

[Введите текст]

[Введите текст]

[Введите текст]

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

# **Музыка в пространстве медиакультуры**

Сборник статей по материалам  
Седьмой Международной научно-практической конференции  
17 апреля 2020 года

**Краснодар 2020**

**УДК 78**  
**ББК 85.31**  
**М 897**

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

**Редакционная коллегия:**

**Зенгин С.С.** – ректор ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук, доцент.

**Гангур Н.А.** – проректор по науке и дополнительному образованию ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», доктор исторических наук, профессор.

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

**Рецензенты:**

**Тараева Г.Р.** – доктор искусствоведения, профессор

**Саввина Л.В.** – доктор искусствоведения, профессор

**М 897 Музыка в пространстве медиакультуры:** Сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2020 года. – Краснодар, издательство КГИК, 2020. 235 с.

Сборник включает в себя статьи участников Седьмой Международной научно-практической конференции «Музыка в пространстве медиакультуры», состоявшейся 17 апреля 2020 года в ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». В книге рассматривается широкий круг проблем, актуальных для современного музыкознания и связанных с междисциплинарным подходом к функционированию музыки в медийной сфере.

**Материалы публикуются в авторской редакции.**

**ISBN**

**УДК 78**  
**ББК 85.31**

**© КГИК, 2020**  
**© Коллектив авторов, 2020**

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
<b>МУЗЫКА В МЕДИЙНЫХ ФОРМАХ ТЕКСТА</b>	
<b>Цукер А.М.</b> (Ростов-на Дону) По законам полифонии. Музыка фильма и вокальный цикл в творчестве Микаэла Таривердиева.....	7
<b>Югай И.И.</b> (Санкт-Петербург) Звук в пространстве компьютерной игры.....	14
<b>Антипова В.Ю., Даниелян М.В.</b> (Саратов) Научный руководитель – Карташова Т.В. О роли музыки в компьютерных играх.....	18
<b>Карташова Т.В., Карташов В.Д.</b> (Саратов) Функции музыки в корейском кинематографе: основные тенденции и эстетические принципы.....	21
<b>Шак Т.Ф.</b> (Краснодар) Песни Ю. Антонова в кино: от прикладной музыки к автономной.....	27
<b>Ефанов А. А.</b> (Москва) Блогинг и журнализм: общее и особенное.....	32
<b>Аникиенко С.В.</b> (Краснодар) Граммфон на Кубани (к истокам современной медиакультуры).....	35
<b>Ситалова А.Н.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Т.Ф. Шак Образ Анны Ахматовой в кинематографе (на материале фильма Е. Якович «Анна Ахматова. Вечное присутствие»).....	38
<b>Кремененко А.С.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Т.Ф. Шак Принципы функционирования музыки в документальном кино (на примере творчества режиссера Хуберта Саупера.....	41
<b>Куренова Д.Г.</b> (Краснодар) Музыка как инструмент повышения эффективности рекламы.....	45
<b>Гутман Д. Г.</b> (Германия, Крефелд – Дюссельдорф) <b>Хватова С. И.</b> (Краснодар) Медиаресурсы как средство православной катехизации.....	50
<b>Мерцев Д.В., Червякова И.М.</b> (Краснодар) История создания и значение Кубанского кинофестиваля православных фильмов «Вечевой колокол».....	56
<b>Савченко Н.С.</b> (Краснодар) Научный руководитель – С.И. Хватова Митрополит Иларион Алфеев: медиаторство как часть миссионерской деятельности.....	60
<b>Садыкова Н.В.</b> (Краснодар) Научный руководитель – С.И. Хватова Драматургическая функция песни в экранизации сериала «Игра престолов» (композитор Рамин Джавади.....	63
<b>Скуднев Д.А.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Г.Р. Тараева Баян и аккордеон в современной отечественной киномузыке.....	67
<b>Суровцева Е.В.</b> (Москва) К вопросу об экранизациях произведений А.П.Чехова (постановка проблемы).....	71
<b>Черешнюк И.Р., Юркова А.Л.</b> (Пермь) Взаимодействие музыки и видеоряда в произведении «Вооруженный человек»: «Месса мира» К. Дженкинса.....	75
<b>Ахроменко Н.В., Ахроменко К.А.</b> (Краснодар) Телевизионный проект «Старые песни о главном» в контексте интерпретации эстрадной песни.....	80

<b>Девликамова Э.А.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Т.Ф. Шак Киномузыка в исследовательском поле музыковедения .....	<b>83</b>
<b>Бондаренко А.А.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Т.Ф. Шак Характеристичные функции музыкальной цитаты в фильме Гая Ричи «Большой куш» .....	<b>89</b>
<b>Гитис М.И.</b> (Ашкелон, Израиль) Жанровые особенности вестерна в музыкальной драматургии фильма Сидни Поллака «Электрический всадник» .....	<b>95</b>

### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ**

<b>Бакирова К.С.</b> (Казань) Место исполнителя классической музыки в современном социокультурном пространстве .....	<b>99</b>
<b>Евдокимова В.В.</b> (Ростов-на-Дону) Научный руководитель – Крылова А.В. Флешмоб и его возможности привлечения внимания к музыке академической традиции .....	<b>103</b>
<b>Коломиец В.А, Сорокина Т.В.</b> (Краснодар) Немецкая lied в грамзаписях выдающихся исполнителей .....	<b>108</b>
<b>Морозов В.А.</b> (Краснодар) Из сокровищницы фортепианных грамзаписей: старые мастера .....	<b>111</b>
<b>Перелевский К.А.</b> (Краснодар) К вопросу о меховедении баяниста .....	<b>113</b>
<b>Сыч А.Е.</b> (Краснодар) Научный руководитель – Перелевский К.А. Исполнительский взгляд на сочинение для баяна .....	<b>116</b>
<b>Петченко А.Ф.</b> (Луганск) Профессиональная подготовка музыкантов-народников на Луганщине .....	<b>119</b>
<b>Старикова В.В.</b> (Минск) Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства: к уточнению понятия .....	<b>122</b>
<b>Ци Цзин</b> (Санкт-Петербург) Научный руководитель – Санжеева Л. В. Развитие вокального образования в эпоху романтизма .....	<b>128</b>
<b>Стражникова Т.И.</b> (Краснодар) К вопросу о специфике музыкального языка .....	<b>132</b>

### **СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ**

<b>Булатова О.Р.</b> (Краснодар) Цитирование как прием выражения комического в циклах К. Сен-Санса и Д.Д. Шостаковича .....	<b>138</b>
<b>Вейнмейстер А.В.</b> (Санкт-Петербург), <b>Григорьева Ю.В.</b> (Санкт-Петербург) Культура в изоляции .....	<b>142</b>
<b>Гросселли М.Л.</b> (Италия), <b>Предоляк А.А.</b> (Краснодар) Дж. Верди, опера “Аида”: первая постановка в театре Арена ди Верона – история и современность .....	<b>149</b>
<b>Доля Р.Ю.</b> (Белгород) Научный руководитель – О.А. Волкова Генезис западной социологии музыки: донаучный период .....	<b>153</b>
<b>Кром А.Е.</b> (Нижний Новгород) Пространство и время воспоминаний Филипа Гласса .....	<b>157</b>

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

<b>Мартыненко Е.П.</b> (Симферополь, Крым) Научный руководитель – О.Б. Элькан Техно-симфония как современный медиажанр: сложное в простом.....	<b>162</b>
<b>Мелинавичене К.В.</b> (Крым), <b>Караманова М.Л.</b> (Краснодар) Эволюция композиторского стиля Алемдара Караманова.....	<b>166</b>
<b>Покладова Е.В.</b> (Краснодар) Электронная музыка Ж.М. Жарра: основная проблематика и художественные задачи.....	<b>170</b>
<b>Чупова А.Г.</b> (Череповец) «Красавица и Чудовище» Ф. Гласса: между традицией и новаторством.....	<b>175</b>

**МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ОБРАЗОВАНИИ**

<b>Лащева Е.В.</b> (Краснодар) Дистанционная форма как средство обучения в вузах культуры в условиях всемирной пандемии.....	<b>184</b>
<b>Баканова А.Г.</b> (Санкт-Петербург) Научный руководитель А.Б. Афанасьева Использование информационных технологий на уроках музыки в начальной школе.....	<b>187</b>
<b>Голощапова О.В.</b> (Барнаул) Научный руководитель – Т.В. Шастина Новые возможности музыкальной педагогики.....	<b>192</b>
<b>Корепанов В.А.</b> (Краснодар) Научный руководитеоь – С.В. Аникиенко У истоков системы музыкального образования на Кубани.....	<b>195</b>
<b>Кучекеева Л.А.</b> (Казань) Профессиональные компетенции звукорежиссера.....	<b>198</b>
<b>Недашковская Н.И.</b> (Москва), <b>Фахриева Н. М.</b> (Казань) Художественный мир в цифровую эпоху: к проблеме создания индивидуального образовательного контента».....	<b>202</b>
<b>Парий И.О.</b> (Краснодар) Принцип визуализации в непрерывной системе музыкального образования.....	<b>206</b>
<b>Цю Ецзин</b> (Санкт-Петербург) Научный руководитель – Санжеева Л. В. Специфика коррекционного обучения музыке детей с ограниченными возможностями здоровья .....	<b>210</b>

**ТВОРЧЕСТВО Л.В. БЕТХОВЕНА В КОНТЕКСТЕ  
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

<b>Лойко А.И.</b> (Минск, Беларусь) Творчество Бетховена в исследованиях Л.С. Выготского.....	<b>213</b>
<b>Лойко Л.Е.</b> (Минск, Беларусь) Бетховен и белорусский кинематограф.....	<b>216</b>
<b>Коробейникова Н.П.</b> (Краснодар) Методический анализ фуги из сонаты Бетховена op. 106.....	<b>219</b>
<b>Чапчикова В.Ю.</b> (Краснодар) Исполнительские традиции в немецкой камерно-вокальной музыке на примере песни «Аделаида» Л.В. Бетховена.....	<b>223</b>
<b>Бао Нуань</b> (Санкт-Петербург) Научный руководитель Е.Н. Яковлева Анализ эмоциональной коннотации и техник пения художественных песен Бетховена.....	<b>226</b>
<b>У Шуан</b> (Санкт-Петербург) Научный руководитель – Л.В. Санжеева Роль интуиции в обучении творческому методу Л. В. Бетховена.....	<b>231</b>
Сведения об авторах.....	<b>235</b>

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

Основная задача конференции «Музыка в пространстве медиакультуры», проводимой ежегодно на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», связана с расширением горизонтов классического музыкознания и актуализацией аспектов, раскрывающих специфику функционирования музыки в современном социуме. К числу таких проблем относятся: 1) музыка в медийных формах текста; 2) современная академическая и массовая музыка в аспекте медиакультуры; 3) музыкальное исполнительство в контексте медиакультуры; 4) медиатехнологии в музыкальном образовании. Отдельная секция посвящена 250-летию юбилею Л.В. Бетховена.

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

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

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

## **МУЗЫКА В МЕДИЙНЫХ ФОРМАХ ТЕКСТА**

**А.М. Цукер**  
Ростов-на-Дону

### **ПО ЗАКОНАМ ПОЛИФОНИИ МУЗЫКА ФИЛЬМА И ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА**

**Аннотация.** В статье автор рассматривает музыку Микаэла Таривердиева к художественным фильмам, телесериалам и его же камерно-вокальные циклы в их связях и взаимодействиях, составляющих специфическую особенность поэтики и драматургии картин мастера. В указанном взаимообогащении проявляет себя камерная природа дарования композитора, действующая во всех жанрах его творчества, и синтетичность его художественного мышления.

**Ключевые слова:** музыка фильма, вокальный цикл, полифония, контрапункт, синтетичность, камерность, драматургия, поэзия, «классицизмы».

**A.M. Zucker**  
Rostov-on-Don

### **BY THE LAWS OF POLYPHONY FILM MUSIC AND VOCAL CYCLE IN THE CREATIVITY OF MICHAEL TARIVERDIEV**

**Abstract.** In the article, the author considers the music of Mikael Tariverdiev for feature films, television series and his chamber-vocal cycles in their connections and interactions, which make up a specific feature of the poetics and dramaturgy of the master's paintings. In this mutual enrichment, the chamber nature of the talent of the composer, acting in all genres of his work, and the synthetics of his artistic thinking manifest themselves.

**Keywords:** film music, vocal cycle, polyphony, counterpoint, synthetics, chamber, drama, poetry, "classicism".

За почти сорок лет работы в кино и на телевидении с крупными отечественными режиссерами – Л. Кулиджановым, А. Зархи, Э. Рязановым, Т. Лиозновой, Э. Климовым, М. Каликом, Б. Рыцаревым, В. Догманом, В. Ордынским, П. Арсеновым, А. Прошкиным, В. Титовым – Таривердиевым была написана музыка более чем к восьмидесяти картинам, сериалам и среди них такие общепризнанные шедевры, как «Мой младший брат», «Человек идет за солнцем», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Король-Олень». «Ирония судьбы», «Семнадцать мгновений весны». Композитор выработал свои устойчивые принципы музыкальной драматургии фильма, свое видение жанра, свое понимание роли музыки в нем. Она, по мысли композитора, должна стать выразителем основной, решающей идейной проблемы картины, концентрировать в себе ее философский смысл и появляться лишь там, где этот смысл не могут без нее раскрыть ни слово, ни видеоряд. «Я уверен, – писал он, что роль музыки заключается единственно в том, чтобы выявлять главную, центральную идею фильма, его обобщающий художественный образ и, если хотите, его философию» [4]. Еще в начале 60-х годов, когда рождались первые ленты с музыкой Таривердиева, кинокритик Я. Харон отмечал «абсолютную кинематографичность» композитора, его «собственный голос», собственный творческий метод [5, 94-95], а выдающийся режиссер И. Пырьев определял его работу как «прекрасный пример новой киномузыки» [3].

Между тем, чем больше углубляешься в творчество Таривердиева, тем сильнее ощущаешь, что при рассмотрении его киномузыки изолированно от других жанров что-то очень важное неминуемо теряется, что-то упорно сопротивляется подобному разграничению. Творчество композитора тотально синтетично, и это проявляется на

самых разных уровнях: в тематике, жанрах, драматургии, музыкальном языке. Герои XVIII века попадают в обстановку современного музея с экскурсоводами, научными сотрудниками, администратором (опера «Граф Калиостро»). Музыкальная драматургия фильма сочетает в себе признаки оперы-buffa и мюзикла («Король-олень»). Романс строится как театральная сцена, подразумевающая определенных персонажей, с их пластикой, мимикой («Скирли», вокальный цикл на стихи Б. Ахмадулиной). В авторской стилистике элементы музыки барокко, так называемые «бахизмы», сплавляются с интонациями современной эстрадной песни. Последняя в свою очередь вбирает в себя черты оперного монолога, русского бытового романса, самодеятельной гитарной песни, различных камерно-инструментальных форм, поэтики и драматургии кино. Жанровая диффузия в музыке Таривердиева настолько сильна, взаимодействия столь активны, что, не разобравшись в специфике одного из жанров, трудно себе представить специфику другого. Музыка фильмов в этом смысле – не исключение. В орбиту ее влияния попадают как произведения, родившиеся в недрах кино или телевидения, а потом получившие самостоятельную жизнь, так и не имеющие к кинематографу сколько-нибудь прямого отношения.

И все же, если искать сферу, которая аккумулировала бы в себе важнейшие художественные принципы Таривердиева, то таковой окажется, пожалуй, внешне куда более скромный жанр. Однако именно его сильное «излучение» испытывают на себе опера, инструментальный концерт, песня, музыка для драматического театра, кино и телевидения. Речь идет о камерно-вокальном цикле, который в представлениях о Таривердиеве и его творчестве не только любителей, но и многих профессионалов оказывается нередко если не забытым, то отодвинутым на второй план более массовыми по самой своей природе жанрами.

Ведущая роль вокальной лирики в творчестве композитора обусловлена, по меньшей мере, двумя важными причинами. Первая состоит в камерной природе его дарования, художественного темперамента. Она проявляется в содержании, эмоционально-образном строе произведений, в манере авторского высказывания – негромкой, эмоционально открытой и доверительной, в поэтичном, очень личностном характере чувствования. Неразрывно связаны с этим тяготение к миниатюре, тонкой детализации всех элементов музыкальной речи, выбор, как правило, малого состава исполнителей, концентрированность в изложении и развитии материала. Словом, творчество Таривердиева позволяет говорить о камерности в самом широком смысле слова как о *способе музыкального мышления*.

Вторую причину следует искать в поэтических пристрастиях композитора. Его привлекает обычно поэзия сложная – прежде всего с точки зрения ее содержания (по выражению Е. Винокурова, «поэзия с тайной»), заключающая в себе некое глубинное течение, философский, психологический, шире – духовный подтекст; сложная и по форме, то есть отмеченная непростой, метафорически насыщенной лексикой, наполненная подвижной, напряженной ритмикой, часто порывающая с классическим стихосложением, обладающая свободной рифмовкой, а подчас лишенная ее (верлибр), приближающаяся к прозаической речи. Подобная поэзия, естественно, требует от композитора соответствующих ее природе музыкальных средств и приемов, утонченной интонационной, ритмической выразительности, разнообразных типов вокализации, гибкого композиционного решения, словом, всего того, что составляет прерогативу камерно-вокальной музыки.

Попытаемся теперь сопоставить камерно-вокальный цикл и киномузыку. На первый взгляд, сопоставление это не вполне корректно. Во всяком случае, видимых точек пересечения названные жанры как будто бы не обнаруживают. Да и в творчестве Таривердиева их связь открылась не сразу. Вспомним ранние опусы, кстати сказать, появившиеся почти одновременно, в 1957 году: вокальный цикл «Акварели» на стихи средневековых японских поэтов и музыку к фильму «Юность наших отцов» по роману



А. Фадеева «Разгром» (режиссер Б. Рыцарев). Пять изысканных утонченно-живописных миниатюр – и масштабное историко-эпическое полотно. Что здесь может быть общего?

Музыкальное решение фильма рассчитано на большой (тройной) оркестровый состав, два хора, солиста-альта, что повлекло за собой громоздкость, даже перенасыщенность звучания, столь не свойственную в дальнейшем стилю композитора. Достаточно сложный и разнообразный зрительный ряд ленты включал в себя массовые сцены, батальные эпизоды, пейзажные зарисовки, психологические поединки-диалоги, крупные портретные планы, и всему этому композитор попытался найти звуковой эквивалент. В результате такого последовательного «озвучивания» отдельных кадров в фильме оказалось немало избыточной музыки, нередко живописной, рельефно-зримой, динамичной, но дублирующей изображаемое на экране, звучащей с ним «в унисон». Таривердиеву еще предстояло найти в кино свою тему, свой сценарный материал, принципы соотношения музыкального и немusicalного планов, организации из внешне разрозненных частей драматургического целого. В вокальных же циклах, где композитор в значительно большей мере был «хозяином положения» и где сам жанр располагал к раскрытию его лирического дарования, все эти задачи решались раньше и с меньшей степенью «сопротивления материала».

