитель сильно оттягивает струну и отпускает, струна при этом бьется об гриф инструмента, создавая резкий звук [1].

Во второй половине XX века часто используется прием *pizzicato* за подставкой. В результате получается очень сухой и высокий звук. Нужно учитывать, что звуковысотность в этом месте не регулируется, поскольку у каждой виолончели расстояние от подгрифника до подставки индивидуально [1].

Как и в романтической традиции, можно использовать *pizzicato* левой рукой для аккомпанемента мелодии или исполнения быстрых виртуозных пассажей [1].

Интересен прием *pizzicato fluido*. Он популярен в пьесах Лахенманна, Фуррера. Техника исполнения такова: музыкант ставит винт смычка вертикально на струну, на которой зажата пальцем левой руки любая нота. В таком положении исполняет *pizzicato* пальцем левой руки, который не прижимает струну, после чего сразу же начинает двигать винт вдоль струны в сторону порожка. Эффект такого приема – звенящее *glissando* [2, с.12].

Техника правой руки. Приемы, позволяющие изменить тембр инструмента, существовали и до XX века. Среди них, например, *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*. Но в XX веке и сегодня композиторов интересует исследование тембра как такового, поэтому каждая техника игры сильно развивается. Это напрямую влияет на скорость и амплитуду вибрата, тип артикуляции, точку контакта смычка со струной, его скорость и вес [5, с. 80].

В XX веке градация от *sul ponticello* до *sul tasto* становится более выраженной. Если, играя на струнах виолончели смычком, медленно сдвигаться в сторону порожка, будет звучать все меньше верхних обертонов – звук получится глухим и более тусклым. Наоборот, двигаясь смычком к подставке, мы получим больше верхних обертонов, а основного тона почти

не будет слышно. Изменение тембра происходит очень постепенно, в разных точках струны краска сильно отличается. Поэтому сейчас кроме привычных можно встретить в партитурах такой спектр: *alto sul tasto – sul tasto – poco sul tasto – ordinario – poco sul ponticello – sul ponticello – alto sul ponticello*. Положение смычка может меняться прямо во время исполнения одного длинного звука – возникает своеобразное мерцание тембра. Иногда композиторы просят совершать круговые движения смычком, тогда к звучанию прибавляется еще немного шума [2, с. 15].

Как и при исполнении *pizzicato*, возможна игра смычком за подставкой виолончели. Можно использовать этот прием, если необходимы очень высокие звуки.

Традиционно для извлечения звука виолончелисты проводят смычок перпендикулярно струне. В новейших произведениях популярен прием проведения смычка вдоль струн. В зависимости от давления на струну звук может варьироваться от легкого шороха до скрежета.

Тремоло, распространенный в романтической музыке прием, также обретает новые краски. Часто тремоло пишется очень быстрым и узким по количеству смычка и сочетается с *sul ponticello*. Появляется также тремоло вдоль струн – шумовой эффект, похожий на тихое трение щеткой. Единого обозначения для такого приема пока не существует [2, с. 19].

Прием *col legno battuto*, при котором музыкант ударяет древком смычка по струнам, широко применялся композиторами XX века. Сегодня в партитурах часто можно встретить обозначение *col legno tratto*: в этом случае исполнитель проводит древком смычка по струнам, и начинают звучать обертона. Это довольно тихая краска, и к ней часто добавляют легкое касание волосом – *1/2 tratto*. С приемом *col legno* иногда сочетается рикошет перпендикулярно или вдоль струн. Высота звука при ударе меняется в зависимости от места на струне относительно грифа.

Отдельная группа приемов на струнных, включая виолончель – пережимы (*distortion*). Стандартно для исполнения пережима музыкант сильно увеличивает давление смычка при проведении перпендикулярно струне. Чем больше сила давления, тем меньше будет слышна звуковысотность и больше будет скрипа. Пережим также можно исполнять вдоль струн, чтобы совсем избавиться от тона – такой вариант подойдет для тихой музыки [2, с. 21].

У Лахенмана встречается интересный эффект исполнения пережима не на струнах, а на корпусе виолончели. Исполнитель прижимает смычок волосом к корпусу под струнами инструмента и медленно проводит древком по волосу, по направлению от грифа к подставке и обратно. Древко трется о волос, и в результате получается похожий на горение дров звук.

На виолончели невозможно исполнение четырехзвучного аккорда, поскольку струны расположены по дуге. Чтобы сыграть такой аккорд,

можно поместить смычок под струны, волосом вверх и прикоснуться к струнам с обратной стороны [3, с. 7].

Техника левой руки также развивается в произведениях современных авторов. Классический прием вибрато, который в романтической музыке использовался только для украшения тембра, сегодня имеет различные варианты применения. Встречается широкое вибрато диапазоном почти в полутон. Оно часто используется для имитации электронного звучания, и может исполняться с разной скоростью. Иногда вибрато композиторы выписывают ритмизованно [3, с. 8].

Распространен прием *tapping*, при котором игра происходит только пальцами, без смычка. Если при этом сильно прижать струну пальцем левой руки, будет звучать тон. Для эффекта мягкого стука без звуковысотности композиторы используют удары всей рукой по струнам. При этом можно оставить струны открытыми, тогда они будут давать отзвук, либо закрыть левой рукой, недожимая, и останется только стук [3, с. 4].

Игра полуприжатыми к струне пальцами левой руки, которая уже упоминалась в связи с *pizzicato*, также используется при исполнении *arco* на виолончели, для создания мерцающих пассажей или переливающегося спектра одного звука.

Прием *glissando* – медленное движение от ноты к ноте – также видоизменяется в музыке 20-21 века. Например, у Ксенакиса встречается *glissando* разной скорости без фиксирования начальной и конечной ноты. Часто встречается графически записанное *glissando* волнами. *Glissando* применяется и в комбинации с *pizzicato* – получается своеобразный звук порвавшейся струны.

Варируется также скорость *glissando* и сила прижатия пальцев левой руки: существует *glissando* натуральными и искусственными флажолетами – квартовыми, терцовыми, квинтовыми [1].

В современной музыке используются различные сочетания флажолетов, тремоло между флажолетами, тремоло между флажолетом и открытой струной или основным тоном. Удобно использовать этот прием, если требуется легкий, «флейтовый» звук, но с фиксированным сочетанием звуков или гармонией. Как и ранее в виртуозной музыке, применяются двойные флажолеты, например квартовый и терцовый одновременно на разных струнах [1].