«Акварели» – яркий тому пример. Показателен уже сам выбор стихов. Японская поэзия, раскрывающая тончайшие движения чувств, трепетность душевных состояний, отвечала насущной потребности композитора в романтически-возвышенном. Старинным формам стихосложения танка и хокку свойственна, как известно, некоторая недоговоренность, зашифрованность образов, мыслей, настроений. Они лишь набросаны легким штрихом, остальное же должен домыслить читатель, чью фантазию призваны пробудить стихи. Главное, таким образом, – не столько текст, сколько подтекст. Именно подтекст и определяет эмоциональный строй цикла Таривердиева, создает тот «второй план», тот философский «комментарий», без которого произведение лишилось бы своей содержательной многомерности, объемности, в широком смысле слова – *полифоничности*. Композитор еще более осложняет этот второй план, протягивая между различными частями, – на первый взгляд, не связанными друг с другом ни сюжетом, ни единством поэтической темы, ни специфическими приемами симфонизации, – тонкие ассоциативные нити, подкрепляя их музыкальными реминисценциями, и строит на этом целостную драматургию. Последовательность романсов подчинена некоей сверхидее, относительно самостоятельной, – она нигде не высказывается прямо, но исподволь направляет воображение слушателя. Таривердиев, таким образом, находит в «Акварелях» нетрадиционный, не лежащий на поверхности, сложно-ассоциативный способ организации целого, который отныне становится основополагающим. И утверждается он поначалу именно в вокальных циклах.

Пять романсов на стихи Маяковского, созданных вслед за «Акварелями», позволяют проследить его еще полнее и наглядней. В момент своего появления сочинение вызвало немалые споры. Атмосферу вокруг первых исполнений романсов описал Ю. Корев: «Ох, как сердито отзываются о них многие серьезные музыканты, к мнению которых никак нельзя не прислушаться. Например, Ю. Левитин, на которого они произвели, по его словам, «самое тяжелое впечатление». А некоторым нравится. Высоко оценил их, например, В. Мурадели. Реакция слушателей? Блестящий успех и откровенные насмешки, требование бисировать и возмущение: «Как можно писать такую безвкусицу» [2, 19]. Сегодня цикл Таривердиева называется среди наиболее интересных музыкальных прочтений поэзии Маяковского. И все же вопросы целостности произведения, его внутреннего единства остаются. Действительно, открытые интонационные связи между частями редки, стихотворения избраны совершенно различные. Но к проблеме цикла здесь следует подходить прежде всего с точки зрения его поэтической драматургии – такова специфика мышления Таривердиева, точнее, одно из проявлений

его синтетичности. При этом прямому тематическому единству композитор предпочитает контакты скрытые, возникающие в результате образной многозначности избранных стихов, которые при их объединении в одном произведении вступают в сложные взаимоотношения и обнаруживают отсутствовавшие связи, носящие, как правило, ассоциативный характер.

Музыкальная целостность в этих условиях достигается особым, не совсем привычным способом. В художественной практике (от романтиков до наших дней) уже сложились пути создания единства музыкальной драматургии в вокальных циклах. Как правило, это сквозное развитие интонационных сфер в их взаимодействии, трансформации, рождение на этой основе качественно новых образов, иными словами, симфонизация. Таривердиев не стремится открыто симфонизировать цикл. Возникающие в его произведениях интонационные связи имеют иной характер, они лишены процессуальности, динамики последовательного роста, намечаются как бы пунктиром. Перед слушателями они предстают уже в виде конечного результата, минуя этап промежуточных преобразований, который композитор словно сознательно оставляет на долю слушательской фантазии. Важно подчеркнуть, что все эти интонационные арки, переключки подчинены поэтическим: они рождаются в моменты текстовых обобщений, кульминаций, то есть там, где стихи несут наиболее весомую смысловую нагрузку, содержат некий вывод, осмысление, итог. И точно так же, как намечаются поэтические ассоциации, возникают и их музыкально-интонационные «знаки», раскрывающие и уточняющие образный ряд. Подобный метод призван помочь слушателю за отдельными частными явлениями уловить их общий смысл, дать возможность сквозь один образ увидеть другой, часто скрытый в подтексте, нередко более сложный и многозначный. В результате создается эффект двуплановости, смыслового параллелизма, контрастного контрапункта образов и тем.

В более широком смысле, подобная полифоничность проявляется в соотношении поэзии и музыки в целом. Сам композитор говорил об этом так: «Я не стараюсь раскрыть смысл стихотворения, а пользуюсь стихами скорее как материалом для построения сочинения, где, как мне кажется, существуют два образных ряда – музыкальный и поэтический. Сливаясь, эти образы должны давать принципиально новое качество, которое не присуще порознь ни стихам, ни музыке» [1, 19]. Сами эти сферы также полифоничны: и избранная композитором поэзия, богатая подтекстами, и музыкальная ткань его романсов, где нередко возникает образно-тематический контрапункт вокальной и фортепианной партий, а подчас и фортепианная партия сама строится по типу единовременного контраста. Главным же интегрирующим началом как по горизонтали – в развертывании цикла, так и по вертикали – в организации многослойной образной структуры, становится высвеченная всем комплексом музыкально-драматургических средств единая, сквозная идея.

Такого рода логику, разумеется, каждый раз индивидуально преломленную, можно проследить и в последующих циклах на стихи Л. Мартынова, Е. Винокурова, Б. Ахмадулиной. Но для нас сейчас важнее то, что все указанные принципы, сложившиеся в вокальной музыке, по сути своей удивительно кинематографичны. Во всяком случае, в кино они раскрылись еще полнее, определив своеобразие музыкально-драматургического решения таривердиевских фильмов.

Новый тип драматургии рождался постепенно и в постоянном взаимодействии камерно-вокальной и киномузыки. Перекликались они и тематически, и сюжетно, и характером конфликтов. В этом процессе отметим ряд существенных моментов. Прежде всего, это тяготение Таривердиева к поэтическому кинематографу, далекому от бытописания и хроникальности. Так, в картине «Мой младший брат» (режиссер А. Зархи) главной, решающей для композитора проблемой стало столкновение в судьбе героев поэзии и прозы жизни, высокой духовности и суетности дня – коллизия, знакомая нам по романсам на стихи Маяковского («А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?»), а позже послужившая основой ахмадулинского цикла.

Естественно связан с этим, начиная с 70-х годов, поворот к телевизионным картинам, с их, как правило, особой доверительностью, максимальной приближенностью к каждому зрителю, то есть качествами, так созвучными эмоционально-отзывчивому, сокровенно-задушевному тону музыки Таривердиева. Специфика экранного материала, где динамика действия уступила место пристальному рассмотрению внутреннего мира героев, их подаче крупным планом, закономерно повлекла за собой и соответствующее музыкальное решение. На смену оркестровым фрескам пришли скупые и лаконичные гравюры. Наконец, в качестве важнейшего выразительного и драматургического средства в ткань фильма начали входить музыкально-поэтические формы: песни, но чаще более сложные, «гибридные» разновидности (песни-романсы, песни-речитативы, песни-баллады), сочетающие собственно песенные черты, элементы эстрадности с глубоким поэтическим содержанием, тонкой психологической разработкой характеров, интонационной и ритмической усложненностью, усилением декламационного начала, развитостью формы, то есть с особенностями, идущими от камерно-вокальной музыки.

Рубежной на этом пути стала картина 1965 года «Прощай». Автор сценария и постановщик Г. Поженян (это был его кинематографический дебют) задался целью создать поэтический фильм. Довольно жесткая с точки зрения экранного материала лента рассказывала о драматических событиях Великой Отечественной войны, о боях за Севастополь, о взаимоотношениях морских офицеров. Но за конкретными фактами, почти документальными эпизодами вставала более широкая нравственная проблема: человек должен оставаться добрым и милосердным в самых суровых жизненных испытаниях. В раскрытии этого второго плана именно музыке отводилась главная роль. Музыка в сочетании с поэзией. Такая задача для Таривердиева была вдвойне увлекательной. Философски-метафорические, написанные верлибром со сложным синтаксисом стихи Г. Поженяна (а именно к такого рода поэзии тяготел композитор в своих циклах) стимулировали поиск в области вокальных форм. Отсюда в фильме не скованные куплетностью, гибко следующие за изгибами поэтической мысли песни-речитативы. Но главное, согласно авторскому замыслу, они должны были войти в структуру картины на полифонических началах, образовать самостоятельный голос кинематографического «контрапункта». Таривердиев оказался в своей стихии – накопившиеся в его вокальных циклах приемы получили здесь новые, почти неограниченные возможности претворения.

Своеобразие сочетания зрительного и музыкально-поэтического рядов в фильме состоит в том, что между ними фактически нет прямой, видимой связи. Музыка живет своей, внешне весьма отстраненной от изображаемого на экране жизнью. При этом ее «голос» нередко опережает экранные события. Так, музыка взрывает атмосферу первых эпизодов, решенных в неторопливой, спокойной манере; у офицеров временная передышка, бои за Севастополь еще предстоят, а пока что можно отдохнуть в мирной Ялте, поваляться на пляже, провести вечер в дружеском застолье – все, как в доброе мирное время. И только суровый, мужественный речитатив о том, что «тебе уже ничего не страшно, если утром, а не днем и не ночью, один на один с собою ты принял решение», нарушает благополучие экранного повествования, ведет свою линию, предвосхищая поступок главного героя фильма Андрея Подымахина, который много позже «примет решение» ценою собственной жизни спасти плывущих на немецкой яхте пленных детей. Таким образом, в данном эпизоде действие на экране сознательно уходит от главной проблемы фильма, музыка же заставляет зрителя оставаться в ее орбите, предощущать то, что в полной мере откроется ему спустя целый ряд последующих событий.

Вот еще один пример полифоничности звукозрительного образа. Вечер в городском саду, играет духовой оркестр, кружатся в танце пары. Казалось бы, самое время ввести сюда «аксессуарную музыку», быть может, даже подлинную, времен тех лет. Но Таривердиев решает сцену по-иному. Ведь для главного героя эта мирная картина является своего рода прощанием с жизнью, и чем оживленнее веселятся отдыхающие,

тем грустнее эти часы расставания. Композитор отказывается от внутрикадровой танцевальной музыки, садовый оркестр присутствует лишь визуально, его звучание только подразумевается, танцы же проходят на фоне речитатива «Вот так улетают птицы» – печального рассказа-размышления о расставании людей.

Как мы видим, контакты между двумя параллельно развертывающимися планами так же, как и в вокальных циклах, носят здесь преимущественно ассоциативный характер, рождаются на основе подтекстов, скрытых в каждом из них. Однако в фильме такая работа еще более усложняется, поскольку смысловые параллели возникают как между отдельными песнями-речитативами, складывающимися в некий, проходящий пунктиром через всю ленту «сверхсюжет», так и между музыкой и изображением. Они-то, эти параллели, и помогают соотносить различные по содержанию кадры, улавливать их общий смысл и взаимообусловленность.

В любой фильм с участием Таривердиева его музыка привносила свою тему, свое видение проблемы, придавая целому особую объемность, стереофоничность, жанровую многозначность. Яркий тому пример – знаменитая «Ирония судьбы» (режиссер Э. Рязанов). Известно, что пьеса Э. Брагинского и Э. Рязанова существовала задолго до фильма, была поставлена во многих театрах и везде игралась как чисто комедийное произведение, эдакий лихой водевиль. Волей постановщика и композитора жанр произведения в корне изменился. Музыка внесла в него особую одухотворенность, щемящую нежность, настроение рождественского чуда.

Два «голоса» – экранный и музыкально-поэтический – как бы движутся в картине навстречу друг другу. Первый поначалу напрямую связан с типичной комедией положений, но постепенно он модулирует от фарса к лирической драме с чертами романтической сказки, где за внешней фабулой ощущается стремление заглянуть в сложный мир человеческих чувств и отношений. Второй сразу вводит зрителя-слушателя в круг серьезных проблем (песня «Со мною вот что происходит» – лирическое и грустное раздумье о том, как непросто, порой парадоксально складываются отношения людей), но по мере развития в него проникают шутка, озорство (песни «На Тихорецкую», «Если у вас нету тети»).

Таривердиев использовал в фильме стихи очень разных поэтов – Б. Пастернака, М. Цветаевой, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулиной, В. Киршона, М. Львовского, но объединил их единым стилевым прочтением – на грани современной гитарной песни и русской бытовой лирики, а главное – общностью темы. Собственно говоря, музыкально-поэтическую драматургию «Иронии судьбы» можно уподобить вокальному циклу. Как и в циклах, композитор устанавливает между музыкальными номерами ассоциативные связи и проводит их пунктиром через все песни. От заставки «Со мною вот что происходит» (Е. Евтушенко) протягиваются нити к цветаевскому романсу «У зеркала», со звучащей в нем болью разлуки. Эта же тема прощания с близкими, друзьями, одиночества, но только окрашенного печальным смирением, развивается и в номере «По улице моей» (Б. Ахмадулина). Новый поворот темы – в песне на стихи Б. Пастернака «Никого не будет в доме»: прятие одиночества как жизненной неизбежности, воспоминания о прошлом сменяются в ней ожиданием, надеждой, предчувствием чуда. Так скрытый сюжет музыкально-поэтического ряда проходит параллельно с экранной фабулой, вступая с ней в разнообразные взаимоотношения, то резонируя, то, напротив, противопоставляясь ей, в одних случаях вскрывая ее подтекст, в других – давая видеообразу новое освещение.

Еще один характерный пример – телефильм «Адам женится на Еве», снятый В. Титовым по комедии немецкого драматурга Р. Штраля. Двое молодых людей решают пожениться, но вместо загса попадают в некий символический суд, где, прежде чем зафиксировать их брак, прокурор, судья, адвокат заседатели, предлагают им доказать подлинность и стойкость своих чувств. Пьеса во многом построена по водевильным законам, и как это часто бывает в водевилях, в ее ткани есть стихи, предназначенные для пения, предполагающие исполнение их самими персонажами. Постановщики фильма

от такого решения отказались и ввели в него иной поэтический материал – сонеты Шекспира. Они были призваны внести в картину лирику особого рода, явившуюся плодом не непосредственного излияния, сиюминутного порыва сердца, а долгих, многотрудных раздумий человека, прошедшего через многие жизненные испытания и при этом не разуверившегося в любви, утвердившегося в ее бесконечных проявлениях и излагающего свои убеждения в формах философских, нравственных истин. Такой лирике должна была соответствовать и определенная музыкальная интонация, найденная композитором, – ясная, строгая, сдержанная и одновременно доверительная и теплая, ставшая выражением чувств человека, умудренного жизненным опытом и делящегося этим опытом с импульсивными молодыми героями.

В таком ключе выдержаны все восемь сонетов, образующих свою внутреннюю драматургическую последовательность. Здесь есть пролог («Увы, мой стих не блещет новизной»), неспешным повествовательным характером, тонкими «классицистскими» инкрустациями, поэтическим резюме – «Все то же солнце ходит надо мной, но и оно не блещет новизной» – свидетельствующий о вечности темы; есть завязка («Мешать соединенью двух сердец»), драматическая кульминация («Любовь слепа и нас лишает глаз»), скерцозное интермеццо – очаровательный, с оттенком доброй, слегка иронической улыбки «Сонет о курице» (в фильме он самым неожиданным, внешне парадоксальным образом «контрапунктирует» со сценой драки), есть лирический центр – сонет о любви («Люблю, но реже говорю об этом»), являющийся лейтмотивом всего фильма, есть, наконец, музыкальный эпилог – «Сонет об Адаме и Еве», который договаривает то, чего не смог решить суд, оказавшийся несостоятельным в ведении «дела о любви». И вновь перед нами разновидность вокального цикла. По существу, музыкально-поэтический голос превращается в фильме в самостоятельный «персонаж», который как бы наблюдает за разворачивающимся действием, комментирует его, вскрывает его подтекст, от имени авторов задает героям вопросы, искренне, умно, ненавязчиво беседует с ними. Роль этого «персонажа» в драматургии фильма оказалась настолько значительной, что постановщики решили вывести его на экран. Так, впервые за многолетний период работы в кино Таривердиев (он же исполнитель сонетов) оказался не за кадром, а в кадре, крупным планом. А то обстоятельство, что этот доверительный разговор ведется от имени Шекспира, переводит проблему во вневременной план, заставляет задуматься над извечным таинством любви – загадкой и испытанием для людей всех времен.

Близкую роль выполняют и «классицизмы», введенные в музыкальную ткань фильма. О них отдельно. Они звучат в киномузыке Таривердиева нередко, и в этой связи хочется коснуться их смысловой и драматургической роли. Обращение к стилистике прошлого в значительной мере было предопределено всем складом дарования композитора, выражением его внутренней потребности в возвышенном, поэтичном, очищенном от житейской повседневности. «Классицизмы» входят в образную систему Таривердиева как один из контрапунктирующих музыкально-смысловых «голосов». Многие в характере их происхождения и функционирования проясняет фильм «Мой младший брат», где они впервые появились.

Главный герой этой лирической киноленты, снятой по культовой повести В. Аксенова «Звездный билет» – юноша, ищущий романтический идеал, – сталкивается с обывательской, житейской повседневностью, но отстаивает возвышенную чистоту своих чувств. В соответствии с основным конфликтом в фильме переплетаются два музыкальных течения: первое, выступающее символом обыденности, связано с «низкими» жанрами танцевальной музыки (танго, фокстрот и пр.), второе же раскрывается «классицистским» тематизмом. Причем поначалу он дан в виде цитаты, обусловленной сюжетом: юноша слышит органную Токкату Баха, звучащую под сводами собора, и музыка совершает переворот в его душе, помогает глубже понять жизнь, ее проблемы, свое место в ней. От этого эпизода протягиваются нити ко многим другим, где уже оригинально преломленные элементы баховской музыки образуют характерную

для Таривердиева систему интонационно-образных арок и, связывая прошедшее с настоящим, становятся своеобразной точкой отсчета, мерилom оценки исканий и ошибок молодых героев.

И во многих последующих лентах, там, где композитор стремится установить связь времен, обратить взоры людей к вечным этическим и эстетическим ценностям, он широко претворяет стиливые элементы музыки XVIII века. Например, в телесериале «Ольга Сергеевна» (режиссер А. Прошкин), посвященном людям науки, «классицизмы» помогают создать атмосферу высокой духовности и интеллектуализма. В «Короле Олене» по Карло Гоцци (постановка П. Арсенова) в изящном контрапункте сплетаются черты буффонных оперных форм, старинных танцевальных сюит, клавирного прелюдирования и современной эстрадной песни. Такой сплав рождает атмосферу веселой, слегка ироничной игры, отражающей художественный строй картины – остроумный пересказ старой сказки на новый лад.

А теперь еще раз вернусь к вокальным произведениям Таривердиева, и не просто ради формальной симметрии статьи. Смысл этой «репризы» в другом. После всего сказанного выше становится понятней еще одно свойство творчества композитора, которое можно определить как стиливой контрапункт. Он имеет важное выразительное, драматургическое значение не только в киномузыке, но и в камерно-вокальных сочинениях, и в песнях. Так, в монологах на стихи Э. Хемингуэя полифоническое сочетание беспощадно-сурового речитатива в вокальной партии и «классицистского» прелюдирования и хоральности в фортепианной отражает основную антитезу цикла: противопоставление жестоких сцен войны, гибели, уничтожения – и веры в человечность, любовь и сострадание. В цикле на стихи А. Вознесенского «Запомни этот мир» современное песенное интонирование контрапунктирует с тематизмом в духе баховских инвенций, и этот последний органично входит в образную систему произведения как носитель главной мысли о гармонии человека с окружающим миром, его влюбленности в жизнь. Таким образом, мы наблюдаем здесь результат «обратной связи», воздействия киномузыки на вокальное творчество. В глубине и многоаспектности подобных взаимодействий в полной мере проявляет себя синтетичность художественных исканий Микаэла Таривердиева.

#### **Список литературы**

1. Беседы «Музыкальной жизни» // Музыкальная жизнь, 1978, № 18.
2. Корев Ю. Вместо вступления // Советская музыка, 1964, № 3.
3. Пырьев И. Пути исканий // Правда, 1962, 16 декабря.
4. Таривердиев М. Музыка навсегда // Сов. культура, 1980, 15 апр.
5. Харон Я. Пришел молодой композитор // Искусство кино, 1963, № 2.

**И.И. Югай**  
**Санкт-Петербург**

### **ЗВУК В ПРОСТРАНСТВЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ**

**Аннотация.** Расширение технологических возможностей интерактивных медиа, растущий креативный опыт зрительской аудитории требуют от авторов аудиовизуальных произведений постоянного движения вперед, что означает улучшение качества мультимедийных компонентов, развитие художественного языка, поиск новых выразительных средств и форм участия зрителя. Современные компьютерные игры являются популярными, зачастую высоко развитыми и технически сложными формами аудиовизуального произведения. В их создании участвуют представители многих специальностей, в том числе специалисты по работе со звуком. В данной статье рассматриваются некоторые профессиональные задачи, стоящие перед специалистами, озвучивающими компьютерные игры.

**Ключевые слова:** компьютерная игра, аудиовизуальное искусство, медиаискусство, интерактивное искусство, звукорежиссура, цифровое искусство, виртуальная реальность.

**I. I. Yugay**  
**Saint-Petersburg**

## **SOUND IN THE SPACE OF A COMPUTER GAME**

**Abstract.** The expansion of technological capabilities of interactive media, growing creative experience of the audience requires the authors of audiovisual works to constantly move forward, which means improving the quality of multimedia components, developing an artistic language, searching for new expressive means and forms of participation of the viewer. Modern computer games are popular, often highly developed and technically sophisticated forms of an audiovisual work. Representatives of many specialties participate in their creation, including specialists in working with sound. This article discusses some of the professional tasks faced by specialists who work with computer games' sound.

**Keywords:** computer game, audiovisual art, media art, interactive art, sound design, digital art, virtual reality.

В большинстве крупных игровых компаний есть подразделения, отвечающие за создание звука. Те, кто не создают собственное подразделение, обращаются к компаниям, специализирующимся на звуке в играх. В многомиллионных бюджетах игр предусмотрены значительные расходы на высококачественный, оригинальный, интерактивный звук. Осознание необходимости профессионального подхода к этой области проявляется в том, что сегодня во многих университетах и колледжах мира существуют обучающие курсы по игровому аудио.

Какова область применения звука в компьютерной игре?

В современных компьютерных играх звук задействован на многих уровнях: художественном, структурном, перцептивном, нарративном, навигационном. Звук применяется в разных по своему функционалу разделах игры от интерфейса, до диалогов игровых персонажей. Главное отличие игрового звука от звука в иных аудиовизуальных жанрах в том, что он связан с геймплеем - игровым процессом, подчиняющимся правилам и целям игры, определяющим возможности игрока, способы его участия. В связи со сказанным, перед звукорежиссером игры возникают новационные творческие и технико-технологические задачи.

Первые компьютерные игры<sup>1</sup> и игры для первых игровых приставок<sup>2</sup> не имели звука в следствие технической невозможности его создавать и воспроизводить. Однако, отсутствие звука при игре может быть и решением самого игрока. Так, многие предпочитают отключать звук, играя в казуальные игры.

Из трех составляющих звуковой палитры (речь, музыка, шумы), первыми в компьютерных играх появились шумы. К таким играм можно отнести вышедшую в 1971 году «Computer Space»<sup>3</sup> и «Pong»<sup>4</sup> 1972 года. Шумы в этих играх выполняли в первую очередь информационную функцию – они подтверждали совершение игроком действия, подобно тому, как при работе с графическим интерфейсом слышится «клик», подтверждающий нажатие кнопки. Звуковое и визуальное подтверждение действия важно для понимания пользователем происходящего. При этом уже в первых играх разработчики стремились, в том числе и при помощи звука, создать атмосферу, помогающую игроку погрузиться в действие, подтолкнуть его воображение. Поэтому даже в

<sup>1</sup> «Tennis for Two» (1958), «Spacewar» (1962).

<sup>2</sup> Например, игровая приставка «Magnavox Odyssey».

<sup>3</sup> «Computer Space» - компьютерная игра для аркадных автоматов, выпущенная компанией «Nutting Associates» в 1971 году.

<sup>4</sup> «Pong» — компьютерная игра, выпущенная фирмой «Atari» в 1972 году.

ограниченных условиях звуковоспроизведения первых игр осуществлялся тщательный поиск наиболее точных по своему звучанию шумов, отражающих условия и характер игры [1].

В ходе непрерывного совершенствования компьютерных технологий качество звука в играх увеличилось многократно. Однако, технические ограничения не единственная проблема, которая решалась первыми разработчиками игр. Поскольку компьютерная игра – мультимедийный жанр, в котором реализуются принципы интерактивности и нелинейности, авторам игр пришлось пересмотреть подходы к созданию произведения в том числе к созданию звука.

Принципы монтажа, применяемые в киноискусстве, зачастую не используются в динамических игровых сценах. Например, нельзя рассчитать по времени наступление определенного события, поскольку скорость и последовательность событий зависят от игрока. Как следствие, звук не может быть привязан к определенному времени (кадру). Игровое программирование ориентируется на совершаемые игроком действия, именно они запускают новые сцены.

Музыка, создаваемая для компьютерной игры, должна соответствовать ряду требований. Например, серьезной задачей является создание «бесконечной» музыкальной композиции для игровой сцены (уровня).

Типична ситуация, в которой игрок надолго задерживается в одной и той же сцене. Например, он может решать головоломку, изучать виртуальное пространство, многократно совершать то или иное действие. Каким в этом случае должно быть аудиовизуальное решение сцены? Первым решением было циклическое повторение музыкальной композиции. Однако, было замечено, что короткая композиция с ярко выраженными музыкальными фразами при многократном повторе вызывает раздражение у игрока. Кроме того, механические повторы разрушают иллюзию погружения в альтернативный виртуальный мир [2].

Нужны были новые решения. Одно из них было реализовано в ранней компьютерной игре «Myst»<sup>1</sup> композитором Робинот Миллером. Миллер стремился сделать музыку «атмосферной», что означало в этом случае смешение музыки с шумами и звуковыми эффектами. Действие в «Myst» происходило в загадочном мире, созданном с помощью неземной технологии. Глубокие, долгие, вибрирующие звуки, используемые в композиции, растворялись в тишине и возникали снова, словно голоса многочисленных механизмов, работающих во Вселенной «Myst». Композиция усиливала ощущение безграничного пространства, создавала впечатление, что игрок одинок и находится на пороге зловещей тайны. Карен Коллинз, одна из ведущих исследователей игрового звука, научный руководитель канадского Центра искусств и технологий при Университете Ватерлоо называет этот подход «избеганием музыкальной фразы» [3, с. 67].

Такой подход не нов. Комбинирование музыки и шумов практиковалось в авангардных музыкальных композициях прошлого века, авторов в таких творческих экспериментах привлекала возможность создания богатой звуковой текстуры. В условиях компьютерной игры комбинаторный подход позволяет программным способом создавать безграничные звуковые коллажи, при этом чаще всего и музыка, и шумы имеют электронное происхождение, что позволяет размывать различия между ними, задавать тон и длительность шума, применять звуковые эффекты.

В качестве примера можно привести широко известную серию игр «Silent Hill»<sup>2</sup>. Японский композитор Акира Ямаока сумел создать сложный звуковой ландшафт игры, органично соединивший собственно музыкальную композицию и игровые шумы (сопровождающие действия игрока – шаги, взаимодействие с объектами).

---

<sup>1</sup> Серия компьютерных игр, разработанная студией Cyan и изданная компанией Broderbund (1993-2003).

<sup>2</sup> «Silent Hill» — серия компьютерных игр в жанре survival horror, выпущенная компанией «Konami» (1999 – 2012).



Второе решение можно сформулировать как отказ от ярко выраженного, повторяющегося ритма. Как мощное выразительное средство, ритм задает игре определенную скорость, что может диссонировать с внутренним состоянием игрока. Ритм в аудиовизуальном произведении может использоваться для создания эмоционального напряжения, но в качестве постоянного фона, музыка с четко выраженным ритмом быстро утомляет, отвлекает от решения игровых задач [4].

Следующий подход – композиционное решение (повторы, чередования, сложные звуковые петли).

Распространенным решением, позволяющим избежать однообразия музыкального сопровождения в игре, является предоставление игроку возможности самому выбрать музыку. В качестве примера можно привести серии игр «Fallout»<sup>1</sup>, и «The Sims»<sup>2</sup>.

Мало изученной проблемой является специфика восприятия звука в игре зрителем (интеракатором). Специфика восприятия интерактивного произведения сложная и недостаточно изучена на сегодня область. Очевидно, что зритель воспринимает произведение, в котором он принимает участие иначе, классические художественные формы в которых зритель является наблюдателем. Лев Манович говорил: «хотя относительно легко определить различные интерактивные структуры, используемые в новых медиа-объектах, гораздо сложнее иметь дело с опытом пользователей этих структур. Этот аспект интерактивности остается одним из самых сложных теоретических вопросов, поднимаемых новыми медиа» [5, с. 71]. Это утверждение справедливо и по отношению к звуку в игре.

Специфической областью применения звука являются музыкальные игры. В музыкальных играх реализуются беспрецедентные формы взаимодействия слушателя со звуком. Именно звук становится в музыкальных играх источником игровой механики, на нем строится система оценки действий пользователя, осуществляется поиск форм участия игрока. Согласно выводам австрийского исследователя Майкла Либе, музыкальные игры по их геймплею можно разделить на две основные группы: воспроизведение ритма, воспроизведение специфики игры на музыкальных инструментах. Редкие игры сочетают оба принципа [6, с. 42].

Актуальными направлениями развития игрового звука сегодня являются: разработка игровых движков с интегрированной базой звуков, применение искусственного интеллекта в генерации и воспроизведении игрового звука, развитие пространственного звука, аудиальное обеспечение новых средств ввода информации задействующих тело игрока.

Итак, как область творческой деятельности звукорежиссера компьютерная игра отличается тем, что это интерактивное нелинейное, многопользовательское аудиовизуальное произведение. В работе со звуком для компьютерных игр применялись существовавшие ранее, но мало востребованные технологии: генеративная практика, абстрактные технологии.

В компьютерных играх отрабатываются как технологические, так и творческие приемы создания музыки. Данные наработки весьма актуальны, с учетом развития художественной виртуальной реальности и современных тенденций в кинематографе. Несомненно, компьютерные игры заслуживают дальнейшего изучения как область творческой деятельности в том числе деятельность композитора, звукорежиссера, исполнителя.

#### **Список литературы:**

1. Horowitz S., Looney S. The Essential Guide to Game Audio: The Theory and Practice of Sound for Games. Boca Raton, Florida: CRC Press, 2014. 240 p.

---

<sup>1</sup> «Fallout» — серия постапокалиптических компьютерных ролевых игр, выпущенных компаниями «Interplay Entertainment», «Black Isle Studios», «Micro Forte», «Bethesda Softworks» и «Obsidian Entertainment» (1997-2018).

<sup>2</sup> «The Sims» — серия компьютерных игр в жанре симулятор жизни, изданная компанией Electronic Arts (2000-2018).

2. Pichlmair M., Kayali F. Levels of Sound: On the Principles of Interactivity in Music Video Games // Conference: Proceedings of the 7th Audio Mostly Conference: A Conference on Interaction with Sound, At Corfu, Greece – September 26 - 28, 2012. – New York: ACM, 2012. – P. 424-430.
3. Collins K. A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games. – Cambridge (MA): The MIT Press, 2013. – 192 p.
4. Collins K. Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design. – Cambridge (MA): The MIT Press, 2008. – 216 p.
5. Manovich L. The Language of New Media. – Cambridge (MA): The MIT Press, 2001. – 354 p.
6. Liebe M. Interactivity and Music in Computer Games // Music und Medien. – Wiesbaden: Springer VS, 2012. – P.12-78.

**В.Ю. Антипова  
М.В. Даниелян  
Саратов**

### **О РОЛИ МУЗЫКИ В КОМПЬЮТЕРНЫХ ИГРАХ**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам звукового оформления компьютерных игр, приведены характеристики основных техник, использующихся в композиторском творчестве для создания музыкального сопровождения. Приводится информация о людомузыкологии – новом разделе западного музыкознания. Музыка в видеоиграх рассматривается с психологического ракурса, при помощи ряда примеров демонстрируется воздействие звучащей материи на психику человека.

**Ключевые слова:** музыка, компьютерные игры, людомузыкология, вертикальная реоркестровка, горизонтальное ресеквенцирование, поток.

**V.U. Antipova  
M.V. Danielyan  
Saratov**

### **ABOUT THE ROLE OF MUSIC IN COMPUTER GAMES**

**Abstract.** The article is devoted to the sound design of computer games, the characteristics of the main techniques used in composer creativity to create musical accompaniment are given. Information is given on human musicology, a new section of Western musicology. Music in video games is viewed from a psychological perspective, with the help of a number of examples the effect of sounding matter on the human psyche is demonstrated.

**Keywords:** music, computer games, ludomusicology, vertical re-orchestration, horizontal re-sequencing, flow.

С развитием игровой индустрии образовался огромный пласт музыки, который в силу своей социальной значимости заслуживает пристального изучения. Постоянно увеличивающееся количество игр, игровых приставок и их популяризация приводят к тому, что миллионы людей по всему миру ежедневно многие часы проводят в виртуальных мирах. Данный феномен может выступать и в качестве значимой социальной проблемы, ведь неслучайно широкое распространение получил и такой термин, как «игромания», или «игровая зависимость». Несомненно, данная тенденция является залогом процветания масштабной игровой индустрии, поэтому чрезвычайно выгодна для нее. Обозначенная проблема приобретала столь большое значение, что в западном музыкознании сформировался отдельный раздел музыкальной науки, занимающийся изучением музыки к видеоиграм – людомузыкология.

Прохождение компьютерной игры способно занимать дни, недели и даже месяцы, поэтому в современных реалиях качественное звуковое оформление игр предполагает создание широкой музыкальной палитры. И в некоторых случаях музыканты (в большинстве своём профессиональные композиторы) создают для одной игры многочисленные музыкальные композиции, общее время звучания которых может превышать 30 и даже 50 часов!

На заре существования компьютерных игр композиторская работа не была столь масштабной и кропотливой, однако с развитием игровой индустрии перед музыкантами начали возникать многочисленные сложные задачи. По мнению исследователей, «звуковые технологии значительно развились за последние три десятилетия, что повлияло на их роль в играх. Музыка быстро развилась из завлекающей уловки в интегрированную часть игрового опыта» [1, с. 5]. Так, в большинстве игр, созданных до 90-х годов XX века, музыка служила фоном действия, не откликаясь на действия персонажа. Однако в 90-е годы разработчики поставили целью добиться реагирования музыкального сопровождения на действия персонажа.

Для решения данной задачи композиторами были разработаны две техники, которые до сих пор остаются основополагающими в игровой индустрии: это вертикальная реоркестровка и горизонтальное ресеквенцирование.

Коротко рассмотрим их: первая техника – это вертикальная реоркестровка. Композиторы создают партитуру, включающую в себя, к примеру, 16 мелодических линий, исполняемых различными инструментами. Внутри игры могут звучать как все инструменты, так и их часть. На игровой карте разработчики расчерчивают круги, которые сами игроки не видят; когда же персонаж игры входит в новую область и пересекает невидимую линию, то партитура продолжает звучать, однако количество инструментов меняется (одни выключаются, другие добавляются). Таким образом происходит постоянная реоркестровка музыкального материала, контролирующаяся уже специально специальной программой; в итоге создаётся иллюзия, будто бы музыка следует за действиями геймера.

Другая техника получила название горизонтальное ресеквенцирование; впервые она была использована в 1991 году в игре *The Secret Of Monkey Forest*. Музыка должна была изменяться каждый раз, когда протагонист встречал нового персонажа, оказываясь в новой локации. Разработчики поставили перед композиторами особую цель: должна изменяться не просто оркестровка, но должна варьироваться и сама музыкальная тема.

Для понимания принципов работы в технике горизонтального ресеквенцирования представим, что перед композитором на столе разложены многочисленные карточки с музыкальными темами. Данные музыкальные мысли должны быть созданы таким образом, чтобы было возможным их чередование в хаотичном порядке, и постоянно выстраивалась новая мелодическая последовательность, однако само звучание всегда оставалось логичным. Развитие данных техник композиции впоследствии позволило исследователям говорить о появлении «интерактивной музыки – музыки, напрямую зависящей от действий игрока» [3, с. 22].

Учитывая важность, которая придается музыкальному оформлению игры, закономерно возникает вопрос, действительно ли звук способен влиять на психику игрока? При попытке найти ответ на данный вопрос следует обратить внимание на несколько ярких примеров манипулирования геймерами при помощи звучащей материи.

К примеру, в одной из первых игр – *Super Mario* (1985) – именно звук мотивировал геймера совершать определённые действия. Одной из задач в игре был сбор монеток, и увлекала не столько сама идея собирать эти монетки, сколько привлекал звук, оказавшийся для многих игроков настолько приятным, что они не уставали совершать примитивные по своей сути действия, не теряли интерес.

Не менее интересно музыкальное сопровождение, использованное в игре *Super Mario 64* (1996); музыкальное оформление строилось на ладе Шепарда (лад Шепарда

– это не что иное, как звуковая иллюзия, создающая ощущение бесконечного восхождения или нисхождения). Лад был разработан в XX веке американским психологом Роджером Шепардом, и его можно характеризовать как звуковой аналог лестницы Пенроуза.

В настоящее время лад Шепарда широко используется в киноиндустрии, с ним связаны многочисленные эксперименты джазовых, поп - и рок-музыкантов. Его применение в Super Mario 64 позволило минимальными средствами создать многочасовой саундтрек, захватывающий и фокусирующий на себе внимание геймера и вводящий игрока в состояние всевозрастающего эмоционального напряжения: не важно, сколько часов Марио будет взбираться по лестнице – он никогда не достигнет ее конца.

Данный пример является иллюстрацией «очень специфичного и буквального использования лада Шепарда в конструкции видеоигры, но техника в то же время может быть использована в более общем смысле. Использование лада Шепарда в восходящем движении способно создать ощущение нарастающего драматического напряжения, что может быть полезно для композиции, воспроизводящейся в кульминационный момент. И наоборот, лад Шепарда в нисходящем движении может создать чувство бесконечного падения, что может быть достаточно будоражающим» [2, с. 30].