Шумовые эффекты. Кроме вышеперечисленного, у виолончели огромное поле возможностей для исполнения шумовых приемов. Среди них, например, игра по корпусу, игра по подставке – похожие по эффекту приемы, позволяющие создать звук тихого дыхания [3, с. 5].

Интересен прием игры по подгрифнику. Струнодержатель виолончели при игре смычком дает низкий тон, и в разных местах будет слышна разная нота. Колки виолончели при игре смычком дают высокие ноты [1].

В современной музыке, как и раньше, используется скордатура. Можно перестроить струны инструмента на нужную высоту, чтобы создать подходящее сочетание открытых струн или расширить диапазон вниз.

Как и на остальных инструментах, на виолончели применимы разнообразные препараты. Для них можно использовать сурдины из разных материалов – резиновые, деревянные, металлические. Звук с резиновой сурдиной – наиболее мягкий, чуть более жесткий – с деревянной. Также в некоторых произведениях между струн ставятся металлические скобы или скрепки, чтобы при прикосновении звучал спектр обертонов. Иногда используются деревянные заглушки, палочки, которые помещаются между струн. Они дают более мягкий звук, чем металлические скрепки, и сами вибрируют при игре [1].

Современная техника игры на виолончели сложна для классификации. Исследования возможностей инструмента продолжаются, а композиторы и исполнители находят новые сочетания эффектов.

Список использованных источников:

1. Галочкина О.Б. Современные приемы игры на виолончели. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVO-K2j6Lv0>

2. Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: автореферат диссертации кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хруст Николай Юрьевич; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. - Москва, 2017. - 29 с.

3. Лахенман Х. Pression (Описание техник из партии)., Москва: Музыка, 1969. - 12 с.

4. Кладова-Штокман М.А. Пути решения проблемы дискомфорта в правой и левой руке при игре на виолончели // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» № 96, Апрель 2023 (Часть 3). – Самара: Научный центр «LJournal», 2023. – 176 с. – С. 164-166. doi: 10.18411/trnio-04-2023-166.

5. Горбатько А.А., Кладова-Штокман М.А. Способы совершенствования исполнения при работе с камерным ансамблем // Рецензируемый научный журнал «Тенденции развития науки и образования» № 98, Июнь 2023 (Часть 1). – Самара: Научный центр «LJournal», 2023. – 196 с. – С. 79-81. doi: 10.18411/trnio-06-2023-22.

© Ходарева Д.А., Бугаев О.В., 2023

ОРКЕСТРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Цимбалевич Н.

Научный руководитель Медведева Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Оркестровое мышление является одним из важнейших составляющих в работе концертмейстера. Для того, чтобы осознать, что такое оркестровое мышление, необходимо четко понимать, как звучит оркестр, какие инструменты используются: тембр, природа и особенности. Подобный вопрос приходится поднимать из-за того, что это требует другого настроения пианиста, выхода за рамки фортепианного мышления. «Задачи концертного исполнения фортепианной партии в оперных ариях, сценах и инструментальных концертах во многом отличаются от аналогичных задач аккомпаниаторов в романсах и камерных инструментальных пьесах, где фортепианная партия сочинялась специально для рояля. Естественно, что такой аккомпанемент создается с учетом особенностей инструмента и обладает более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации и т.д., что значительно облегчает задачу аккомпаниатора. Клавир же является произведением, рожденным не для рояля, а... переложением, единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте» [1, с. 3]. Речь идет о произведениях, написанных для оркестра. Подражание фортепианного аккомпанемента оркестру, колористические свойства и оркестровые краски – все это приводит к осознанному оркестровому мышлению.

Необходимо знать и учитывать особенности звучания каждого инструмента, а также, их способы звукоизвлечения. Ведь оркестр – это звучание различных инструментов, которые имеют разные тембры и свойства. Для того чтобы сформировалось оркестровое мышление, необходим слуховой опыт, знать, как звучит весь оркестр (симфонический, народный, духовой), так и отдельные группы. Само по себе фортепиано обладает богатейшим исполнительским потенциалом и имеет полный диапазон, это самодостаточный инструмент и по своей природе он индивидуален. Однако наличие такого важного умения будет полезно не только концертмейстерам, но и солистам для нахождения разнообразных тембров и красок. Но так как большая часть работы концертмейстера связана именно с исполнением оркестровой музыки, дадим краткие понятия для формирования оркестрового мышления.

Оркестр – это объединение многих музыкантов. Так как музыка охватывает весь диапазон - от верхнего до нижнего регистров, то и инструменты делятся на группы согласно диапазону своего инструмента. Для того чтобы формировалось оркестровое мышление, важно развивать в себе тембральную память – это умение на слух различать тембры инструментов. Такой навык приобретается только путем прослушивания оркестровой музыки. Тренировка слуховой памяти – результат упорной работы, вследствие ознакомления и изучения оркестрового репертуара различных стилей и эпох. Хорошо натренированный слух поможет пианисту быстро разобраться во всем многообразии тембров и применить посредством фортепиано нужное туше, динамику или штрих. А также, использование правой и левой педали существенно облегчают задачу приблизиться к тембру имитируемого инструмента.

Рассмотрим каждую группу отдельно.

Струнно-смычковая. Зачастую струнной группе отдается плавная и выразительная мелодия. Певучесть обусловлена *vibrato*, что делает фразы красочными и живыми. Это обязывает пианиста к мягкому туше, аккуратному использованию штриха *legato* и щедрому, но филигранному владению педалью. Рассмотрим арию Мими из оперы «Богема» Дж. Пуччини (рис. 1).



Рисунок 1

Мелодию исполняет струнная группа и, для того чтобы приблизиться к оркестровому звучанию, необходимо мягко и плавно погружать кончики пальцев в рояль, как бы перетекая и переползая с одной октавы на другую, при этом используя обильно правую педаль. Как говорил А.Б. Гольденвейзер «Окружение ведущей темы – фон – должен быть живым, не просто подыгрываться механически под ведущую линию...аккомпанемент должен жить своей живой ритмо-динамической жизнью, и только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия» [2, с. 179].

Но в струнной группе могут встретиться и другие разнообразные штрихи. Например, *staccato*. Концертмейстеру следует знать, что скрывается за этой точкой и какой характер у нее. Он может быть как мягкий, полетный, так и резкий, сухой, ударный. От этого будет зависеть прием игры пианиста – звукоизвлечение, резкость штриха и возможность применения правой педали или же полное ее отсутствие, то есть *senza pedale, secco*.