Примечательно, что в игровой индустрии сформировался особый термин – поток<sup>1</sup> (flow): это состояние, в котором человек оказывается настолько вовлеченным в игру, что его действия становятся почти автоматическими. Игрок перестает осознавать себя отдельно от действий, которые он выполняет. В состоянии потока человек теряет чувство времени, голода, забывает о своей социальной роли, а сама возможность временно забыть о том, кем он является, оказывается крайне приятной.

Стремление к манипулированию игроками проявилось и, к примеру, в игре Space Invaders, выпущенной в 1978 году. Музыкальное сопровождение казалось крайне примитивным и представляло собой паттерн из 4 нисходящих тонов. Однако темп мелодической последовательности соотносился со скоростью сердцебиения игрока, находящегося в состоянии покоя (были использованы усреднённые показатели). Когда инопланетяне в игре приближались к протагонисту, темп музыки ускорялся; и чем критичнее становилась ситуация, тем более быстрым становился темп остинатной фразы. При этом ритм сердцебиения отвечал на ускорение музыки, пульс повышался, а эмоциональное состояние игрока достигало пика.

Таким образом, темп музыкального сопровождения оказывает сильнейшее влияние на психику человека. Это подтверждают и другие примеры. Так, для создателей монетных игровых автоматов выгодно, чтобы игра заканчивалась как можно быстрее, ведь тогда игроку нужно будет вновь потратить монетку, чтобы окунуться в игру. Если же музыка будет приводить человека во взволнованное состояние, то он будет проигрывать быстрее и быстрее, что позволит компании заработать значительные финансовые суммы. Именно на достижение данного эффекта и были рассчитаны автоматы Space Invaders, а сама игра впоследствии стала характеризоваться в качестве одной из наиболее влиятельных видеоигр в истории.

Неожиданное воздействие темпа музыкального сопровождения открыли разработчики гоночных игр. Быстрые и оживленные музыкальные фрагменты заставляют время течь медленнее в восприятии человека, улучшают его отклик и игровой результат. Поэтому во многих гоночных видеоиграх (к примеру, Wipeout и Need For Speed) используется зажигательная танцевальная музыка.

Однако главный психологический трюк разыгрывается над геймером в тот момент, когда на экране появляется надпись «Игра окончена». К примеру, если персонаж

---

<sup>1</sup> Автор термина – американский психолог венгерского происхождения Михай Чиксентмихайи (р. 1934).

погибает в одной из битв, то сам игрок оказывается уже вне пространства игры. Разработчикам в данной ситуации нужно, чтобы геймер не выключал компьютер, но снова и снова возвращался в игровую вселенную.

И поэтому к музыке предъявляются особые требования. Тема смерти должна воплощать образы скорби, печали, чаще всего используются нисходящие мелодические линии, медленный темп. Однако в то же самое время музыка не должна быть и чересчур мрачной, ей следует балансировать на очень тонкой грани и побуждать геймера вновь вернуться в игру. Зачастую используется следующий прием: продолжает звучать та же тема, которая использовалась, например, во время битвы, однако теперь она будто отходит на второй план, звучит более приглушенно и сдержанно. Перед нами не финал битвы, но интермедия; у игрока же в этот момент возникает иллюзия, будто бой не остановлен окончательно, но предоставлена небольшая пауза, позволяющая снизить уровень эмоционального напряжения.

С каждым годом композиторское творчество оказывается все более востребованным в игровой индустрии, музыка из игр приобретает грандиозную популярность. От музыкального сопровождения зависит успех той или иной игры, поэтому работа над музыкальным оформлением становится необычайно важной, а композиторам необходимо принимать во внимание особенности человеческой психики. К своей работе музыканты с каждым годом подходят все серьезнее, и в настоящее время уже разработаны учебники по написанию музыки к играм; созданы десятки исследований, посвященных музыке к играм. Таким образом, перед людомузыкологами в наши дни открывается новый пласт музыкальной культуры, интереснейший и практически неизученный, заслуживающий пристального внимания и настороженного отношения.

#### **Список литературы**

1. Collins K. From Bits to Hits: Video Games Music Changes its Tune // Film International. – Sweden: GTC Print, 2005. – V. 13. – PP. 4-19.
2. Phillips W. A Composer's Guide to Game Music. – Cambridge: The MIT Press, 2014. – 288 p.
3. Summers T. Understanding Video Game Music. – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – 248 p.

**Т.В. Карташова  
В.Д. Карташов  
Саратов**

### **ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В КОРЕЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются некоторые тенденции в музыкальном оформлении южнокорейских дорам. Направление, в котором работают корейские композиторы в кинематографе, можно условно назвать фьюжен кугак. Музыка к сериалу «Шесть летающих драконов» – один из ярчайших примеров качественных ОСТов, созданных содружеством семи композиторов.

**Ключевые слова:** Южная Корея, дорама, саундтреки, ОСТ, фьюжен кугак, хэгым, каягым, аджэн.

**T.V. Kartashova  
V.D. Kartashov  
Saratov**

### **MUSIC FEATURES IN KOREAN CINEMA: MAIN TRENDS AND AESTHETIC PRINCIPLES**

**Abstract.** The article discusses some trends in the musical design of South Korean doramas. The direction in which Korean composers work in cinema can be called fusion kugak. The music for the drama «Six flying dragons» is one of the brightest examples of quality OST created by the commonwealth of seven composers.

**Keywords:** South Korea, drama, soundtrack, OST, fusion kugak, hagym, kayagym, ajeng

В последнее время в России огромной популярностью пользуются современные корейские кинофильмы, именуемые дорамами. Этому способствуют трансляции недавно появившегося телеканала «Дорама», где доминируют корейские киноленты. Термин «дорама» – детище XXI века; им определяется целое направление в кинематографе, связанное с азиатскими телесериалами. Можно сказать, что дорама – культурная примета, явление современного мира, одна из его реалий. Считается, что термин происхождением связан с Японией и переводился как «драма с японским акцентом». Затем дорамами стали называть всю кинопродукцию, импортируемую из дальневосточных стран (Китай, Корея, Тайвань, Таиланд, Япония). Хотя в эквиваленте английского языка эти азиатские сериалы дифференцируются: например, Chinese drama (Ch-drama), Korean drama (K-drama). Дорама существует в различных жанрах: исторические, детективные, фэнтезийные, комедийные, мелодрамы и т.д. Наибольшую популярность приобрели дорама, выпускаемые Южной Кореей. Российские энтузиасты создают специальные некоммерческие интернет-группы, которые осуществляют любительский, но достаточно качественный перевод корейских сериалов и полнометражных фильмов, тем самым предоставляя возможность русскоязычному зрителю познакомиться с совершенно другим кинематографом, в котором ясно прослеживаются только ему присущие черты. В целом, это очень качественный продукт, который раскрывает корейский менталитет, апеллирующий к незабытым духовным ценностям, заставляет душу трепетать под ливнем бушующих эмоций, обрушивающихся с голубых экранов, и неизменно погружает и «затягивает» в свой мир. Помимо сюжета, сильнейшее воздействие на зрительскую аудиторию оказывают высококачественные ОСТы<sup>1</sup> (оригинальные саундтреки) из дорам. Следует подчеркнуть, что корейская киноиндустрия уделяет одно из первостепенных мест (после актерского состава) именно музыкальной стороне телесериалов, тщательно подыскивая композиторов, аранжировщиков, исполнителей заэкранной музыки. В Корее убеждены, что дорама без достойного саундтрека сильно проиграет и упадет в рейтинге, несмотря на участие звёздного актёрского состава; и напротив, даже одна мастерски написанная и исполненная песня может высоко поднять популярность фильма. ОСТы – это неотъемлемая часть кинематографического пространства, играющие немаловажную роль в дальнейшей судьбе дорамы. Довольно часто талантливо представленные саундтреки получают автономную жизнь и приобретают популярность вне сериала. Возможно поэтому не только корейский, но и европейский зритель, очарованный многочисленными и столь непохожими друг на друга сюжетозахватывающими дорамами, напевает и разучивает полюбившиеся песни из фильмов, а некоторые российские телефанаты начинают изучать корейский язык. Но есть и еще одна сторона, наиболее существенная для исследователей: ОСТы не только создают определённый звуковой фон, настраивают на атмосферу происходящих событий, но также помогают глубже понять и проникнуть в сущность корейской музыки.

В этой связи напрашивается вопрос: а хорошо ли мы знаем корейскую музыкальную культуру? Такое познание, как правило, начинается со знакомства с музыкальными инструментами. Корейцам хорошо известны «европейские» инструменты (скрипка, виолончель, фортепиано, аккордеон и др.) и «русские» (балалайка,

---

<sup>1</sup> Аббревиатура от «Original Sound Track» – оригинальная звуковая дорожка; например, «ОСТ: Императрица Ки» означает, что именно в этом фильме использовался данный трек.

баян). Но при этом корейские традиционные музыкальные инструменты (*комунго*<sup>1</sup>, *каягым*<sup>2</sup>, *тэгым*<sup>3</sup>, *чангу*<sup>4</sup> и др.) нам почти не знакомы. И здесь на помощь также может прийти корейский кинематограф.

В свою очередь, корейцы проявляют интерес не только к европейской классике, но и к русской поп-культуре. Так, по совершенно необъяснимым для нас причинам и к нашему удивлению из множества российских песен корейцы выделяют две – «Журавли» Яна Френкеля и «Миллион алых роз» Раймонда Паулса<sup>5</sup>. Первая ассоциируется у корейского слушателя с тяжёлым военным прошлым своей страны. Вторая же песня, казалось бы, с её незатейливой мелодией и трёхаккордовой гармонией покоряет душу корейца, благодаря её содержанию и главной мысли, выражающейся в бескорыстной и жертвенной любви<sup>6</sup>. «Миллион алых роз» является постоянным лидером в корейских песенных рейтингах. Эти две песни эпизодически звучат и в корейских дорамах: «Журавли» в фильме «Достоинство джентльменов» (2012), «Миллион алых роз» – в «Мой аджосси» (2018). Свообразным рефреном в драме «Минсэн: неудавшаяся жизнь» (2014) становится песня Владимира Высоцкого «Кони привередливые», которая появляется в самых узловых моментах фильма в исполнении на корейском и русском языках. В связи с этим невольно возникает вопрос: в чём заключается такая восприимчивость корейцев к российской музыке? Быть может стоит здесь провести параллель между мистикой «загадочной русской души» и не менее «загадочной корейской».

Прежде всего необходимо отметить, что южнокорейская киномузыка развивается в трёх направлениях: во-первых, это сочинение мелодий нынешними композиторами в традиционном корейском стиле, или использование аутентичных (старинных напевов) в современной аранжировке. Данное направление можно условно определить как *фьюжен кугак*, где термин «кугак» означает «традиционная». Во-вторых, – создание композиций в западном стиле<sup>7</sup> с участием европейских инструментов. Нельзя сказать, что в этих сочинениях слышны отзвуки музыки европейских композиторов; скорее, это некий собирательный образ «некорейского» звучания, выполненный по всем законам западной классики. Это музыка вне эпох, вне стилей, но она отличается особой проникновенностью и пленяет мелодической красотой, классическими гармоническими оборотами, интересными тембровыми и фактурными решениями, безукоризненным исполнением преимущественно симфонического оркестра с широким использованием фортепиано. И в-третьих, саундтреки к корейским дорамам могут включать К-поп<sup>8</sup> – огромный многослойный пласт культуры конца XX – начала XXI века, возникший в Южной Корее: сюда входит рэп, рок, хип-поп, танцевальная и электронная музыка, столь популярные в молодёжной среде.

Очевидно, что большое влияние на социальную и культурную сферу Южной Кореи оказали США. Действительно, в корейском кинематографе заметны голливудские тенденции в использовании средств воплощения режиссёрских замыслов, однако они отходят на второй план, когда речь заходит о содержании, об идейной стороне южнокорейского кино. Достаточно отметить небольшую, но очень показательную деталь в

---

<sup>1</sup> Комунго – род дальневосточных цитр: струнный смычковый инструмент, 6 шёлковых струн, играют бамбуковой палочкой.

<sup>2</sup> Каягым – длинная корейская 12-струнная цитра.

<sup>3</sup> Тэгым – самая большая бамбуковая поперечная флейта.

<sup>4</sup> Чангу – барабан в форме песочных часов.

<sup>5</sup> Часто на концертах в Корее россиян просят исполнить именно эти популярные у них композиции, называя их «русскими народными песнями».

<sup>6</sup> Корейские исполнители исполняют эту песню чрезвычайно эмоционально и проникновенно.

<sup>7</sup> Этот слой музыки стал называться *янак* – создание композиций по европейскому образцу, бытующий не только в Корее, но и на всём Дальнем Востоке (Китай, Япония).

<sup>8</sup> Сокращённое от «Korean pop» – корейская поп-культура: термином «К-поп» в Корее называется вся существующая поп-музыка.

развитии кинообразов: в корейских дорамах зачастую сущность отрицательных персонажей меняется – они претерпевают кардинальные преобразования: дорамы «Иль Чжи Мэ» (2008), «Воин Пэк Тон Су» (2011), «Хороший доктор» (2013), «Этой зимой дует ветер» (2013), «Безжалостный город» (2013), «Дорогие мои друзья» (2016), «Шеф Ким» (2017), «Бунтарь Хон Гиль Дон» (2017) и др. Кроме того, в исторических дорамах сюжетная конфликтность зачастую строится на одновременном пересечении интересов двух или нескольких положительных персонажей, как, например, в дораме «Шесть летающих драконов» (2015-2016) и «Дерево с глубокими корнями» (2011). В то же время необходимо подчеркнуть, что в такой многогранной проблеме, как раскрытие внутреннего мира героя, не может идти речь о кванторах всеобщности: вышеупомянутые детали говорят лишь о явно выраженных тенденциях, характерных для корейского кино.

В данной статье попытаемся обозначить и проследить основные принципы музыкального оформления корейских дорам на примере 50-серийной драмы «Шесть летающих драконов»<sup>1</sup> (2015-2016) по сценарию Ким Ён Хёна (Kim Young Hyun) и Пак Сан Ёна (Park Sang Yun). Данную драму можно репрезентировать как одно из самых ярких кинематографических явлений Южной Кореи. Режиссёры Чон Дон Юн (Jung Dong Yoon) и Син Кён Су (Shin Kyung Soo) представили картину зарождения эпохи Чосон.<sup>2</sup>

Эпическое, эмоционально насыщенное многожанровое кинополотно «Шесть летающих драконов» сопровождается такой же многообразной и многостилевой музыкой (аудиотреки в исполнении симфонического оркестра, рок-группы, хора, ансамблей корейских традиционных инструментов). В реализации объёмного полифоничного сюжета принимала участие целая группа композиторов: Ким Су Джин (Kim Soo Jin), Джу Ин Ро (Joo In Ro), Хон Дон Пё (Hong Dong Pyo), Ум Джу Хёк (Uhm Joo Hyuk), Ли Джон Хёк (Lee Jong Hyuk, псевдоним Warak), Ли Юн Джун (Lee Yoon Jung), Ли Джон Хан (Lee Jong Han). Рассмотрим музыку в сериале «Шесть летающих драконов» с точки зрения «музыкального материала, национальных особенностей и реализации драматургического процесса» [2, с. 29].

В мировом кинематографе уже издавна сложились представления о том, что музыка в исполнении симфонического оркестра является наиболее универсальным средством выразительности, способным передавать как всевозможные оттенки человеческих чувств, так и выполнять иллюстративную, фоновую, драматургическую функции. Достаточно вспомнить киномузыку Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева, Альфреда Шнитке. Симфонический оркестр представлен в общей звуковой палитре драмы особенно ярко, чему способствовало включение в симфоническую партитуру корейских традиционных инструментов, которые использовались преимущественно в качестве солирующих. В этом плане показательны два инструментальных аудиотрека – «Народная скорбь» (композитор Ким Су Джин) и «Печальное сердце» (композитор Ли Юн Джун), где солируют *хэгым*<sup>3</sup> и *тэгым* под аккомпанемент фортепиано, струнной и ударной групп симфонического оркестра.

Несколько особняком стоит инструментальная композиция для фортепиано и симфонического оркестра «Обращение к небесам»<sup>4</sup> (композитор Ли Юн Джун), написанная в лучших традициях киномузыки Эннио Морриконе: удивительно проникно-

---

<sup>1</sup> Под шестью летающими драконами подразумеваются шесть главных героев драмы – Ли Сон Гэ (основатель корейской династии Чосон, XIV век), Ли Бан Вон (сын Ли Сон Гэ, будущий король Чосона), Му Хюль (телохранитель Ли Бан Вона), Чон До Джон (учёный, первый премьер-министр Чосона), Ли Бан Джи (лучший мечник Чосона, телохранитель Чон До Джона), Бун И (сестра Ли Бан Джи).

<sup>2</sup> Чосон – корейское государство, существовавшее с 1392 по 1910 годы.

<sup>3</sup> Хэгым называют корейской скрипкой: это двухструнный смычковый инструмент, обладатель неповторимого гнусавого тембра.

<sup>4</sup> Любопытно отметить, что название ОСТа («Jeholal Voesabani») написано на старом корейском языке.



венный мелодизм пьесы и изысканная оркестровка гармонично раскрывают тончайшие оттенки душевного мира героев. Думается, неслучайно в данной композиции отсутствует этноколорит: так звуки объединяют надмирную бесконечность любви и переходящую людскую печаль и утешение.

Национальная «окраска» в музыкальном каркасе драмы выражается не только в ладовых особенностях корейской музыки, специфике звукоизвлечения на традиционных инструментах, но и в способах развёртывания музыкального материала: имеется в виду периодическое несовпадение<sup>1</sup> («опережение» или «запоздание») партии солиста по отношению к общей вертикали симфонической партитуры (композиция «Печальное сердце»), что является характерной особенностью всей дальневосточной музыки (в частности, Кореи и Японии). Подобную «полиритмию» горизонтальной и вертикали можно обнаружить и в музыке к другим драмам: «Алые сердца: Корё» («Gesture of resistance», «One for me»), «Жемчужина дворца» («Oh Na Ra I»). Особенно колоритно этот приём «несовпадения» проявляется в композициях, в которых *одновременно* солирует корейский инструмент и инструменты симфонического оркестра (*хэгым* и скрипка, *аджэн*<sup>2</sup>, фортепиано и *согым*<sup>3</sup>): драмы «Аран и Магистрат» («Love theme»), «Императрица Ки» («The greatest day»). Причём мелизмы в мелодической линии, исполняющиеся очень быстро, также ассоциируются с тем же смещением – «Title theme» из драмы «Художник, рисующий ветер» и «Love theme» из телесериала «Аран и Магистрат». Необычно этот эффект временной «полиритмии» звучит и в вокальном варианте, когда сам мелизм (форшлаг или мордент) воспринимается и как едва уловимое глиссандо, и как тончайшие динамические оттенки *cresc.* или *dim.* внутри самого мелизма (драма «Бунтарь Хон Гиль Дон», композиция «Which way» в исполнении Ли Ха Ни – Lee Ha Nui).