Еще один штрих, требующий особого приема звукоизвлечения – *pizzicato*. Специфика этого штриха настолько сложна для пианиста, что найти нужную краску и штрих на рояле не всегда бывает просто. Особенно учитывая моменты с исполнением на различных роялях и в разных акустических условиях. Передать подобный оркестровый эффект придется совершенно разнообразными методами. Рассмотрим пример арии Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта (рис. 2)



Рисунок 2

Тема проводится у деревянно-духовых, а аккомпанемент у струнной группы *pizzicato*. В клавире нет ни одного указания, что левая рука должна исполнять не *staccato*, а *pizzicato*. Чтобы добиться подобного звучания, рекомендуется выписанное *staccato* в левой руке исполнять мягко, с применением даже не полупедали, а поймать педальное ощущение, на каждом рояле это будет индивидуально. Как только заканчивается холостой ход педали и начинается рабочий, найти ту степень минимального погружения, благодаря которой будет достигнут эффект короткого *staccato* с отзвуком.

Следующая группа симфонического оркестра – духовая. Она не так едина, как струнно-смычковая группа. Тембры довольно контрастны. Выразительность духовой группы во фразах более сдержана, у нее отсутствует такой прием игры как на струнных – *vibrato*. «Аккордовые вертикали у деревянных духовых более конкретные в момент атаки, поэтому чуть более ударные при исполнении их на фортепиано, чем аккорды струнных. Пианисту здесь нужно будет чуть-чуть, совсем немного, колющее, укалывающее туше». [3, с. 77]. Применение правой педали при игре деревянных инструментов лучше свести к минимуму. А для более точной матовости в звучании можно поэкспериментировать с левой педалью. Безукоризненно стоит отнестись к штрихам *legato* и *staccato*.

Ошеломительную мощь в кульминационные и драматические моменты показывает медная духовая группа. Пианисту потребуется продемонстрировать точное туше, полное, очень определенное с применением богатой правой педали. Но и здесь могут быть исключения – тембр валторны. Он теплый, глубокий, душевный, потребуется проникновенное исполнение.

Для передачи звучания ударных инструментов на рояле потребуется особое решение для каждого конкретного инструмента. Удары литавр требуют четкого прикосновения, где применение педали будет зависеть от рояля и акустики. Разница в тембрах ксилофона и вибратона ясна. Ксилофон будет требовать от пианиста сухого и акцентированного *staccato*. А тембр вибратона прекрасно воспроизводится на рояле с использованием правой педали. Раскатистые и громогласные тарелки позволяют

насладиться отзвуком, эхом без точного снятия правой педали. Иначе звучание будет неубедительным.

Добавив хрустальной звонкости, получим звук челюсты. По своей природе она схожа с роялем, только требует более точной атаки звука.

Если говорить про арфу, то ее звук схож с *pizzicato* струнных. Разница только в том, что если арфист намеренно не совершает действий по прекращению звука, то остается отзвук, постепенно угасающий. И, для того чтобы добиться подобного звучания на рояле, фигурации необходимо исполнять полетным и воздушным прикосновением, при этом не теряя остроты атаки звука, как будто щипком.

Для создания оркестровой многоплановости желательно прослушать произведение в оригинальном звучании, так как не всегда в тексте указываются элементы фактуры. Абсолютно недопустимо использование *rubato* в исполнении концертмейстера, так как для сольного исполнителя эта вещь вполне приемлема, но в исполнении оркестра такая свобода темпов невозможна. Оркестр неизбежно будет уступать в гибкости солисту. И тут речь не о творческой свободе, а о верности авторской задумке, так как произведение написано именно для оркестра. То есть, концертмейстеру следует продумать, «какими игровыми приемами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, то есть – адекватно своему содержанию» [4, с. 22]. Обладая всеми вышеперечисленными знаниями и умениями, концертмейстер приблизится к оркестровому звучанию, что и является основной задачей в работе с произведениями, написанными для оркестра.

Список использованных источников:

1. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностях в клавирах. – Л.: Музыка, 1972. 48 с.
2. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста.- М.: Музыка, 1969, 341 с.
3. Бикташев В. Искусство концертмейстера. – Союз художников, 2014, 156 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1982. 300 с.

© Цимбалеви́ч Н., 2023

УДК 782/785

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕГИСТРОВЫХ КРАСОК ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ БАЛАНСА МЕЖДУ ВОКАЛИСТОМ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ

Чан Зиеу Ань

Научный руководитель Медведева Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Каждый человек по своей природе уникален, он по-разному чувствует и выражает свои эмоции, не только в жизни, но и на сцене. Чтобы сложился хороший тандем между вокалистом и пианистом, нужно научиться чувствовать друг друга и понимать, определять общие цели, задачи и добиваться их осуществления. Ведь исполнительские ощущения музыкантов могут различаться. Природа вокалиста, манера исполнения может идти вразрез с природой пианиста. Обусловлено это тем, что у певцов исполнительский аппарат и особенность звукоизвлечения уникальна. Поэтому, вступая во взаимодействие с вокалистом, пианисту требуется учитывать некоторые моменты. «Естественно, что любой репетиционный процесс заканчивается ответственным выступлением, выходом исполнителей на концертную эстраду. Вот здесь и возникают самые большие трудности на пути пианиста-аккомпаниатора» [1, с. 4].

Первое: певцам необходимо брать дыхание. Все вокалисты по-разному распределяют свое дыхание. Кому-то хватит его на всю фразу, а кто-то вынужден будет вдохнуть еще. Все это сказывается на общей метрической пульсации.

Второе: утомляемость исполнительского аппарата у певцов намного выше, чем у исполнителей на других музыкальных инструментах. Не стоит утруждать себя перед концертом, распеваясь слишком долго.

Третье: выразительные возможности вокалистов превосходят других музыкантов. Их отношение к неспешному раскручиванию мелодии, к долгим ферматам и построению музыкальных фраз могут показаться очень непривычным начинающему концертмейстеру.

Четвертое: самым важным моментом при работе с вокалистом является то, что в разных регистрах голос звучит по-разному. Преимущественно нижний регистр более тихий и не настолько тембрально богат, за исключением контральто. В нижнем регистре невозможно спеть на *f* или *ff*, зато возможно в верхнем регистре, при восходящем движении динамика неизбежно идет на *cresc*, а при нисходящем на *dim*. Но, для того чтобы исполнить *pp* в верхнем регистре, необходимо обладать высочайшим

мастерством. «Меня интересует не трудность задачи, а важность, необходимость ее возможно полного разрешения» [2, с. 68].