Среди аудиотреков к драме «Шесть летающих драконов» вызывает интерес один из OSTов, в котором представлена стилизация жанра *пхансори*<sup>4</sup> в сопровождении рок-ансамбля. Данная композиция (композитор Джу Ин Ро) имеет две мало отличающиеся друг от друга версии, где первая в размере 5/4 «Негодование дракона», вторая же – 4/4 «Месть Дан Сэ». Оба варианта периодически появляются в самых драматичных эпизодах драмы и связаны с персонажем Ли Бан Джи<sup>5</sup>, что позволяет говорить о наличии в фильме лейтмотива данного героя. Возможность вести речь о лейтмотивности подкрепляется местом этого персонажа в драматургической архитектонике масштабного кинополотна. Во-первых, несмотря на его некую «затенённость» на фоне других главных героев, именно многогранный образ Ли Бан Джи создаёт ощущение эпичности происходящего, а многочисленные сюжетные ответвления, связанные с ним, свидетельствуют о полижанровости драмы. Во-вторых, с момента знакомства с данным персонажем зритель чувствует предопределённость трагической судьбы Ли Бан Джи, что явственно ощущается в исступлённых звуках его неопхансори, с широким использованием присущего только корейской музыке специфического вибрата<sup>6</sup>. С данным

---

<sup>1</sup> Примерно на половину доли.

<sup>2</sup> Аджэн – корейская смычковая 8-струнная цитра, обладательница густого тембра с широкой палитрой специфического вибрата.

<sup>3</sup> Самая маленькая бамбуковая флейта.

<sup>4</sup> Пхансори – разновидность поющего сказа, в котором объединяются пение, повествовательные эпизоды, жестикуляция и исполнение ритмической канвы на барабане чангу. Внутри собственно эпической составляющей выделяются различные типы нарратива: миф, сказка, предание, историческая хроника, бытовые сюжеты. В целом, это искусство двух солистов – певца-сказителя и исполнителя на чангу.

<sup>5</sup> Развитие образов Ли Бан Джи и Му Хюля было продолжено в драматичной многосерийной драме «Дерево с глубокими корнями», посвящённой созданию корейского алфавита – *хангыль*.

<sup>6</sup> За счёт особого вибрата создаётся утончённость и экспрессивность в корейской музыке, что является её яркой отличительной чертой. В корейской традиционной музыке звук – это не просто приём вибрата, а природное естественное дыхание в звуке – выражение основ мироощущения, выступаю-

персонажем ассоциируется также и корейская народная песня «Я хочу жить на вершине зелёной горы» в аранжировке Ли Джон Хёка, которую в кадре проникновенно исполняет актёр Пён Ё Хан (Вун Yo Han). Это своего рода второй, контрастный первому лейтмотив Ли Бан Джи. В протяжной песне с очень выразительной мелодикой поётся о тяжёлой доле простого народа. При появлении второго лейтмотива в тихих кульминациях драматический эффект особенно усиливается вследствие того, что фоном подаётся лишь аккомпанемент песни: таким образом разветвлённые сюжетные линии, связанные с бедственным положением народа, пересекаются в одной человеческой судьбе.

Два хоровых номера, встречающихся в дораме, – это «Танец мечей и созерцания цветов» («Муиуа») композитора Ли Джон Хёка и завершающий каждую серию «Знает ли король правду» («Ending theme», композитор Джу Ин Ро), хотя и вносят в атмосферу действия эпический размах, тем не менее разнятся своим эмоциональным строем. Первый, основанный на песне «Танец мечей и созерцания цветов», «вырастает» из бытового (со всеми его интонационными неточностями) а-капельного пения народа в мощный унисонный хор в сопровождении симфонического оркестра. Сама же песня «Танец мечей и созерцания цветов» проходит сквозной нитью через всю дораму: исполняется рок-группой «Guckkasten» («Кинетоскоп»)<sup>1</sup>, а также односторонне с камерным сопровождением или же в виде инструментального фонового варианта сопутствует движению видеоряда. В свою очередь финальный номер выполняет функцию поддержания драматического напряжения в заключение серий, т.е. на стыках киноповествования. Таким образом грандиозный вокально-инструментальный номер выступает как «элемент формы кинопроизведения, когда через завершение эпизода (серии) музыка придаёт всему полотну большую стройность, завершённость, объединяя сцены и эпизоды» [2, с. 25], становится «действенным средством интеграции фильма в единое целое» [1, с. 120].

Таким образом, музыка к дораме «Шесть летающих драконов» – один из ярчайших примеров того, насколько серьёзен и в высшей степени профессионален подход постановщиков к музыкальному оформлению корейского кино.

Отдельно необходимо сказать и о поп-музыке в корейском кинематографе. Её особенности проявляются прежде всего в структурном построении номеров: в обычной куплетной форме *зачастую* наличествует непродолжительный эпизод, в котором нет ни мелодических, ни гармонических «напоминаний» из куплета и припева. Форма композиции схематично выглядит таким образом: А (1-й куплет) / В (припев) / А (2-й куплет) / В (припев) / С (эпизод) / В (припев) /<sup>2</sup>. Данная схема в корейской поп-музыке не нова: она также была заимствована из западной традиции, достаточно вспомнить композицию «One moment in time» из репертуара Уитни Хьюстон или «The show must go on» в исполнении Фредди Меркьюри и ансамбля «Queen». Такая куплетно-строфическая форма с эпизодом стала одной из отличительных особенностей саундтреков в корейском кинематографе. Появление нового эпизода в традиционной песне (даже когда она звучит фоном видеоряда) расширяет *эмоциональный диапазон* происходящего на экране, создаёт ощущение большей глубины и значительности действия. Подобная структурная форма «прижилась» и очень часто встречается во многих корейских дорамах: «Императрица Ки» (песня «Wind breeze»), «Алые сердца»

---

щего в тесной связи с природой. Именно в корейской музыке это качество звучания более непосредственное, «вибрато» более экспрессивное и дифференцированное. Характерный вибрирующий звук (*ёсон* у духовых и *нонхян* у струнных инструментов) присущ и корейским инструментам, что связано с их специфическим строением. Такое качество звука встречается во всём корпусе корейской традиционной музыки, однако в каждом жанре это вибрато будет разным: где-то изысканным, едва уловимым; где-то более настойчивым и страстным, а в пхансори является самой сутью этой музыки.

<sup>1</sup> Группа, состоящая из четырёх человек, возникла в 2003 году: это вокалист Ха Хён У, Джун Гю Хо (гитара), Ли Чон Гиль (ударные), Ким Ки Бон (бас-гитара).

<sup>2</sup> Композиционную структуру можно трактовать как трёхчастную безрепризную форму с припевом (или чётное рондо).

(«Forgetting you»), «Шесть летящих драконов» («Don't come as a goodbye»), «Хилер» («You»), «Иль Чжи Мэ» («Flower letter») «Струны души» («Because I miss you»), «Возлюбленный принцессы» («One day of love»), «Властелин солнца» («No matter what») и др.

Ещё один показательный фактор ОСТов в корейских дорамах – закадровое звучание симфонического оркестра, привлечение которого значительно увеличивает высокобюджетность сериала; в то же время результат на «выходе» многократно компенсирует эти финансовые издержки: музыкальная ткань драмы становится живой, общее звучание полноценным и насыщенным, а происходящее на экране – реальным.

Корейские дорама стремятся набирать популярность, покорив российскую телеаудиторию и открыв самобытный новый мир. Они сейчас, выражаясь современным языком, в тренде. Высокая степень содержательности сценария, неизбитая сюжетная палитра, потрясающий реализм происходящих событий, изысканный юмор, искренность и чистота человеческих взаимоотношений, блестящая режиссёрская работа и актёрская игра, зрелищность боевых сцен и красота старинных дворцов, пейзажей и достойное музыкальное сопровождение, которое добавляет яркий финальный штрих к образу высокорейтинговой драмы. Недаром в Корее считают, что не бывает по-настоящему великого сериала без качественных ОСТов. И если кино расценивается как магическое искусство, то музыка – это волшебная палочка, позволяющая творить поистине настоящие киночудеса.

#### **Список литературы**

1. Лисса З. Эстетика киномузыки / Перевод с немецкого А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
2. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: КГУКИ, 2010. – 324 с.

**Т.Ф. Шак  
Краснодар**

### **ПЕСНИ Ю. АНТОНОВА В КИНО: ОТ ПРИКЛАДНОЙ МУЗЫКИ К АВТОНОМНОЙ**

**Аннотация.** Статья посвящена киномузыке Юрия Антонова – одного из ведущих отечественных композиторов-исполнителей лирической эстрадной песни. На материале музыки фильма «Берегите женщин» (Одесская киностудия, 1981, реж. В. Макаров, А. Полянников, комп. Ю. Антонов) рассматриваются песни, написанные к фильму и совершившие миграцию из прикладной сферы в автономную, став шлягерами. Выявляются некоторые черты композиторского и исполнительского стиля музыканта.

**Ключевые слова:** лирическая песня, шлягер, киномузыка, автономная и прикладная музыка, музыкальный фильм, композитор-исполнитель.

**T.F. Shak  
Krasnodar**

### **SONGS BY Yu. ANTONOV IN THE MOVIE: FROM APPLIED MUSIC TO AUTONOMOUS**

**Abstract.** The article is devoted to the film music of Yuri Antonov - one of the leading domestic composers-performers of the lyric pop song. The music material of the film "Take Care of Women" (Odessa Film Studio, 1981, directed by V. Makarov, A. Polynnikov, comp. Yu. Antonov) considers songs written for the film and migrated from the applied sphere to the autonomous one, becoming hits. Some features of the composer's and performing style of the musician are revealed.

**Keywords:** lyric song, hit, film music, autonomous and applied music, musical film, composer-performer.

При достаточно широком диапазоне направлений исследования киномузыки остается актуальной тема, связанная со смыслом использования, принципами функционирования и способами введения песенных жанров в структуру кинотекста. Данная проблема частично рассматривалась в музыковедческих исследованиях на уровне стиля композитора [2], стиля режиссера [1, 3], драматургического процесса фильма [5], роли отдельной песни в структуре целого. Так в статье, посвященной анализу песни Александры Пахмутовой «Нежность»? читаем: «Вторую жизнь песня получила как образец прикладной музыки в фильме режиссера Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» (1967 г.). Характерной чертой авторского стиля этого режиссера стало введение песен как выражение драматургической идеи фильмов. Этот прием можно наблюдать в фильмах Т. Лиозновой «17 мгновений весны» (1973, комп. М. Таривердиев, «Песня о далекой Родине»), «Карнавал» (1981, комп. М. Дунаевский, песня «Позвони мне, позвони») [4, с. 56]. То есть, авторы отмечают, что песня «Нежность» помимо автономного звучания как самостоятельного произведения, используется и в прикладном значении в структуре фильма как заимствованный музыкальный материал. Однако достаточно часто происходит обратный процесс, когда песня обретает популярность после выхода фильма и начинает исполняться как автономное произведение.

Общеизвестно, что киномузыка может существовать в трех формах: на уровне нотного материала, написанного композитором к фильму, но еще не включенного в него; на уровне целостного аудиовизуального синтеза фильма, когда музыкальный материал подчиняется монтажному ритму; как самостоятельное произведение, вычлененное из медиатекста и совершившего модуляцию из прикладной сферы в автономную<sup>1</sup>.

Данная статья посвящена творчеству Юрия Антонова – одного из ведущих отечественных композиторов-исполнителей лирической эстрадной песни. На материале музыки фильма «Берегите женщин» (Одесская киностудия, 1981, реж. В. Макаров, А. Польшников, комп. Ю. Антонов) рассматриваются песни, написанные к фильму и совершившие миграцию из прикладной сферы в автономную. Популярность саундтреков музыки Ю. Антонова сделали эти песни настоящими шлягерами на все времена.

Фильм «Берегите женщин» находится на стыке двух жанров: музыкального фильма и лирической комедии. Эта была первая работа Юрия Антонова в кино, где он выступил и как композитор и как исполнитель песен<sup>2</sup>.

Неприятательность сюжета о студенте-практиканте, будущем журналисте Жене Масловском, отправленном на практику в морской порт на старенький буксир «Циклон», команда которого состоит из одних девушек, и работа в качестве кока в женском коллективе, создает массу комедийных и лирических ситуаций. Параллельная сюжетная линия фильма связана с открытием молодежного клуба и созданием вокально-инструментального ансамбля, что позволило наполнить фильм популярной музыкой, лирическими и танцевальными песнями, звучащими как закадрово, так и внутрикадрово. Созданный в начале 80-х годов прошлого века, фильм полностью соответствует так называемой молодежной политике и советской действительности. В наше время он воспринимается как политизированный и, в тоже время, наивный. Вопросы вызывает и качество режиссуры, и игра актеров. Этот второсортный фильм обрел интерес только в связи с музыкой, написанной Юрием Антоновым.

Из восьми песен, звучащих в фильме, как минимум семь стали шлягерами и звучат с неизменным успехом в течение четырех десятилетий. Многие слушатели даже не подозревают, что изначально эти песни писались как музыка фильма., то есть носили прикладной характер, и лишь затем обрели самостоятельность.

---

<sup>1</sup> В исследовании Т.Ф. Шак эти три формы обозначены как музыка *К медиатексту*, *В медиатексте*, *Из медиатекста* [6, с. 7].

<sup>2</sup> В записи песен принимала участие рок-группа «Аракс», одна из песен звучит в исполнении С. Беликова.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Попутно отметим, что та же участь постигла и многие популярные песни Александра Зацепина – автора музыки около 100 фильмов (художественных, мультипликационных, документальных). Он работал с такими режиссерами как Ш. Айманов, Л. Гайдай, Е. Гинсбург, М. Калатозов, Л. Квинихидзе, В. Левин, В. Новак, А. Орлов, А. Стефанович, Д. Храбровицкий, и др. Широкий и жанровый диапазон этих фильмов (комедия, лирическая комедия, детектив, приключенческий фильм, драма, фантастика, музыкальный фильм и др.). Поскольку почти все песни Зацепина становились шлягерами, произведения этого автора также необходимо рассматриваются как объекты прикладной и автономной музыки.

Обозначим знаковые песни А. Зацепина, звучащие в художественных фильмах как музыка прикладная и совершившие модуляцию в музыку автономную.

Название фильма	Режиссер, автор слов, год создания	Жанр	Название песни
«Ангел в тюбигейке»	Ш.К. Айманов, Л. Дербенев, 1968	Комедия	«Все равно ты будешь мой»
			«Ты куда, Одиссей»
«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1966	Комедия	«Песенка о медведях»
			«Если б я был султан»
«Бриллиантовая рука»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1968	Комедия	«Песня про зайцев»
			«Помоги мне»
			«Остров невезения»
«12 стульев»	Л.Гайдай, Л. Дербенев, 1970	Комедия	«Где среди пампасов» Танго Остапа
«Земля Санникова»	А. Мкртчян, Л. Дербенев, 1972	Приключенческий фильма	«Есть только миг»
«Иван Васильевич меняет профессию»	Гайдай, Л. Дербенев, 1972.	Комедия	«Звенит январская вьюга»
			«Маруся»
			«Вдруг как в сказке»
«Не может быть»	Гайдай, Л. Дербенев, 1975	Комедия	«Губит людей не пиво»
			«Купидон»
			«Черные подковы»
«Центровой из поднебесья»	И. Магитон, Л. Дербенев, 1975	Фильм о спорте	«Любовь одна виновата»
			«До свиданья лето»
«Отважный Ширак»	М. Махмудов, Л. Дербенев, 1976	Приключенческий фильм	«Волшебник недоучка»
«Фантазии Веснухина»	В. Харченко, Л. Дербенев, 1977	Комедия	«Куда уходит детство»
«Женщина, которая поет»	А. Орлов, Л. Дербенев, 1978	Мелодрама	«Этот мир»
			«Так же как все»
«31 июня»	Л. Квинихидзе, Л. Дербенев, 1979	Фэнтези	«Ищу тебя»

Если песни А. Зацепина из фильмов режиссеров Л. Гайдая и Л. Квинихидзе, А. Орлова («Песенка о медведях», «Остров невезения», «Звенит январская вьюга», «Ищу тебя», «Этот мир») идентифицируются с соответствующими фильмами, то такие шлягеры как «Волшебник недоучка», «Ты куда, Одиссей», «Все равно ты будешь мой» никак не вызывают ассоциации с соответствующими фильмами.

Вернемся к творчеству Юрия Антонова. В фильме «Берегите женщин» звучат следующие песни:

Название песни	Автор слов
«Берегите женщин»	Леонид Фадеев
«Всему свое время»	Ильи Резник
«Двадцать лет спустя»	Леонид Фадеев
«Море, море»	Леонид Фадеев
«Жизнь»	Олег Жуков
«Я вспоминаю»	Леонид Фадеев
«Радуга»	Леонид Фадеев
«Не забывай» (Мечты сбываются)	Михаил Танич

Рассмотри эти песни в их взаимосвязи с видеорядом и функциями, выполняемыми в фильме.

Песня «Берегите женщин» звучит в увертюре фильма (начало 1 и 2 серии) и выражает основную мысль сюжета. В мелодии присутствует маршевый ритм, затушевывающий лирическую направленность поэтического текста и привносящий оттенок молодежного задора, характерного для политизированных песен начала 80-х годов.

Песня «Море, море» – образец пейзажно-созерцательной, романтической лирики. Как это часто бывает в лирических песнях, традиционная куплетная форма содержит выражение основной мысли песни именно в припеве, отличающимся распевностью и обилием общелирических интонаций. Так мелодия припева начинается с вершины-источника (III ступень минора) с последующим акцентированием секундовой (ламентной) интонации и выразительным нисходящим скачком на «лирическую» сексту. Далее этот мотив развивается секвентно. Отклонение в субдоминанту в 10 и 11 тактах, так же отсылают нас к комплексу лирических средств музыкальной выразительности (см. пр. 1).

Пример 1



Песня проходит в закадровом звучании (как вокальном, так и инструментальном) с видеорядом, иллюстрирующим морской прибой, плывущие корабли. Это тема романтической мечты героев, которая обязательно сбудется (00.06.49; 00.21.12; 00.48.43; 01.48.12; 01.59.32)<sup>1</sup>.

Песня «Двадцать лет спустя» – лирический монолог-обращение. По своим функциям в структуре фильма эта тема выполняет роль лейтмотива зарождения романтических отношений между главными героями фильма: журналистом Евгением и капитаном буксира Любой (00.53.23; 01.26.45; 01.38.21). Текст песни подтверждает это:

Я прошу тебя, сумей забыть все тревоги дня,  
Пусть они уйдут, и может быть, ты поймешь меня,  
Все что я скажу, не знаешь ты, только ты тому вина,  
Понял я, что мне нужна, нужна одна лишь ты,  
Лишь ты одна...

<sup>1</sup> Здесь и далее указан хронометраж фильма

Песня «20 лет спустя» – один из шедевров не только в творчестве Ю. Антонова, но и в отечественной лирической эстрадной песне в целом. Автор преодолевает традиционную куплетность, что характерно для жанра монолога. Форма этой песни приближается к строфической с производностью мелодии от структуры поэтического текста и отсутствием припева. Традиционная квадратность нарушается за счет внутреннего расширения периода (4+4+7), сменой размера (4/4 – 2/4), эффектом дробления в момент ключевых слов стиха:

Хочу, что б годам вопреки,  
Так же были мы близки,  
Так же были мы близки,  
Двадцать лет спустя...