Из-за неровности регистров человеческого голоса могут возникнуть проблемы в аккомпанирующей партии. Важно соблюсти баланс между певцом и пианистом, учесть все нюансы при реализации исполнения произведения. Учитывая эти особенности, концертмейстер должен поддерживать вокалиста в динамическом плане. То есть, чтобы не заглушить и не перебить его громкостью своего звучания, в низкой тесситуре надо стремиться играть не громче мелодии. В естественной природе человеческого голоса нисходящие интонации будут, безусловно, на *dim*, следовательно, и аккомпанемент должен соответствовать этой динамике. А при восходящем движении, когда совершенно естественно будет происходить *cresc*, пианисту необходимо поддержать вокалиста ярким и наполненным звуком.

Но концертмейстер может столкнуться с такой проблемой, как несоответствие регистрового тембра с авторским указанием нюансировки. С.В. Рахманинов, романс «Я жду тебя» (рис. 1)



Рисунок 1

Автор указал у рояля и у вокалиста *f*. Романс, написанный для сопрано, начинается в нижнем регистре, это ре бемоль первой октавы. По замыслу композитора это произведение должно исполнять крепкое сопрано. Если анализировать его творчество, то будет очевидно, что динамика, выставленная у пианиста и вокалиста, соответствует природе человеческого голоса. Для того чтобы достойно осуществить замысел композитора, нужно стремиться концертмейстеру не перегружать первый аккорд, взять его полнозвучно и мягко, чтобы дать прозвучать вокалисту.

Еще с некоторыми несоответствиями иногда приходится сталкиваться концертмейстерам – редакторское выставление нюансов. Рассмотрим песню Наташи из оперы «Русалка» Даргомыжского (рис. 2). В конце второй строчки, на ми бемоле у вокалистки, выписано *f* в партии аккомпанемента. Совершенно очевидно, что если пианист будет соблюдать данную динамику, то вокалист в низкой тесситуре потеряется. Но все встанет на свои места, если обратиться к партитуре, и узнать, какой инструмент исполняет эти аккорды. Дело в том, что они принадлежат арфе. И исполняя на сцене оперного театра, такой нюанс не заглушит певицу. Но неопытные концертмейстеры могут совершить ошибку, играя это место громко и мощно.



Рисунок 2

На примере мессы В.А. Моцарта Credo, № 10 «Et incarnatus est» рассмотрим технически сложное произведение, где тесситурные перемещения голоса огромны, а динамика отсутствует (рис. 3). В этом случае концертмейстеру необходимо применить чуткость и гибкость, и всегда оставаться в одном динамическом диапазоне с вокалистом. Быть аккуратным в скачке со второй октавы в малую, чтобы своей фактурой не заглушить солиста.



Рисунок 3

Итак, для того чтобы образовался ансамбль, концертмейстер должен быть с солистом в динамическом балансе. Знать диапазон вокалистов, их регистровые особенности. «Художественная сверхзадача, связанная с замыслом автора, так или иначе выходящая за пределы естественных возможностей человеческого голоса и требующая от солиста особых исполнительских усилий, от концертмейстера особой чуткости и понимания» [3, с. 71]. Все эти факторы помогут воплотить замысел композитора.

Список использованных источников:

1. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностях в клавирах. – Л.: Музыка, 1972. 48 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1982. 300 с.
3. Бикташев В. Искусство концертмейстера. – Союз художников, 2014, 156 с.

© Чан Зиеу Ань, 2023

УДК 7.067.4

КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРА И ЕЕ РОЛЬ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-КЛАССИКОВ РАЗНЫХ СТРАН И ЭПОХ

Шамраева М.И., Селютина А.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История гитары насчитывает не одно тысячелетие: к предкам гитары относят, например, древнегреческие кифары, а некоторые исследователи даже полагают, что свое развитие гитара, возможно, начала еще с шумеро-вавилонского кинора – одного из древнейших инструментов, который даже упоминался в Библии. Уже в XVI веке гитара приобрела свой характерный облик – инструмент с определенной формой корпуса и грифом с порожками.

Тем не менее, хотя развитие гитары и происходило параллельно с развитием многих других инструментов, она существовала обособленно, будучи почти не связанной ни с именами великих композиторов-классиков, ни с их музыкальным наследием. Гитара не включена в симфонический оркестр, и удостоена несколько пренебрежительного отношения в академических кругах, вплоть даже до того, что в России гитару не преподают в главных консерваториях страны – Петербургской и Московской. В базовом курсе по истории музыки не встретится ни одного упоминания целой плеяды гитаристов-классиков, оказавших значительное влияние на гитарное искусство и почитаемых гитаристами наравне с И.С. Бахом.

Гитарные концерты, как правило, интересны только узкому кругу любителей, большую часть из которых составляют, собственно, другие такие же гитаристы. Получается замкнутый круг: гитаристы-исполнители выступают с музыкой гитаристов-композиторов для гитаристов-слушателей, как будто вовсе не взаимодействуя со всем остальным миром академической музыки.

Однако ощущение обособленности на самом деле не вполне оправдано. Да, из-за своих конструктивных особенностей и характера звука гитара не была включена в симфонический оркестр, и для нее действительно почти никогда не писали композиторы-классики. И все же гитара привлекала внимание некоторых из них.

Одним из ранних примеров стал Луиджи Боккерини. По заказу Маркезе Бенавенте, игравшего на гитаре и любившего этот инструмент, Боккерини переписал некоторые свои камерные произведения, добавив в них партию гитары.

Л. Раабен пишет: «Известно, что, когда маркиз Бенавента, любитель музыки, хорошо игравший на гитаре и высоко ценивший Боккерини, попросил аранжировать для него несколько сочинений, дописав партию гитары, композитор охотно выполнил этот заказ».

Самым ярким примером здесь может считаться Никколо Паганини. Он с детства владел игрой на гитаре, и, хотя никогда не выступал с концертами публично, играя только в кругу друзей, современники, слышавшие его, утверждали, что «Паганини-гитарист – то же, что и Паганини-скрипач». Список сочинений, написанных Паганини для гитары, весьма внушителен и включает как ансамбли (сюда входят 15 квартетов для струнного трио и гитары, 18 сонат для скрипки и гитары), так и сольные произведения: и масштабные (например, 37 сонат для гитары), и миниатюры (сонатины, вальсы и рондо). В миниатюрах, больше похожих на импровизации, отсутствуют значительные технические сложности, однако в крупных формах Паганини использует смелые и продвинутые приемы игры, требующие уверенного владения инструментом. В квартетах Паганини часто выделяет гитару как солирующий инструмент (наряду с первой скрипкой), например, во второй части Пятнадцатого квартета гитара повторяет партию скрипки.

Существует мнение, что увлечение гитарой отразилось и на скрипичной технике Паганини, обогатив ее новыми приемами.

Другой великий композитор, любивший гитару – Гектор Берлиоз. Любопытно, что Берлиоз и Паганини в разное время владели одной и той же гитарой работы Гробера: сначала она была передана в распоряжение и владение Паганини, а после его отъезда из Парижа досталась Берлиозу. Оба оставили на ней свой автограф. Берлиоз позже передал этот инструмент в музей Парижской консерватории, где гитара находится до сих пор.

Поскольку Берлиоз не владел фортепиано, существует мнение, что во время работы над новыми сочинениями он проигрывал их мелодии именно на гитаре – к слову, как и Шуберт, который в молодости не имел возможности приобрести фортепиано, поэтому напевал мелодии, подыгрывая себе на гитаре.

Берлиоз написал несколько вариаций для гитары, а также ввел в свою оперу «Бенвенуто Челлини» соло на гитаре. О его уважительном отношении к инструменту говорит также и то, что в своем «Трактате об инструментовке» Берлиоз посвятил гитаре несколько страниц, отмечая, что гитара подходит для произведений со сложной полифонической фактурой: «Этот инструмент, пригодный для аккомпанемента голосу и для участия в некоторых негромких инструментальных сочинениях, а также и для самостоятельного исполнения более или менее сложных многоголосых пьес, истинная прелесть которых обнаруживается, когда их играют настоящие виртуозы. <...> гитара с ее меланхоличным, задумчивым звучанием чаще могла бы найти себе достойное место. Прелесть ее

несомненна, и, конечно, есть полная возможность писать так, чтобы она была заметна».

Еще один композитор, слава которого никак не связана с гитарой, но кто, тем не менее, отлично владел этим инструментом – Фриц Крейслер. Так же, как в свое время Паганини, он не давал публичных гитарных концертов.

Следует также отметить, что с течением времени композиторы-классики все же стали включать гитару в свои сочинения. Пример этому – Густав Малер и вторая часть его Седьмой симфонии. Композитор включил в партитуру гитару, мандолину и две арфы.

Более широко гитара представлена в творчестве представителей Новой Венской школы: Веберна, Шенберга и Берга. Веберн пишет «Две песни для смешанного хора с инструментальным сопровождением», Шенберг – «Серенаду» (оп.24), а Берг использует гитару в одной из сцен в опере «Воцек».

Значительное место гитара занимает в творчестве Эйтора Виллы-Лобоса – бразильского композитора, который считается первым бразильским классиком. Он прекрасно владел этим инструментом и написал несколько циклов: Двенадцать этюдов, Пять прелюдий, а также Концерт для гитары с оркестром.

Стоит упомянуть и Бенджамина Бриттена – этот британский композитор хоть и не владел гитарой, но написал для нее несколько сочинений: сольную пьесу «Ноктюрн», которую он посвятил гитаристу Джулиану Бриму, а также «Китайские песни» для голоса и гитары.

Множество значимых сочинений, ставших теперь классикой гитарного репертуара, появилось в Испании XX века благодаря сотрудничеству гитариста Андреса Сеговии и целой плеяды выдающихся композиторов своего времени. Мануэль де Фалья написал для гитары пьесу «Дань почтения Клоду Дебюсси», а также включил гитару в одну из сцен своей оперы «Короткая жизнь». Хоакин Родриго написал один из самых известных концертов для гитары «Аранхуэс», а также «Концерт-мадригал» для двух гитар с оркестром и «Андалусский концерт» для четырех гитар с оркестром.

В России также нередки случаи, когда для гитары писали признанные композиторы, не владевшие инструментом. Б.М. Асафьев, советский композитор и музыковед, является автором нескольких сольных произведений для гитары (он написал 12 прелюдий, 2 этюда, Шесть романсов), а также концерта для гитары. Авангардный советский композитор Эдисон Денисов написал несколько сонат для гитары: Соната для флейты и гитары, а также Соната для гитары соло в 3 частях. Кроме того, его наследие также включает концерт для гитары, концерт для гитары и флейты, а также пьесу «In Deo speravit cor meum» для скрипки, гитары и органа.

Говоря о современных русских композиторах следует упомянуть Ефрема Подгайца и его Сюиту для гитары в шести частях «Гирлянда». Одна из недавних громких премьер – премьера концерта для гитары с оркестром Александра Чайковского, состоявшаяся в 2018 году.

Словом, можно с уверенностью заявить, что, хотя гитара из-за своего камерного звучания и не вошла в традиционный состав симфонического оркестра, она все же находила признание у композиторов разных стран и эпох. Некоторые композиторы играли на ней в качестве хобби, не давая публичных концертов, и приобрели славу, никак не связанную с гитарой – и потому их увлечение этим инструментом редко упоминается в их биографиях. Другие, особенно начиная с XX века, стали включать гитару в свои сочинения для придания им особенного колорита. В наши дни эта традиция продолжается.

Список использованных источников:

1. Раабен, Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов [Текст]: Ленинград: Музыка, 1969, с. 19
2. Letters. Published Fortnightly by Time Inc. Vol. I – No. 20, Oct. 29, 1934
3. Bone Philip J. The guitar and mandolin: biographies of celebrated players and composers for these instruments. London: Schott & Co., 1914, p. 36-40, 234
4. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке [Текст]: Москва: Музыка, 1972, с. 187

© Шамраева М.И., Селютина А.А., 2023

УДК 782/785

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КАРЛОСА КЛАЙБЕРА

Широбоков А.В., Понькин В.А., Берендеев И.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Карлос Клайбер – один из самых неординарных, величайших, и, одновременно, не вполне объяснимых дирижеров двадцатого столетия. Карлос выделяется и своей незаурядной мануальной техникой дирижирования, и своими репетициями с потрясающим знанием партитуры до мелких подробностей, и высокой требовательностью к себе, и, конечно же, ошеломляющими уникальными интерпретациями музыкальных произведений.

При всей своей гениальности, горячо любящей его публики, сторона жизни за кулисами окутана тайной, он всячески избегает контактов с прессой, слушателями, критиками, другими музыкантами. Как бы часто Карлос не появлялся на публике, личная жизнь остается неприкосновенной,

в нее он не пускает никого. Все свободное время Карлос проводит в кругу семьи.