Мелодия и гармония песни синтезирует набор типических интонаций, характерных для выражения лирической эмоции. Это заостренная секундовая интонация (V-VI-V ступени), повторяющаяся в первой и малой октаве, интонация малой сексты (V-III ступени в миноре), уход в субдоминанту как следствие модулирующей секвенции на восходящую кварту<sup>1</sup> и пр.(см. пр. 2).

Пр.2



Песня «Я вспоминаю» – быстрая в танцевальных ритмах, что не снижает ее лирической направленности. Резкий контраст куплета и припева основан как на смене типа мелодического движение (скачок на сексты и поступенное движение), так и на замедлении темпа в припеве. Песня звучит в фильме первый раз внутрикадрово в момент концерта в честь открытия молодежного клуба (00.25.45). Это динамическая кульминация фильма. Последующие проведения темы (мотив припева) связаны с ее закадровым звучание у солирующего фортепиано (01.15.12; 01.17.45). В данном контексте мотив «Я вспоминаю» приобретает значение лейтмотива любви Жени и Любы.

Песня «Радуга» также связана с внутрикадровым звучанием (01.18.12; 01.42.14), большими импровизационными вставками и кульминационными моментами фильма. Это танцевальные сцены в клубе.

Песня «Мечты сбываются» характеризуется активной танцевальной ритмикой, куплетной формой с акцентом на припеве, где провозглашается ключевая фраза. Внутрикадровое звучание песни в исполнении главного героя (01.22.13) связано с основной кульминацией фильма и моментом, когда недопонимание между главными героями рассеивается. Песня звучит как объяснение в любви.

Таким образом, песни Ю. Антонова выполняют в структуре кинотекста традиционные для киномузыки функции: иллюстративную, лейтмотивную, характеристичную (создание эмоциональной атмосферы), драматургическую (средство создание кульми-

<sup>1</sup> Отметим, что для мелодики Ю. Антонова характерны спонтанные интонационные параллели с лирическими произведениями академической музыки, возникающие ни как следствие плагиата, а как использование типовых интонаций эпохи, собственно и приводящие автора к созданию шлягеров. Так в начальная интонация песни «20 лет спустя» совпадает с главной партией увертюры Л.В. Бетховена «Эгмонт», а песня Ю. Антонова «Как же это так» вызывает ассоциации с арией короля Рене из оперы П. Чайковского «Иоланта».

наций). На примере данного фильма можно сделать вывод о том, что киномузыка, особенно представленная песнями, достаточно часто вычленяется из структуры медиатекста и обретает самостоятельность. При достаточно среднем уровне фильма «Берегите женщин» песенный материал, написанный Юрием Антоновым, продолжает в течение сорока лет радовать слушателей и репрезентировать основные черты его стиля. Его песни, представленные разновидностями: лирический монолог, пейзажно-созерцательная лирика, песня в танцевальных ритмах, отличаются ярким мелодизмом, объединяют типовые интонационные формулы, что позволяет им стать шлягерами на все времена. Композиторский стиль Юрия Антонова настолько слился с исполнительским, что его песни редко можно услышать в другой интерпретации, что подтверждает статус этого музыканта как композитора-исполнителя.

#### **Список литературы**

1. Айдамирова И. Ш. Принципы претворения жанра романса в отечественном кино (на материале творчества Э. Рязанова и А. Петрова) // Музыка в пространстве медиаккультуры : сборник статей по материалам Пятой Международной научно-практической конференции. – Краснодар : КГИК, 2018. – С. 68-72.
2. Бондаренко Д.Д., Шак Т.Ф. Песни Г. Пономаренко как компонент музыки кино // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2019. – №3 (74)– С. 32-35.
3. Сикоева Е. Ю. Песня как фактор стиля кинорежиссера (на материале творчества Т. Лиозновой) // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2018. – №3, (70). – С. 100-104.
4. Сикоева Е.Ю., Шак Т.Ф. Песня А. Пахмутовой «Нежность»: от автономной музыки к прикладной. // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2018. – №1 (68)– С. 54-57.
5. Сикоева, Е. Ю. Песня как компонент кинодраматургии фильмов А. Балабанова // Музыка в пространстве медиаккультуры : сборник статей по материалам Четвертой международной научно-практической конференции. – Краснодар : КГИК, 2017. – С. 33-37.
6. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е издание, дополненное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017 – 384 с.

**А.А. Ефанов**  
**Москва**

### **БЛОГИНГ И ЖУРНАЛИЗМ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ**

**Аннотация.** В статье определяется общее и особенное двух медиаккоммуникационных феноменов – блогинга и журнализма. Определяются последствия развития данных явлений, обуславливающие трансформацию медиапространства.

**Ключевые слова:** блогинг, журнализм, медиаккоммуникации, медиапространство, медиаобразование.

**A.A. Yefanov**  
**Moscow**

### **BLOGGING AND JOURNALISM: GENERAL AND SPECIAL**

**Abstract.** The article defines the general and special features of two media communication phenomena – blogging and journalism. The consequences of the development of these phenomena that determine the transformation of the media space are determined.

**Keywords:** blogging, journalism, media communications, media space, media education.

В современном обществе в условиях усиления скорости информационных потоков и динамического развития Интернета наблюдается синкретизм некогда полярных социальных институтов – журналистики и блогинга. Однако еще в середине 2000-х годов большинство исследователей проводили их тотальную дифферен-



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

циацию. А.А. Калмыков и Л.А. Коханова заявляли, что «многие блогеры, как и графоманы, за свою работу никогда не получают деньги» [10, с. 165]. А Васильев образно аргументировал: «Журналистика блогеров по сравнению с привычными СМИ – это все равно, что живопись импрессионистов по сравнению с греческими и римскими профилями в исполнении академических художников» [10, с. 142].

В 2010 году популярный информационный портал Lenta.ru опубликовал специальную статью – своеобразную «инструкцию»: «Ты очевидец. Чем отличаются блогеры от журналистов» [12]. Всего было выделено семь дифференцирующих положений:

1) выполнение различных ролей: блогеры – это преимущественно очевидцы, которые сообщают об известном им событии при помощи доступных ресурсов, не всегда умея грамотно доносить сообщения; журналисты могут не являться прямыми свидетелями, но обязаны профессионально интерпретировать информацию;

2) журналисты – это сотрудники СМИ как социального института, выполняющего конкретную социальную функцию – объективное (в идеале) информирование общества, несут ответственность за доносимые сведения; блогеры не имеют социальных обязательств перед аудиторией, критический подход к репрезентации может отсутствовать;

3) блогеры – это ньюсмейкеры либо эксперты, выступающие «на службе» у тех или иных изданий, но не наоборот;

4) журналистский продукт характеризуется периодичностью (регулярностью) появления; перед блогерами такой задачи нет;

5) игнорирование блогерами некоторых звеньев производственной цепочки при создании материалов (сбор – верификация фактов – обработка – передача информации), которой обязаны придерживаться журналисты;

6) возможность выражения блогерами собственных взглядов и эмоций, когда журналисты обязаны доносить «сухую» проверенную информацию;

7) журналиста не заменит блогер, а блогера журналист – с большой долей вероятности – да, максимум – блогерский корпус может примкнуть к журналистскому, но не наоборот.

Посредством данных тезисов редакторы Lenta.ru аргументируют мысль о том, что журналистика как социальный институт и ее представители смогут сохранить свои позиции.

Однако реалии конца 2010-х годов показывают, что многие положения и воззрения устарели и сегодня фактически не реализуются. В этой связи можно выделить ряд контраргументов:

1) сообщество блогеров стало полноценной социальной общностью [11], которая характеризуется прочными эндогенными и экзогенными связями, отличаясь дискретностью существования, независимостью от СМИ (к примеру, популярные каналы блогеров на Youtube и других платформах – конкуренты многих телевизионных каналов);

2) блогеры, как и журналисты, сегодня не всегда являются прямыми очевидцами событий, но они анализируют информацию, репрезентируя ее аудитории;

3) закон 2014 года «Об информации, информационных технологиях и защите прав информации» (в народе известный как «Закон о блогерах» или «Закон об Интернете») наложил определенную ответственность на представителей блогосферы;

4) блогеры научились работать с информацией, создавать оригинальные продукты, релевантные интересам аудитории («несмотря на то, что род деятельности Ю. Дудя считается блогингом, а сам он называет себя исключительно блогером, его медиапрактики имеют множество сходств с профессиональной телевизионной журналистикой» [3, с. 64]: качественные съемка и монтаж; тщательная подготовка к интервью, о чем можно судить по погруженности в тему, удачности задаваемых вопросов; успешно выбранный медиаобраз, отличающийся небанальностью, актуальностью формы и содержания); в свою очередь, современные журналисты нередко игнорируют (в том числе заведомо) некоторые звенья производственной цепочки при создании материалов (особенно на этапе верификации фактов), в

результате чего возникают явления псевдо-новости [8] – фейк (подтверждение тому – размещение 11 октября 2017 года на информационном портале «Комсомольская правда» сообщения о смерти знаменитого оперного певца Д. Хворостовского (легенда мировой сцены скончалась на 5 недель позднее – 22 ноября)) и постправда (к примеру, тенденциозность подобранных деталей при обвинении руководства радиостанции «Эхо Москвы» в сотрудничестве с западными организациями и Госдепом США со стороны журналистов ВГТРК);

5) выпуски программ блогеров характеризуются регулярностью выхода, а каждый новый эфир нередко становится предметом широкого обсуждения;

6) в настоящее время оценочность присуща не только продуктам блогинга, но и журналистским материалам (так называемая «журналистика мнений»);

7) блогинг зачастую является коммерческой деятельностью (как, собственно, и журналистика – правда финансовая составляющая в ней является менее прозрачной, как правило, – завуалированной в виде product placement или даже информационных и познавательных материалов);

8) блогер имеет потребителя своих продуктов «нового поколения», а журналисту для того, чтобы сохранить аудиторию (или ее приумножить) в условиях глобальной миграции медиа, нужно менять «правила игры» (как это сделало руководство закрывшегося в 2017 году телеканала LIFE, полностью перейдя в Интернет и запустив ряд успешных блогинг-проектов [6]).

На последнем положении необходимо остановиться чуть подробнее. Так, современным журналистам (независимо от сферы деятельности – радио, телевидение или печать) также необходимо становиться активными акторами поля Интернета, расширяя границы доступности собственных медиапродуктов. К примеру, ведущие на своих страницах в социальных сетях, используя открытый прием анонсирования, могут привлекать пользователей Интернета. Подобная стратегия выполняет ключевую функцию – расширения аудитории в условиях конвергенции. В технологическом отношении она позволяет сохранять жизнеспособность медиапродукта путем его размещения на более совершенных – «мультимедийных платформах», несмотря на постепенное падение интереса к «традиционным» СМИ [7].

Что касается медиаобразовательной коллизии, современный медиакоммуникационный подход требует трансформации не только непосредственно журналистского образования (подготовки все больше работника не печати, радио и телевидения, а «новых медиа»), но и в целом развития медиакультуры общества (через реализацию медиаобразовательной стратегии в системе средней и высшей школы [1]). Подобный подход также поможет минимизировать инспирирование технологий медиаманипулирования (которые проявились после взрыва на Донгузском полигоне в Оренбургской области [4] или пожара в ТРЦ «Зимняя вишня», когда в результате низкого уровня информированности (недостаточного освещения со стороны «традиционных» СМИ) в блогосфере происходило конструирование панических социальных настроений с акцентом на замалчивание реального числа жертв [2]), способствуя решению медиаэкологической проблемы.

Как показывают результаты включенного наблюдения специалистов за интересами школьников, нынешние дети все больше тяготеют к блогингу (не только следят за модными сегодня блогерами, но и создают собственные блоги [9]). Выражаясь лексикой 2017 года, это стало своего рода «хайпом». В этой связи для того, чтобы говорить со школьниками на одном языке, современным медиапедагогам [5] нужно понимать канонические принципы блогосферы, овладевать методикой. Кроме того, согласно личным авторским убеждениям, должна быть также институционализирована профессиональная подготовка блогеров – своего рода «журналистов XXI века».

### **Список литературы**

1. Ефанов А.А. «Лед тронулся...», или О медиаобразовании как технологии декультивирования моральных паник [Текст] / А.А. Ефанов // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2017. – № 4 (26). – С. 88-93.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

2. Ефанов А.А. Медиамистификация посредством пранкинга и троллинга: социологический взгляд на медиаэкологическую проблему [Текст] / А.А. Ефанов // Известия высших учебных заведений. Социология. Экономика. Политика. – 2018. – № 2. – С. 54-61.
3. Ефанов А.А. Между журнализмом и блогингом: коллизии современного медиаобразования [Текст] / А.А. Ефанов // Экология медиасреды: Сб. статей Третьей Открытой межвузовской научно-практической конференции «Экология медиасреды: проблемы медиабезопасности и разумного использования коммуникативных ресурсов». Москва, 27 апреля 2018 г. / Под ред. И.А. Фатеевой, И.В. Жилавской. – М.: МПГУ, 2018. – С. 74-82.
4. Ефанов А.А. Социальные последствия медиавоздействия: монография [Текст] / А.А. Ефанов. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 272 с.
5. Ефанов А.А. Социология медиакультуры и медиаобразования: Учебное пособие [Текст] / А.А. Ефанов. – Оренбург: ООО «Агентство «ПРЕССА», 2016. – 92 с.
6. Ефанов А.А. Телевизионный рынок в условиях оптимизации и централизации капитала [Текст] / А.А. Ефанов // Информационное поле современной России: практики и эффекты: Сборник статей XIV Международной научно-практической конференции (9-11 ноября 2017 г.) / под ред. Р.П. Баканова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2017. – С. 107-110.
7. Ефанов А.А. Технологии продвижения контента в региональном медиапространстве (на примере оренбургских теле-, радиоканалов) [Текст] / А.А. Ефанов // Медиапространство многополярного мира. Сборник научных статей. – М.: РУДН, 2017. – С. 159-165.
8. Ефанов А.А. Функционирование псевдо-новости в полях телевидения и Интернета: типология, практики, социальные эффекты [Текст] / А.А. Ефанов // Коммуникология. – 2018. – Т. 6. – № 1. – С. 156-165.
9. Ефанов А.А. «Хайпы» в современном поле медиа [Текст] / А.А. Ефанов // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2018. – № 1 (27). – С. 63-69.
10. Калмыков А.А. Интернет-журналистика [Текст] / А.А. Калмыков, Л.А. Коханова. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 383 с.
11. Кульминская А.В. Социальная общность блогеров: становление и развитие в российском обществе: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04 [Текст] / А.В. Кульминская. – Екатеринбург, 2013. – 182 с.
12. Ты очевидец. Чем отличаются блогеры от журналистов [Электронный ресурс] // Lenta.ru. 2010. – URL: <https://lenta.ru/columns/2010/05/21/blogs/> (дата обращения: 29.03.2018).

**С.В. Аникиенко  
Краснодар**

**ГРАММОФОН НА КУБАНИ  
(К ИСТОКАМ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЫ)**

**Аннотация.** В статье впервые рассматривается роль граммофона в формировании музыкальной культуры Кубани в начале XX века.

**Ключевые слова:** Кубанская область, граммофон, музыкальная культура, периодическая печать.

**S.V. Anikienko  
Krasnodar**

**GRAMOPHONE IN THE KUBAN  
(TO THE SOURCES OF MODERN MEDIACULTURE)**

**Abstract.** The article first discusses the role of the gramophone in the formation of the musical culture of the Kuban at the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Kuban region, gramophone, musical culture, periodicals.

В сегодняшней век медиатехнологий многие даже не задумываются о том, с чего он начинался, что было его истоками. А.В. Чернышов [4] справедливо указывал, что

предтечей медиамузыки послужило изобретение во второй половине XIX века многочисленных приборов, способных передавать натуральный или записанный звук. В их числе оказывается и граммофон с его способностью воспроизведения записанного на граммофонные пластинки звука.

Одновременное независимое изобретение в 1877 году американцем Т. Эдисоном и французом Ш. Кро аппарата для записи звука стало прорывом не только в технологическом плане, но и в повсеместном развитии музыкальной культуры. Первое появление фонографа в нашей стране датируется 1878 годом, когда компания Т. Эдисона организовала показательные записи и фонографические концерты в Политехническом музее в Москве [1]. Благодаря фонографическим валикам мы имеем возможность слышать голоса наших великих предков, в том числе Л.Н. Толстого и П.И. Чайковского, а также исконные народные песни, записанные в многочисленных фольклорных экспедициях в начале XX века.

Граммофон, являющийся видоизменением фонографа, мог только *воспроизводить* записанный ранее звук. Не вдаваясь в технические подробности, отметим, что усовершенствование граммофона в 1904-1906-х годах позволило достигнуть достаточно чистой передачи музыкального звучания как вокальных, так и инструментальных произведений. Изготовление граммофонов сделалось мощной самостоятельной отраслью в США и Европе, включая Россию.

В столице Российской империи техническая новинка появилась только спустя два десятилетия после изобретения, в 1897 году, благодаря усилиям И.П. Гапгофа, названного А.В. Тихоновым «первым русским звукорежиссером и продюсером» [3]. А через год появился и первый каталог музыкальных записей [2, с. 37]. В самом начале распространения граммофона в России, его специально и «поштучно» привозили из Европы, а далее он развозился предприимчивыми купцами, коммерсантами, торговыми агентами крупных фирм Москвы и Петербурга.

«Механический чрево вещатель», как называли граммофон в народе, на первых порах был встречен достаточно настороженно. Однако постепенно и сам аппарат, и грампластинки с записями стали распространяться по территории всей страны, завоевав популярность даже в самых отдаленных уголках Российской империи. Так, например, в Туркестане, «в зажиточных и интеллигентных семьях Бухары, Самарканда, Ташкента, городов Ферганской долины стало модным и считалось правильным тоном иметь граммофон. Он был обязательным в быту, наряду с пианино, роялем и другими европейскими инструментами <...>» [5, с. 109].

Отметим, что граммофон был достаточно дорогим удовольствием: его стоимость была сопоставима со стоимостью трех коров – главной кормилицы большей части населения России.

Граммофоны, безусловно, оказали значительное влияние на развитие культуры и искусства в России, донося до слушателей голоса известных исполнителей и знакомя их с популярными песнями и романсами. Кроме всего прочего, граммофоны имели и художественные достоинства. Каждая деталь этого прибора выглядела как произведение искусства. Но самым впечатляющим был ратруб, огромная, яркая, покрытая эмалью труба, похожая на какой-то необыкновенный цветок.

На Кубани первые граммофоны появились, скорее всего, только в 1901 году: именно в это время в местной печати появилось первое упоминание о новинке. При этом реакция была такая же, как и в других регионах страны. Известный писатель Н.Н. Канивецкий в письме в редакцию газеты «Кубанские областные ведомости»<sup>1</sup> с горечью сетовал, что граммофон ворвался в быт кубанцев и разрушает привычный уклад жизни.

---

<sup>1</sup> Канивецкий Н.Н. Что наделал граммофон. (Из писем в редакцию) // Кубанские областные ведомости. 1901. 12 авг.