Каждый выход к оркестру и концерт Карлоса – это событие, которого с нетерпением ждут все. Его приглашают, всячески пытаются сотрудничать разные менеджеры, рукоплещут лучшие залы мира, с высоким уважением относятся и высказываются о нем дирижеры современники, одним словом, все то, к чему стремятся многие дирижеры, но Карлос будто и не стремится к славе, он редко выходит из «тени», но когда это случается, начинается новая история.

Уникальность его интерпретации в том, что Карлос вносит жизнь и неугасимый огонь, который проникает даже в самые маленькие фрагменты партитуры, музыкальная ткань которых казалась до этого не слишком яркой и выразительной. Клайбер обладает четким видением всей структуры музыкального произведения, он ведет музыкантов за собой не как офицер, а как солирующий танцор.

Его радость, заразительная озорная улыбка словно приглашает музыкантов присоединиться к созданию очередного шедевра.

Он мог наклоняться и раскачиваться, дирижировать всем телом, не сдерживая волнения подпрыгивать, но Карлос мог дирижировать и только кончиками пальцев, а бывало, почти без движений просто стоял и слушал.

От музыкантов требовалось постоянное участие в интерпретации – они могли создавать собственные интерпретации в реальном времени, в сложные моменты, когда от оркестра требовалась полная синхронность, Клайбер стоит почти неподвижно, тем самым давая повод музыкантам слушать всех вокруг себя. Результаты такой практики были просто блестящими. В одной из записей репетиций, Клайбер обращается к оркестру: «Я всегда слышу, слушаете ли вы друг друга». Он не боится изменять рассадку музыкантов во время репетиций, на одной из репетиций, просит музыканта, который играет на колоколах, унести их за кулису и играть оттуда.

«Работа с Клайбером похожа на американские горки» – часто говорили о нем музыканты. Это сравнение символизирует процесс, течение которого понятно всем музыкантам, это движение, диктуемое формой, в данном случае дирижер управляет не людьми, а процессами.

Жесты Карлоса полностью связаны с той или другой идеей, какую он хочет донести оркестру. Гибкая кисть руки способна эластично рисовать любые изображения определенного смысла, но техника не ставится на первое место [1].

Карлос с большим уважением подходит к авторской партитуре, но постоянно подчёркивает даже самые минимальные указания композитора в тексте.

Как симфонический дирижер Карлос сотрудничал с лучшими оркестрами Европы, в том числе с Венским и Берлинским филармоническими оркестрами.

Караян часто приглашает Клайбера к участию на Зальцбургском фестивале, но Карлос так ни разу и не появляется на нем. После смерти Караяна отвергает предложение возглавить Берлинский филармонический оркестр.

Репертуар Клайбера насчитывал не более десятка опер, концертный – отдельными симфониями Бетховена, Брамса, Моцарта, Шуберта. Звукозаписей, оставленных им в наследие – немного, но все они входят в число лучших исполнений этих произведений.

По результатам опроса, проведенного в ноябре 2010 года британским журналом о классической музыке «BBC Music Magazine», Карлос Клайбер занял первое место в списке из двадцати наиболее выдающихся дирижеров всех времен. Введен в зал славы журнала Gramophone.

В зрелые годы Клайбер сокращает до минимума репертуар из высокой требовательности к себе, практически не выходит на сцену, редко принимает приглашение, но каждый его состоявшийся концерт оставляет большой пример красивого дирижерского стиля, ярким эталоном исполнительства, художественной требовательности, высокого качества и доброго дружеского общения с музыкантами, запоминающимся надолго.

Подытоживая вышесказанное, стоит отметить, что дирижерское исполнительское искусство в настоящее время получает активное развитие с точки зрения музыковедческого и исследовательского анализа. Исследователи изучают творчество различных ведущих мировых дирижеров, анализируют ключевые аспекты их деятельности. По вышеназванным причинам данная работа отличается особенной актуальностью и при этом новизной. Основные особенности деятельности Карлоса Клайбера в дальнейшем могут найти применение в классе Дирижирование в системе среднего и высшего музыкального образования.

Список использованных источников:

1. Информационные ресурсы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belcanto.ru> (дата обращения: 20.10.2023)

2. Несведущий маэстро. Принципы управления шести великих дирижеров XX века. Талгам Итай.

© Широбоков А.В., Понькин В.А., Берендеев И.Ю., 2023

УДК 793.3

**ТВОРЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПУТЬ БОРЗОВА
АНАТОЛИЯ АЛЕКСЕЕВИЧА**

Михайлова Е.В.

Научный руководитель Ковтун А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данная статья посвящена ознакомлению с творческим и педагогическим путем А.А. Борзова. Суть педагогической деятельности Борзова заключалась в том, что он на протяжении всей своей творческой жизни, выбирал все самое лучшее из танцев народов мира и создавал свои собственные методики преподавания, которые позже отобразились в его собственных учебных пособиях. Автор статьи считает, что Борзов владел особенными, разнообразными и многогранными методами обучения народному танцу, которые со временем еще больше наберут свою популярность и будут передаваться из поколения в поколение, ведь учился он у лучших и известнейших педагогов прошедшего столетия.

Анатолий Алексеевич Борзов – советский и российский хореограф, танцовщик и педагог, солист Ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева (1946-1969 г.г), заслуженный артист РСФСР, профессор, автор учебных пособий по народно – сценическому танцу.

Актуальность работы заключается в том, что данная тема ранее не становилась предметом научного исследования. Зачастую жизненный и творческий путь не анализируется современниками выдающегося деятеля, за плечами которого множество учебных пособий, созданных по уникальным методикам преподавания хореографического искусства.

Цель исследования: познакомиться с творческим и педагогическим путем А.А. Борзова. Задачи: изучить творческий и путь А.А. Борзова как танцовщика и артиста ГААНТ имени Игоря Моисеева; проанализировать педагогическую деятельность А.А. Борзова. Объект исследования: познакомиться с творческим и педагогическим путем А.А. Борзова как выдающегося деятеля хореографического искусства, распространившего мастерство народного танца. Предмет исследования: творческая и педагогическая деятельность А.А. Борзова в контексте сохранения национальных кодов в хореографическом искусстве.

Родился Анатолий Алексеевич Борзов 7 ноября 1928 года в деревне Ворово (ранее Коробковского района) Московской области. Позже Анатолий вместе со своими родителями переехали в Москву, где детство юного Анатолия Борзова прошло на Чистых прудах довоенной поры. Обычный «дворовый мальчишка» и подумать не мог, что станет

выдающимся танцором и преподавателем, пока не попадает в танцевальный кружок Дворца пионеров и октябрят к своему первому преподавателю – Елене Романовне Россе, которая с первой же встречи влюбила Анатолия Борзова в русский танец и настраивала его на дальнейшее обучение хореографическому искусству.