Тем не менее, посмотреть и послушать диковинку собирались обычно всем обществом. «Жыва машина, шо спива и говоре»<sup>1</sup> («Живая машина, которая поет и говорит»), – называли ее станичники. По свидетельству очевидца, «казачки, никогда не слышавшие и не видевшие граммофона, были положительно поражены этим волшебным инструментом»<sup>2</sup>. А в учебных заведениях специально давалась «возможность ученикам слышать “граммофон”»<sup>3</sup>.

На какое-то время граммофон стал подменять собою музыкальное музицирование, причем не только в кубанской глубинке, но даже в Екатеринодаре и Новороссийске, центре Черноморской губернии, территориально обособленной от Кубанской области. Так, страницы газет того времени донесли до нас информацию, что во время празднования юбилея училища Армавирского общества попечения о детях, помимо пения русских песен хором, несколько вокальных и музыкальных номеров были «исполнены» на граммофоне<sup>4</sup>. Музыкальная программа празднования Нового года в Темрюкском Мариинском женском училище содержала хоровые номера и игру на граммофоне<sup>5</sup>. На открытии народной чайной в станице Усть-Лабинской также играл граммофон<sup>6</sup>. В литературно-музыкальном вечере Новороссийского общества попечительства о народной трезвости в 1-м и 4-м отделениях граммофоном было исполнено около 30 музыкальных номеров<sup>7</sup>. В Екатеринодаре народные чтения для низших слоев населения также сопровождалась игрой этой технической новинки<sup>8</sup>.

Интересно отметить, что в сметах расходов некоторых организаций приобретение граммофона и пластинок к нему проходило по графе «музыкальные инструменты»<sup>9</sup>.

Местная периодическая печать регулярно сообщала об использовании граммофона только среди широких общественных масс и казачьего населения. Реакция аристократической верхушки общества оставалась без комментариев. При этом с большой долей вероятности можно предположить, что местная знать также с большим интересом отнеслась к этой диковинке, и первые граммофоны на Кубани появились именно в элитных гостиных, как это происходило, например, в Туркменистане [5].

Весной 1902 года первые граммофоны, зонофоны, пластинки, а также фонографы и валики к ним появились в Екатеринодаре в свободной продаже<sup>10</sup>. Спустя несколько месяцев в рекламных объявлениях уже указывался и «ассортимент» продаваемых грамзаписей. В одной из первых подобных публикаций упоминались «записи г-ж Фигнер, Вяльцевой; г. Фигнера, Собинова, Давыдова, Шаляпина», а также оркестровые, хоровые и духовные произведения<sup>11</sup>.

С течением времени ажиотаж прошел, и граммофоны стали продаваться не только в специализированных музыкальных магазинах, но и других торговых точках, наравне с велосипедами, швейными машинками и другими товарами.

Значительно расширился и ассортимент грампластинок. Наверное, самый полный список этой продукции был опубликован в рекламном объявлении одного из

---

<sup>1</sup> Писал я. Ст. Эриванская. (Граммoфон) // Кубанские областные ведомости. 1903. 23 апр.

<sup>2</sup> Бурцева В. Г. Артвин. (Весна; спектакль) // Кубанские областные ведомости. 1901. 28 февр.

<sup>3</sup> Данько. Стан. Новоалександровская // Кубанские областные ведомости. 1903. 4 нояб.

<sup>4</sup> У.Л.В. Празднование десятилетнего юбилея училищ, принадлежащих Армавирскому обществу попечения о детях // Кубанские областные ведомости. 1902. 10 окт.

<sup>5</sup> В.К. Гор. Темрюк // Кубанские областные ведомости. 1903. 26 февр.

<sup>6</sup> Откровенный. Станица Усть-Лаба // Кубанские областные ведомости. 1902. 25 дек.

<sup>7</sup> Городская жизнь // Черноморское побережье. 1903. 4 марта.

<sup>8</sup> Народные чтения на Дубинке // Кубанские областные ведомости. 1903. 5 дек.

<sup>9</sup> Третьяк, В. Новороссийск. Попечительство о народной трезвости // Приазовский край. 1903. 7 сент.

<sup>10</sup> [Торговый дом Гуренкова и Болденкова] : реклама // Кубанские областные ведомости. 1902. 21 марта.

<sup>11</sup> [Торговый дом В. Гуренкова и Н. Болденкова] : реклама // Кубанские областные ведомости. 1903. 14 янв.

крупнейших музыкальных магазинов Екатеринодара – братьев И. и А. Сарантиди в декабре 1911 года. Здесь были представлены записи Целестины Бонинсенья с аккомпанементом скрипки, арфы и органа («Аве Мария» Гуно и «Серенада» Брага), тенора Императорской Московской оперы А. Богдановича в сопровождении оркестра (ария Левко из оперы «Майская ночь» Римского-Корсакова и «Романс Вильгельма», из оп. «Миньона» Тома), баритона С.-Петербургского Народного Дома С. Левики («Испанская серенада» Альварина и «Мы сидели с тобой» Чайковского). Наряду с этим в продаже были и пластинки популярных исполнительниц цыганских романсов и русских народных песен Насти Поляковой, М. Комаровой и Е. Башариной, с успехом гастролировавших ранее в Екатеринодаре. Были представлено и хоровое пение (хор «Россия» п/у Глогоу и Садовникова, а также цыганский хор п/у П. Гомана)<sup>1</sup>.

Таким образом, граммофоны на Кубани в конечном итоге не подменили собой живое исполнительство. Найдя свою нишу в социокультурном пространстве региона, они стали еще одним проводником музыкальной культуры в широкое общество.

#### **Список литературы**

1. Обзор фондов Российского государственного архива фонодокументов. Часть I-II. Выпуск I. Звуковой архив [Текст электронный] // URL: [http://portal.rusarchives.ru/guide/zvuk\\_v1/gl1.shtml](http://portal.rusarchives.ru/guide/zvuk_v1/gl1.shtml) (дата обращения: 30.03.2020).
2. Пригожин, И.И. Политика: вершина шоу-бизнеса [Текст] / И.И. Пригожин. – М.: АСТ, 2001. – 320 с.
3. Тихонов, А.В. Первый русский звукорежиссер и продюсер [Текст] / А.В. Тихонов // Звукорежиссер. – 2011. – № 8. – С. 58-60.
4. Чернышов, А.В. Истоки медиа музыки [Текст] / А.В. Чернышов // Медиамузыка. – 2012. – № 1. – С. 1.
5. Юлдашев, Э.С. Об истории распространения граммофона в Туркестане [Текст] / Э.С. Юлдашев // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4-1. – С. 109-115.

**А.Н. Ситалова  
Краснодар**

### **ОБРАЗ АННЫ АХМАТОВОЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА Е. ЯКОВИЧ «АННА АХМАТОВА. ВЕЧНОЕ ПРИСУТСТВИЕ»)**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фильма Е. Якович «Анна Ахматова. Вечное присутствие». Особое место в работе автор уделяет музыкальному пласту кинофильма.

**Ключевые слова:** Анна Ахматова, кинематограф, музыка фильма, поэзия, Серебряный век.

**A.N. Sitalova  
Krasnodar**

### **THE IMAGE OF ANNA AKHMATOVA IN A CINEMATOGRAPH (BY THE EXAMPLE OF FILM E. YAKOVICH “ANNA AKHMATOVA. ETERNAL PRESENCE”)**

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the film by E. Yakovich “Anna Akhmatova. Eternal presence”. The author pays a special place in the work to the musical layer of the film.

**Keywords:** Anna Akhmatova, cinema, film music, poetry, Silver Age.

---

<sup>1</sup> [Музыкальный магазин бр. Сарантиди] : реклама // Кубанский курьер. 1911. 4 дек.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Личность и творческое наследие Анны Андреевны Ахматовой являются неисчерпаемым источником вдохновения живописцев (Н. Альтман, Ю. Анненков, А. Модильяни, К. Петров-Водкин), скульпторов (В. Астапов, Т. Сильман, И. Слоним, Л. Сморгон), поэтов (А. Блок, И. Бродский, И. Бунин, Н. Гумилев, О. Мандельштам, Р. Рождественский), композиторов (С. Прокофьев, С. Слонимский, Ю. Фалик, В. Ходош, Б. Целковников). Поэзия и невероятно сложная, наполненная тяжелыми испытаниями жизнь Анны Андреевны нашли отражение также в отечественном и зарубежном кинематографе.

Фильмография, посвященная образу А. Ахматовой, включает документальные фильмы: «Личное дело Анны Ахматовой» (реж. С. Аранович, 1989); «Гении и злодеи. Анна Ахматова и Амадео Модильяни» (реж. Т. Малов, 2004); «Анна Ахматова и Артур Лурье: слово и музыка» (реж. В. Непевный, 2011); «Анна Ахматова. Вечное присутствие» (реж. Е.Якович, 2019); «50 лет без Ахматовой» (реж. А. Лябах, 2016); художественные: «Луна в зените» (реж. Д. Томашпольский, 2007); «Татарская княжна» (реж. И. Квирикадзе, 2008); «Анна Ахматова. Кассандра серебряного века» (реж. О. Тычина-Яновская, 2015); историко-биографические: «Анна Ахматова. Листки из дневника» (реж. В. Катанян, 1988), «Поэт и время. Анна Ахматова» (реж. Б. Дворкин, 2008); ряд выпусков тематических телепередач. К последнему относятся выпуск «1946 год. Анна Ахматова» в проекте «Исторические хроники» с Николаем Сванидзе, 2006; «Анна Ахматова. Две поэмы и одна жизнь» (программа «Наблюдатель», 2017). В 2012 году вышел сериал «Анна Герман. Тайна белого ангела. В эпизоде серии о семье певицы в Ташкенте была показана встреча матери Анны Герман с Анной Ахматовой (реж. В. Кшистик и А. Тимченко).

Большое количество кинематографических работ в различных жанрах свидетельствуют о привлекательности и интересе режиссеров ко всем сторонам жизни поэтессы.

К 130-летию Анны Андреевны Ахматовой на Первом канале состоялась премьера документального фильма «Анна Ахматова. Вечное присутствие» режиссера Елены Якович, фильмография которой включает ряд картин об Иосифе Бродском, Ольге Берггольц, Александре Вампилове, Василии Гроссмане.

Необходимо отметить, что обращение к образу Анны Андреевны Ахматовой в кинематографе включает две тенденции: ориентации на массового зрителя, и фильмы, предназначенные для узкого круга специалистов. Однако, несмотря на различия в подходах, каждый фильм интерпретирует видение авторов биографии и личности Анны Ахматовой.

Анализируемый фильм, особенность которого заключается во взаимодействии уникальных архивных кадров и документов, ранее ни разу не демонстрировавшихся в эфире, и интервью с людьми, знавшими Анну Ахматову лично, классифицируется нами как авторское кино, ориентированное на узкую интеллектуальную элиту общества и позволяющее соприкоснуться с личностью поэтессы и стать частью истории Серебряного века.

В кинофильме использованы материалы из личных архивов Татьяны Алексеевой и Анатолия Гостева, Софьи Богатыревой, Анны Каминской, Эры Коробовой, Федора и Надежды Рожанских, Давида Файнберга, Бориса Шварцмана, Варвары и Никиты Шкловских. В фильм также вошла единственная любительская съемка Анны Ахматовой, сделанная летом 1958 года ее литературным секретарем Никой Николаевной Глен. Впервые зритель увидит кадры съемок похорон поэтессы, не вошедшие в фильм Семена Арановича «Личное дело Анны Ахматовой» 1989 года. На кадрах среди тысячи лиц можно разглядеть Надежду Мандельштам, Льва Гумилева, Арсения Тарковского, Иосифа Бродского.

О «королеве русской поэзии», как называл Анну Ахматову композитор Дмитрий Шостакович, с экрана рассказывают зрителю те, кто знал ее лично – историк, публицист, главный редактор журнала «Звезда» Яков Аркадьевич Гордин, актриса

театра и кино, мастер художественного слова, педагог Алла Сергеевна Демидова. Невероятно тепло вспоминает об Анне Ахматовой поэт Александр Семенович Кушнер, по словам которого смерть поэтессы стала для него «личным горем». В фильме также снялась внучка художественного критика Николая Николаевича Пунина Анна Генриховна Каминская, которая четверть века прожила в одной квартире с Анной Андреевной, заменившей ей бабушку. Анна Каминская впервые рассказала о неизвестных фактах из биографии поэтессы, которую так нежно называла «Акума». Так, открытием для зрителя становится воспоминания Анны Генриховны о том, как Анна Ахматова, разрывая на мелкие кусочки рукописи, сжигала их в пепельнице. По словам режиссера, такие бытовые детали, помогают приблизиться к внутренней жизни Анны Андреевны.

Центром фильма становится Фонтанный дом в Петербурге – главный дом в жизни Анны Ахматовой, начиная с 1917 года и до смерти поэтессы. Именно здесь она писала «Реквием» и «Поэму без героя». С этим местом связаны три романа Анны Ахматовой, о которых идет речь в картине. В одном из интервью режиссер фильма Елена Якович, беседуя с директором Фонтанного дома Ниной Ивановной Поповой о роли этого места в жизни поэтессы, была восхищена фразой собеседницы: «Она никуда не ушла. Вот я совершенно не мистического склада человек, но в белые ночи я чувствую, что в этом зале, в этом саду где-то надо мной какие-то тени, то, что называется словом «вечное присутствие»[1].

Особое место в сюжете киноленты занимает история взаимоотношений Анны Ахматовой и Дмитрия Шостаковича, чьи судьбы были так похожи – они оба познали великую славу и были растоптаны властями, однако сохранили достоинство. В фильме Анна Каминская вспоминает, как провожала Анну Андреевну на дачу к композитору в Комарово, где поэтесса читала ему новые главы из «Поэмы без героя».

Фильм чрезвычайно музыкален. Включение музыкальных цитат в канву фильма вполне логично и мотивировано самим сюжетом. Открывает фильм сочинение Артура Лурье «Дивертисмент для скрипки и альты» (00:58-02:45). Это произведение в полной мере подчеркивает и передает глубину душевных переживаний А.А. Ахматовой, которая узнает о смерти Николая Гумилева, Александра Блока, Осипа Мандельштама. Музыкальной нитью фильма стал Концерт №2 для виолончели с оркестром Д.Д. Шостаковича, написанный композитором вскоре после смерти поэтессы. Фрагмент первой части Концерта звучит в момент показа кадров похорон поэтессы, которые зрители увидели впервые (03:59-05.00). Отметим, что в музыкальной палитре фильма большое значение имеет тембр струнных инструментов. Так, являясь звуковым фоном в эпизодах, повествующих о трагичных и знаковых моментах из жизни Анны Ахматовой, звучание струнных усиливает эмоциональные состояния отчужденности и потрясения поэтессы.

Дважды в фильме звучит «Вальс-шутка» из альбома «Танцы кукол» Д.Д. Шостаковича, сопровождающий кадры о взаимоотношениях Николая Пунина и Анны Ахматовой (11:15-11:58) и рисунки и детские фотографии поэтессы (40:00-40:40). Весьма выразительное значение в фильме имеет ритмичный стук метронома, который звучит на фоне кадров, повествующих о жизни Анны Ахматовой в годы Великой Отечественной войны (23:30-24:25). Введение метронома, вошедшего в историю блокады Ленинграда как культурного памятника сопротивления населения, способствует погружению зрителя в атмосферу того страшного времени. Режиссер противопоставляет военным эпизодам заключительные кадры фильма (пейзаж на реку Нева), сопровождающиеся «Песней венецианского гондольера» Ф. Мендельсона.

Звуковую палитру фильма обогатили записи голоса Анны Ахматовой. Так, о тембре Анны Андреевны, с которого начинается фильм, вспоминает поэт Александр Кушнер: «Он как будто был создан для того, чтобы читать стихи». Отметим, что внутрикадровое и закадровое чтение стихов Анной Ахматовой, образует в фильме композиционную структуру. Так, введение того или иного стихотворения



подытоживает события, о которых было предшествующее повествование. Дополняют этот удивительный звуковой пласт чтение стихов поэтессы Аллой Демидовой и Иосифом Бродским.

Подводя итоги, отметим, что благодаря особенностям построения визуального и звукового ряда, картина режиссера Елены Якович – пример органического единения документального и художественного. Подбор музыкальных цитат не случаен и подчинен смысловому единству фильма. Музыка в фильме «Анна Ахматова. Вечное присутствие» – не просто звуковой фон, создающий определенное настроение и выражающий состояние Анны Ахматовой. Это выстроенный содержательный пласт, который в сочетании с видеорядом пробуждает в сознании каждого зрителя цепь глубоких культурных ассоциаций, тем самым обогащая киноленту.

#### **Список литературы**

1. Режиссер Елена Якович о невероятной жизни Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/06/21/rezhisser-elena-yakovich-o-neveroyatnoy-zhizni-anny-akhmatovoy.html> (дата обращения 30.03.2020).

**А.С. Кремененко  
Краснодар**

### **ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РЕЖИССЕРА ХУБЕРТА САУПЕРА)**

**Аннотация.** В данной статье на основе анализа документальных фильмов: «Дневник Кисангани» (1998) и «Кошмар Дарвина» (2004) выявляются различные формы функционирования музыки в медиатексте, острый тематизм и особенности цитирования музыкального материала в раннем творчестве режиссера Хуберта Саупера. «Дневник Кисангани» является ярким примером использования темы-тембра, а также документирует музыкальное творчество народов Руанды. Музыкальный материал киноленты «Кошмар Дарвина» обнаруживает наличие конфликтной драматургии, построенное на сопоставлении европейской и танзанийской тем во всех рядах медиатекста.

**Ключевые слова:** киномузыка, функции музыки в медиатексте, документальное кино, режиссер Хуберт Саупер.

**A.S. Kremenenko  
Krasnodar**

### **PRINSIPLES OF MUSIC'S FUNCTIONING IN DOCUMENTAL FILMS (ON THE EXAMPLE OF THE ART OF HUBER SAUPER)**

**Abstract.** There is analysis based on documental movies «Kisangani Diary» (1998) and «Darwin's Nightmare» 2004, finding out different forms of music's functioning in mediatext, sharp thematism and citation's features of music material in early art of director Huber Sauper. «Kisangani Diary» is a great example of using theme-timbre, and collects music art of Rwanda's folk. Musicial material of «Darwin's Nightmare» is supposed to be an example of dramatic dramaturgy, based on matching of European and Tanzanian themes in mediatext.

**Keywords:** film music, functions of music in media, documentary film, producer Hubert Sauper

Полное осмысление феномена документального кино и его значения для современной культуры невозможно без тщательного изучения принципов функционирования его музыкального материала. На примере художественного кинематографа было

установлено, что музыкальный материал оказывает влияние, как на контекстуальную составляющую фильма, его структуру и содержание, так и на такие сугубо технические параметры, как монтажный ритм и непосредственно принцип монтажа [2]. В этом случае анализ музыки документального кино имеет особую актуальность и значимость для полного понимания режиссерского замысла, освещения общественных и личностных конфликтов.

Весь творческий путь режиссера Хуберта Саупера посвящен проблемам эксплуатации африканского континента: его природных ресурсов и населения. В его картинах затрагиваются такие острые темы, как бедность, необразованность, проблема распространения СПИД и ВИЧ, а также целый пласт политических проблем, начиная от неспособности государственной власти к принятию конкретных решений, заканчивая эскалацией вооруженных конфликтов и дальнейшего усугубления положения населения.

Первый полнометражный документальный фильм Хуберта Саупера был снят в 1998 году и получил название «Дневник Кисангани»<sup>1</sup>. Сюжет картины повествует о жизни в разрушенном войной Заире. Структура фильма имеет некоторые сходства с роуд-муви, когда главные герои отправляются в дальнюю дорогу, путь по которой сопровождается различными приключениями. Однако в «Дневнике Кисангани» члены съемочной группы, передвигаясь через джунгли на поезде, становятся свидетелями не увлекательных и комичных ситуаций, а всепоглощающей безысходности, страха и отчаяния. Цель фильма обозначена в предваряющем его эпиграфе: «Почему хуту и тутси убивают друг друга? Кто является жертвой, а кто врагом? Здесь нет простых ответов». Но камера кинодокументалиста помогает увидеть правду, и она показывает человеческое зло.

Музыкальное оформление фильма выполнено при помощи использования темы-тембра, которая выражена звучанием аккордеона, появляясь неоднократно (00:02:55)<sup>2</sup>, (00:07:45), (00:14:30), (00:23:45) и (00:40:25), она достигает кульминации в точке золотого сечения (00:32:15). Следует упомянуть, что в киноленте присутствуют образцы народного творчества – народная руандийская песня (00:37:25). Для более точной характеристики музыкального тематизма и его концептуального значения приведем следующую таблицу:

**Таблица 1. Концептуальное значение темы-тембра**

<b>Вербально-сюжетный ряд</b>	<b>Оркестровка</b>	<b>Хронометраж</b>
Репортажи из Заира	Аккордеон, голоса дикторов новостей, звуковые эффекты	00:02:55
Въезд на железнодорожную станцию	Аккордеон, выкрики из толпы, закадровый голос	00:07:45
Госпиталь	Аккордеон, пение	00:14:30
Репатриация в Руанду	Аккордеон, выкрики из толпы	00:23:45
Лагерь беженцев	Аккордеон, пение, гул слушателей	00:32:15
Железнодорожная станция, дети смотрят в объектив	Аккордеон	00:40:25

Исходя из таблицы, можно установить, что постепенно звучание аккордеона приобретает значение безысходности и отчаяния, что связано со спецификой вербально-

<sup>1</sup> Событийный фильм, здесь и далее классификация по Н.П. Соколовой [1].

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

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

сюжетного ряда и видеоряда. Нагнетание атмосферы достигается с помощью динамичного монтажного ритма, резких изменений в громкости и темпе исполняемых отрывков.

Отметим отдельно кульминацию фильма – исполнение песен «Dort 'n dort 'n» авторства Генрика Миколая Горецки (Henryk Mikolaj Gorecki) и шведской «Mitsommertanz» в интерпретации Сузанны Варконий (Zsyzsanna Varkonyi). Художественная ценность данного эпизода выражается в самой обстановке, где происходит исполнение. Дети-сироты, узники страшных обстоятельств, получают, возможно, единственную радость в своей жизни – музыку, которая не только приобщает их к прекрасному, но и оставляет место для доброго, человеческого отношения к ближнему.

Следующая кинолента, носящая броское название «Кошмар Дарвина», относящаяся к жанру событийного фильма, была создана в 2004 году. Снятая без помощи композитора, эта картина использует музыкальные цитаты, а также оригинальный материал, звучащий внутри кадра. Сюжет картины развивается вокруг событий и явлений, так или иначе связанных с нильским окунем. С момента ее появления в местных озерах жизнь всего региона изменилась, казалось бы, люди получили постоянную работу, еду, лучшее образование, в конечном счете – надежду.

Однако все оказывается не так просто. Переизбыток рыбы провоцирует экологическую катастрофу, происходит вымирание других видов животных, постепенно разрушается экосистема озера, оно начинает зарастать растительностью, что приводит к еще более плачевным последствиям. Вся выловленная рыба идет на экспорт в Европу, а жителям близлежащих деревень остаются рыбы скелеты и головы, филе стоит слишком дорого после обработки на заводе. Ситуация с рабочими местами также оказывается двоякой, их на всех не хватает, и люди готовы буквально рисковать жизнью ради того, чтобы хоть что-то заработать. И это не считая проблем, связанных со здравоохранением, незаконным оборотом оружия и тотальной бедностью. Причиной ситуации, возникшей в фильме, является рыба, появившаяся в результате «маленького научного эксперимента».

Переходя к описанию музыкального материала фильма, следует отметить некоторую вычурность в выборе используемой музыки. Происходит цитирование песен в исполнении Петра Лещенко «Туманно на душе» (00:01:00), а также «Эх, друг, гитара» (00:03:25). Многократно появляется народная песня «Tanzania nakupenda kwa moyo wote» («Танзания, я люблю тебя всем сердцем»). Стоит также упомянуть, что в фильме запечатлены такие моменты, как пение детей на улице за милостыню (00:10:02), а также хоровое пение ритуальных песен в деревне (00:24:30), что позволяет глубже погрузиться в обыденную жизнь Танзании.

Далее мы более подробно рассмотрим развитие музыкального тематизма на примере песни «Tanzania nakupenda kwa moyo wote» и романсов «Туманно на душе» и «Эх, друг, гитара» П.К. Лещенко. Эти две обширные темы, выраженные песенным материалом – народным и эстрадным соответственно, ярко противопоставлены друг другу. От характеристики очевидных понятий «Танзания», «русские, европейцы», они, вступая во взаимодействие с вербально-сюжетным рядом, приходят к глобальному обобщению, которое выражается в идее «безысходности». Конфликтный характер драматургии выражается в противостоянии музыки европейской традиции, выраженной в жанре эстрадной песни начала XX века, квазиевропейскому звучанию музыкальных мотивов, исполняемых жителями Танзании.

Обратимся к танзанийской народной песне. В первом исполнении она несет характеристичную функцию, ее поет музыкальная группа в кафе (00:06:56), зритель погружается в атмосферу африканского питейного заведения средней руки. Второй раз песня появляется, как личностная характеристика одной из героинь, которая ее исполняет самостоятельно (00:08:30). Элиза не просто знает слова популярной песни, а действительно любит свою родину. В последний раз мы встречаем эту мелодию, когда зри-

тель узнает, что Элиза была убита (01:23:00). Драматургическая функция музыкального материала очевидна, в мире, которому все равно на личность, а интерес представляет только «эффективность», становится все равно на такие мечты, как «закончить школу». Следует отметить европейский склад музыкального материала песни «Tanzania nakupenda kwa moyo wote», который, однако, подвергается стиливой деформации из-за чуждого европейскому слуху интонирования танзанийских исполнителей.

**Таблица 2. Развитие темы «Tanzania nakupenda kwa moyo wote»**

<b>Название темы, жанровая характеристика</b>	<b>Вербально-сюжетный ряд</b>	<b>Оркестровка</b>	<b>Хронометраж</b>
Тема «Танзания», песня	Вход в бар, знакомство с пилотами	Вокал, электрогитара, бас-гитара, ударная установка, синтезатор	00:06:58
Тема «Элиза», песня	Элиза поет	Вокал, а также выкрики слушателей	00:08:30
Тема «Безысходность», песня	После смерти Элизы ее подруги смотрят видео, где она поет	Вокал, выкрики слушателей на видео, причитания	01:23:25

Далее рассмотрим противостоящую народной песне тему, решенную с использованием эстрадного творчества П.К. Лещенко. Подавляющее большинство экранного времени занимает цитирование песен в исполнении Петра Лещенко «Туманно на душе» (00:01:00), а также «Эх, друг, гитара» (00:03:25), которые используются, как для характеристики русскоговорящих, присутствующих в фильме, так и для драматургического эффекта. Песня «Туманно на душе» предвосхищает события фильма, ее лирика вселяет тревогу и неуверенность в будущем. Последнее исполнение этой же песни (01:43:05) как бы подводит черту всему повествованию, - нельзя пойти против судьбы, рыба будет доставлена, что является своеобразным авторским комментарием, который выражает глубокую печаль и неодобрение происходящего самим Хубертом Саупером.

**Таблица 3. Развитие жанровой темы «Европейцев»**

<b>Название темы, жанровая характеристика</b>	<b>Вербально-сюжетный ряд</b>	<b>Оркестровка</b>	<b>Хронометраж</b>
Тема «Предзнаменования», романс	Грузовой самолет готовится к посадке	Вокал, гитара, скрипка, контрабас	00:01:00
Тема «Европейцев», романс	Пилоты входят в город, зрителю показывают окрестности		00:03:22
Тема «Безысходность», романс	Грузовой самолет улетает		01:43:05

Конфликт двух линий – «танзанийской» и «европейской» – решается в их объединении на концептуальном уровне. Безысходность, пронизывающая последнюю четверть фильма, служит скрепляющим цементом в драматургии фильма «Кошмар

Дарвина». Стоит отметить, что на примере фильма мы можем наблюдать явление волновых кульминаций, связанных с обеими темами - на золотом сечении (кульминация танзанийской темы) и в эпилоге (кульминация европейской темы и всего фильма). Их тихий характер оставляет простор для осмысления увиденного, избавляет автора от необходимости обвинять или делать вывод. Зритель сам должен сделать свой выбор.

На основе выполненного анализа автором предлагаются промежуточные выводы:

1. Раннее творчество Хуберта Саупера обнаруживает глубокую взаимосвязь между вербально-сюжетным рядом его фильмов и музыкой, которая используется для выражения конкретных концептов – «отчаяние» в «Дневнике Кисангани» (тема-тебр) и «безысходность» в «Кошмаре Дарвина» (конфликтная драматургия).

2. Документальные киноленты Саупера применяют на равных внутрикадровую и закадровую музыку. Внутрикадровая музыка позволяет более полно погрузить зрителя в действие фильма, обеспечивает правдивость происходящего, отражает и сохраняет традиции мест, где создавался фильм. Закадровая музыка помогает выстроить драматургию фильма, передать авторское отношение к происходящему.

3. Обе картины обладают развитым музыкальным тематизмом. «Кошмар Дарвина» представляет конфликтную драматургию, построенную на соперничестве «танзанийской» и «европейской» тем, которая разрешается в их объединении на концептуальном уровне. Фильм «Дневник Кисангани» построен на принципе однотемности, ему свойственно выражение одной идеи через все ряды медиатекста.

#### **Список литературы**

1. Соколова Н.П. История и теория кино [Текст] / Н.П. Соколова. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.
2. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста [Текст] / Т.Ф. Шак. – СПб: Лань, 2017. – 384 с.

**Д.Г. Куренова**  
**Краснодар**

### **МУЗЫКА КАК ИНСТРУМЕНТ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ РЕКЛАМЫ**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию музыкального сопровождения рекламы как инструмента повышения ее эффективности. Рассмотрены различные способы использования музыки в рекламных роликах: фон, часть сюжета, звуковой товарный знак, стилеобразующий инструмент. Определены условия создания максимально эффективного рекламного сообщения.

**Ключевые слова:** музыка, рекламное сообщение, музыкальный фон, аудиокomentarий, звуковой товарный знак, стилеобразующий инструмент, целевая аудитория, AIDA, эффективность.

**D.G. Kurenova**  
**Krasnodar**

### **MUSIC AS A TOOL FOR INCREASING ADVERTISING EFFECTIVENESS**

**Abstract.** The article is devoted to the study of musical accompaniment of advertising as a tool for increasing its effectiveness. Various ways of using music in commercials are considered: the background, part of the story, the sound trademark, and the style-forming tool. The conditions for creation the most effective advertising message are defined.

**Keywords:** music, advertising message, background music, audio commentary, sound trademark, style-forming tool, target audience, AIDA, efficiency.

Музыка, являясь эффективным инструментом воздействия на эмоциональное состояние человека, широко используется в кинофильмах, на уличных мероприятиях, в торговых точках и т.д. Она служит и средством выражения эмоций и чувств, и способом самовыражения, и своеобразным идентификатором принадлежности человека к той или иной субкультуре или даже социуму. Определенные звуки и ритмы по-разному влияют на организм человека, и об этом известно довольно давно. Например, музыкой лечили нервные заболевания в Древнем Египте, полагая, что лучшее средство от бессонницы – это мелодичные ритмы. Древнегреческий философ Платон считал музыку инструментом восстановления гармонии души и соединения ее со Вселенной; высокоэффективной считалась методика Авиценны в лечении душевнобольных музыкальными композициями. Музыкой в Древней Руси защищались от сглаза, снимали порчу, лечили различные болезни, но самой полезной считали колокольный звон и церковные песнопения.

Научные исследования, проведенные учеными Heriot-Watt University (HWU), выявили зависимость между предпочитаемыми человеком музыкальными жанрами и его характером. Например, поклонники блюза креативны, общительны, вежливы и высокомерны; любители джаза – в основном творческие, приветливые люди с завышенной самооценкой; предпочитающие ритмичную танцевальную музыку чаще всего относятся к экстравертированному типу личности, обладают творческими способностями, но не отличаются хорошими манерами и т.д. [1]. Показательны в этом отношении и исследования Г. Горна в 1980-х годах, выявившие степень влияния фоновой музыки на эффективность рекламного ролика: было установлено, что фоновая музыка начинает ассоциироваться у потенциального потребителя с продуктом, причем продукт, который рекламировался под неприятную музыку, начинает восприниматься как ненужный и нежелательный; выявлено также, что быстрый темп музыкальной композиции в рекламе лучше способствует сбыту товаров, нежели медленный и средний. Результаты этих исследований показывают, что с помощью различных музыкальных произведений можно очень выборочно, буквально точно влиять на различные типы людей.

В частности, способность музыки влиять на человеческие эмоции взяли на вооружение специалисты по рекламе, находящиеся в постоянном поиске новых инструментов эффективного воздействия на потребителя и широко использующие интермедийные связи в рекламном дискурсе. Понимая интермедийность как признанный «диалог культур» [8, с. 153], следует отметить возможности решения с ее помощью ряда задач и проявление при этом определенной специфики: рекламный текст, сплетаясь воедино с семантической неоднородностью разных художественных культур (театра, балета, литературы, кино и др.), создает новое многослойное сообщение [4; 5], которое определенным образом влияет на читателя / слушателя. И в этом новом сообщении одну из главных ролей играет именно музыкальное сопровождение.

Анализ более шестисот рекламных сообщений (исследовалась реклама на телевидении, радиореклама и реклама в сети интернет) показал, что музыка для озвучивания может использоваться по-разному:

- в качестве фона для поддержания хорошего настроения;
- как своеобразный комментарий к сюжету ролика или как непосредственная часть сюжета;
- в качестве звукового товарного знака фирмы;
- как привлекающий внимание и стилеобразующий инструмент [2], одновременно способствующий более глубокому воздействию на потребителя за счет «попадания» в выбранную целевую аудиторию.

**Музыка как фон рекламного сообщения.** Для фонового звучания чаще всего используются популярные зарубежные и русские мелодии. Так, например, в рекламе кофе «Эгоист» фоном звучит мелодия известной группы Enigma «TNT for the brain». История поражения, уныния, надежды и победы в анимационном ролике от

продакшн-компания Psyop и агентства Barton F Graf создается с помощью песни «Калинка» в исполнении Ивана Ларионова, задорное исполнение которого изначально ориентирует зрителей и слушателей на победу. Для видеоряда рекламы браузера Орега 50 (сам видеоряд очень прост) фоном звучит зажигательная музыкальная композиция "Oh Wow!" в исполнении ZBRAS, призванная подчеркнуть все достоинства нового браузера. Фоном служит и музыка в рекламе «Бургер Кинг – ВОППЕР и БИГ КИНГ» (Дж. Россини, «Севильский цирюльник»), в ежегодно транслирующихся на телевидении в период новогодних праздников роликах «M&M's – Они настоящие!» (П.И. Чайковский, «Щелкунчик», танец Феи Драже). Следует отметить, что для рекламы товаров премиум-сегмента чаще используется классическая музыка, тогда как для товаров масс-маркета – популярные эстрадные композиции.

1. **Музыка как «комментарий» к сюжету ролика или как часть рекламного сюжета.** Чтобы музыка стала своеобразным аудиокомментарием или частью рекламного сюжета, слова популярной песни подстраивают под тематику рекламного ролика, изменяя при этом текст полюбившегося шлягера. Этот прием часто использует в своих рекламных роликах компания KFC. Например, в рекламе «Хиты меню по 50 рублей» (Россия, 2017) слова песни в исполнении Потапа и Насти «Чумачечная весна» («Пришла и оторвала голову нам чумачечная весна, И нам не до сна, И от любви схожу я с ума, чумачечная весна, чумачечная») заменены на следующие: «Пришла и оторвала голову нам чумачечная цена, И нам не до сна. И от цены схожу я с ума, чумачечная... Лонгер, курица и другие хиты по 50 рублей в KFC». В рекламе «Чизбургер за 69 рублей» (Россия, 2018) мы слышим переделанную часть песни Натали «О Боже, какой мужчина!» («О, Боже, какой мужчина! Я хочу от тебя сына! И я хочу от тебя дочку – И точка! И точка!»), которая выглядит теперь так: «О, Боже, какой чизбургер! За 69 рублеееей! В нем курица и лучочек, Горчичка, сыыырочек!».

2. Часто к этому приему прибегают операторы сотовой связи. Например, компания «МегаФон», сохранив мелодию в рекламе «Безлимитные мессенджеры в роуминге» (Россия, 2017), изменила текст песни «Пластилиновая ворона» в исполнении Григория Гладкова: «А может быть пилота, с ним сели очень мягко. Тогда и стюардессу, да-да-да-да-да, через чатик наберём. А может капитана, сейчас кину ему селфи. Забыли футболистов, их ждёт тяжёлый год. Пиши без остановки, шли фото и видосы, Ведь в Мегафоне роуминг, доступный безлимит».

Музыка в рекламе, вплетаясь в коммуникативную канву повествования, становится частью сюжета. Так, например, в рекламе Arko Men «Что выбрать?» (Россия, 2018) новый трек исполнителя Коляна Наумова «ARKO Men BLACK. Ничего обычного» полностью раскрывает тему с помощью музыкальной композиции, которая становится неотъемлемой частью рекламы. Музыка из рекламы «Toyota – Good Odds (США, 2018) служит фоном, но слова песни Kaleena Zanders «Stronger Than I've Ever Been» переключаются со смыслом рекламного ролика.

Трансформируются не только слова песен, но и клипы, особенно известные и получившие статус «вирусных». Например, рекламный ролик бренда «Билайн» «Безлимит для безлимитной русской души» (Россия, 2017) – это фактически русская версия песни известного британского композитора Робби Уильямса «Party Like A Russian» (оценка со стороны российской прессы и пользователей сети интернет текста песни и задействованных в клипе образов была довольно неоднозначной). Герой рекламного ролика «Билайн» под авторский текст показывает, что русский человек в отпуске не хочет себя ни в чем ограничивать, и в общении по интернету тоже: «Вот и солнце на ладошке с попугаем на рассвете, И на пальме, и под пальмой, и с ослом, а между этим Сериалы на балконе с безлимитным интернетом. От души. Party Like a