Елена Романовна Россе (1904-1991 гг.) – заслуженный деятель искусств РСФСР, детский педагог-хореограф, балетмейстер Ансамбля песни и пляски имени В.С. Локтева, является одним из основоположников детского хореографического искусства, создатель «школы Россе», в коллективе которой и начинал свои первые шаги к танцу А.А. Борзов. Одной из самых главных ее постановок для Анатолия Алексеевича стал танец «Гопак» для поступления в открывающуюся школу народного танца при Ансамбле Игоря Моисеева.

В 1943 году Анатолий в первом наборе был принят в школу-студию при Государственном Ансамбле народного танца СССР, под руководством самого Игоря Моисеева. Борзов выделялся невероятными данными, выносливостью, он крутил по 18 пируэтов подряд с одного форса, и силой – его знаменитый прыжок в танце «Гопак» был рекламным брендом ансамбля и долгие годы не сходил с концертных афиш. Еще одним запоминающимся моментом для Анатолия Алексеевича, стала его первая зарплата в размере 200 рублей и продовольственная карточка, полученная лично из рук Игоря Моисеева в тяжелый 1943 год. Возможно, именно это стало его «счастливым билетом» в мир танца.

Анатолий Борзов был настоящим фанатиком своего дела, невероятно полюбившим хореографическое искусство и отдававшим себя до конца, несмотря на любые трудности, за что в 1946 году и заслужил свое место ведущего солиста Ансамбля народного танца Игоря Моисеева, в котором у Анатолия Алексеевича было свыше 60 разнохарактерных сольных танцев народа мира и номеров.

С 1948 по 1955 год Анатолий Алексеевич Борзов получал образование в Московском хореографическом училище (нынешняя Московская государственная академия хореографии), на выпуске в ряду лучших учеников получил специальность артиста балета. Будучи еще студентом, Борзов уже начинал свою преподавательскую деятельность в качестве педагога народно – сценического и русского танца, руководитель специальных народных курсов в училище.

В 1964 году Анатолий Борзов поступает в ГИТИС им. Луначарского на балетмейстерский факультет и в 1969 году с красным дипломом выпускается в качестве режиссера-балетмейстера. Полученного багажа знаний было достаточно для перехода на преподавательскую работу в качестве хореографа.

С 1968 по 1970 год Борзов был старшим преподавателем в Московском государственном институте культуры (ранее Московский

институт культуры) по направлению «Теория и методика преподавания народно-сценического танца». Далее Анатолий Алексеевич создает первую кафедру народно-сценического танца на базе ГИТИСа, где также с 1969 по 1989 год являлся: старшим преподавателем, профессором, доцентом, деканом педагогического отделения балетмейстерского факультета, заведующим кафедрой народного и сценического танца и проректором по учебной деятельности.

За время своей педагогической деятельности Анатолий Борзов написал большое количество учебных пособий, в которых описал всю свою методику преподавания на примере различных упражнений, экзерсисов на середине зала и у станка, и комбинаций собственного сочинения.

Анатолий Алексеевич Борзов твердо настаивал на сохранении наследия мастеров народной хореографии. Объездив почти весь мир, он дал свыше 3000 тысяч мастер-классов за рубежом, где искусно пропагандировал красоту русской народной хореографии и черпал новые знания о танцах народов мира. Говорил о грамотной и разнообразной подаче характера в танце, в зависимости от его региональных особенностей, что безусловно очень важно, ведь одно движение можно сделать абсолютно по-разному, с разным «настроением». Таким образом мы можем привести в пример дроби и выстукивания в русском и испанском характерах.

Дробь/дробное выстукивание – это движение, которое в своей основе состоит из сильных, четких и резких ударов в пол: всей стопой, полупальцами, каблуком, составляющее четкий ритмический рисунок, выполняющееся в характере различных национальностей. Различие танцевальной культуры стран на прямую зависит от различия ее общей культуры: менталитет, привычки и особенности, накопленные поколениями. Различия русских и испанских дробей:

1. Русские дроби – это одно из самых распространенных движений в русском танце. Исполняя их, танцор передает всю удаль, задор, широту «русской души» через движение. Если брать другие области, то там тоже присутствуют свои отличительные черты: на юге более горячий нрав, раскрытый, жгучий, на севере же более спокойный, степенный (рис. 1).

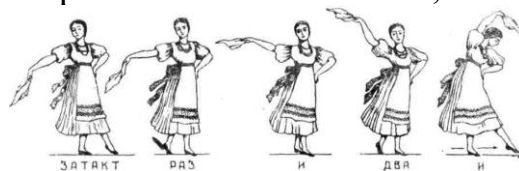


Рис. 78.

Рисунок 1 – Пример русских дробных выстукиваний. Источник: [Электронный ресурс] // StudFiles Файловый архив студентов: [сайт]. URL: <https://studfile.net/preview/5563304/page:17/>

2. Испанские же дроби более сдержанные, передают гордый, статный, страстный характер испанцев. Именно поэтому очень важно показать это движение с разной характерностью.

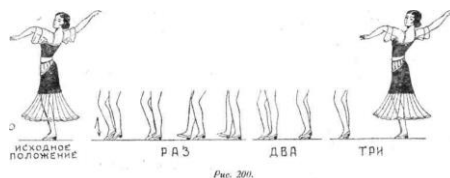


Рисунок 2 – Пример испанских дробных выстукиваний. Источник: [Электронный ресурс] // StudFiles Файловый архив студентов: [сайт]. URL: <https://studfile.net/preview/5563304/page:25/>

В своих трудах, Анатолий Алексеевич также затрагивал важные и острые вопросы вокруг самой профессии педагога хореографии.

Быть педагогом – большая ответственность, ведь именно преподаватель несет тяжелый груз ответственности за воспитание и сохранение таланта своих учеников. Самое главное – это не загубить его, а развить. «Со всей очевидностью напрашивается закономерный вывод об особой ответственности педагога перед самим собой. Только постоянно совершенствуя свое мастерство, куда входят многие слагаемые этой удивительной профессии, начиная от каждодневных (желательно) практических занятий в классе с учениками, практических занятий с самим собой, со своим телом, ежедневно проверяя его эластичность, способность воспринять тот или иной танцевальный материал или какой-нибудь конкретный технический элемент, а может быть, и актерскую задачу, связанную с пластикой, и кончая чтением литературы по различным методикам, по педагогике, по психологии, по анатомии и вообще медицине, по истории театра и балета. Все это должно дополняться периодическим посещением уроков своих коллег, знакомством с хореографическими постановками различных жанров танцевального искусства, чтобы затем, проанализировав виденное и прочитанное, можно было бы сделать свой вывод, необходимый для работы сегодня и на будущее, чтобы увериться в выбранном и правильном подходе к предлагаемому ученикам материалу. Конечно, все это должно неоднократно проверяться в процессе прохождения уроков на конкретных учениках в конкретном классе, проверяться строго и объективно. Для этого можно использовать и чужие мысли, даже если они и отрицательны. Польза от этого все равно будет» [1] – А.А. Борзов в своем высказывании четко обозначил важные составляющие преподавателя: трудолюбие, самоотдача, дисциплина, разносторонность, выносливость. Без этих ключевых навыков трудно добиться успеха и состояться в профессии.

Всю свою жизнь Анатолий Алексеевич Борзов посвятил танцу. Регулярные тренировки, занятия, мастер-классы, лекции были его неотъемлемой частью. Он является потрясающим примером профессионала своего дела, который даже в возрасте 80 лет продолжал лично разбирать все элементы народного танца со своими приемниками. Более 500 учеников, состоявшихся артистов и преподавателей гордо носят звание «выпускников

Борзова» – именно они являются результатом его невероятного труда, которому он посвятил свою жизнь.

Список использованных источников:

1. Анатолий Борзов. Быть педагогом-большая ответственность / Анатолий Борзов [Электронный ресурс] // Большой форум любителей оперы и балета: [сайт]. — URL: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?t=122>

2. Нелли Ончурова Юбилей А.А.Борзова (Москва) / Нелли Ончурова [Электронный ресурс] // журнал Страстной бульвар, 10 : [сайт]. — URL: <http://www.strast10.ru/node/500>

3. Борзов, А. А. Народно-сценический танец : Экзерсисы у станка : Учебное пособие / А. А. Борзов. – Москва : Издательство Московская академия образования Н. Нестеровой, РАТИ – ГИТИС, 2008. – 493 с.

6. Татьяна Смирнягина Памяти Анатолия Алексеевича Борзова (07.11.1928-13.05.2017) / Татьяна Смирнягина [Электронный ресурс] // YouTube : [сайт]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=_QSaGc3bY98

© Михайлова Е.В., 2023

Авторский указатель

А

Алексеев М.Н., 162
Андреева П.А., 4
Андреева Н.С., 7
Арефьева С.М., 11, 14
Артамонов В.А., 165
Атрощенко Д.С., 168

Б

Баженова О.С., 172, 175
Бардаенко А.Д., 17
Баронина А.А., 20
Батагова Т.Э., 162
Беличенко М.В., 179
Берендеев И.Ю., 186, 313
Бессонова К.М., 24
Бобер А.А., 182
Большова С.И., 114, 131
Бондарь А.С., 30
Боркова В.П., 32
Бочарова А.В., 37
Бугаев О.В., 179, 191, 298

В

Васильев М.А., 186
Васильева А.А., 41
Ведерникова М.А., 221
Воробьев В.А., 197

Г

Гертель А.С., 43
Гилёва А.И., 188
Горбатько А.А., 191, 224
Горшунцова О.В., 67
Горюнова А.С., 46
Готовка А.В., 232

Ж

Жукова М.Д., 49

З

Златолинская А.К., 194
Зорикова А.Ю., 197

И

Ильина А.М., 200
Ильницкая А.В., 206

К

Каргапольцева А.В., 52
Катсивелу Георгия, 203
Качалина А.Д., 58
Клочкова Е.В., 206
Козека А.В., 210
Козенко Е.Д., 213
Коржановская Л.Г., 200
Коротина К.В., 217
Котиков А.В., 261
Кошкина М.П., 63
Красавина К.Д., 221
Кубышев А.А., 224

Л

Лавренова Е.Д., 11
Лазарева Д.А., 67
Ларько А.О., 70
Литвиненко С.С., 229
Литвинова Н.П., 73
Логачева Л.А., 14
Логвинова А.А., 232

М

Манина И.И., 78
Матвеева Е.В., 82
Матюкина Т.С., 88
Мачуговская К.К., 235
Мелехова Д.О., 238
Мирошниченко Е.С., 147
Михайлова Е.В., 316
Морозова А.В., 241
Морозова Е.Э., 93
Мунганжи Р.С.П., 245
Мыскова О.В., 43, 120
Мыщенко М.А., 97

Н

Никитина Д.А., 249

П

Павлова А.В., 100
Патина Т.Е., 32
Паюсова В.Г., 103
Пласкина Т.С., 109
Полторацкая Л.В., 165, 288
Понькин В.А., 313
Прахова С.В., 253

	Р	Фирсова О.В., 296 Фоминых Е.В., 158	
Рахманов И.С., 194 Рубцова С.Н., 114 Рудяков Т.З., 120 Русакова В.К., 255 Рыжих Ю.Д., 122			Х
	С	Ходарева Д.А., 298	
		Цимбалевич Н., 303	Ц
Сабитова Ф.С., 258 Савельева С.Д., 128 Селезнёв Д.О., 261 Селютина А.А., 310 Сиберт К.А., 131 Смышляев Н.-М.О., 265 Соболевская К.В., 268 Степанов А.Е., 271 Степанов Е.А., 271, 275 Степанова А.Е., 275 Степанчук К.А., 279 Сушкова-Ирина Я.И., 213, 253		Чан Зисеу Ань, 307 Чекменев А.И., 253, 265 Чекменева С.И., 143	Ч
	Т	Шамраева М.И., 310 Шаповалова А.Е., 147 Шереметьева Е.В., 151 Широбоков А.В., 313 Шустова Ю.А., 155	Ш
Тихонова М.В., 175 Ткач А.Е., 282 Точилин Р.О., 137 Тюрина Д.Г., 288			Щ
	Ф	Щербаков Д.Н., 120	
Федюнина Е.А., 291		Янович И.А., 158	Я

Научное издание

Всероссийская научно-практическая конференция

«ДИСК-2023»

Часть 5

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.

Все материалы отображают персональную позицию авторов.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. _____ Тираж 30 экз. Заказ №.....

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина

115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1

тел./ факс: (495) 955-35-88

e-mail: riomgudt@mail.ru

Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина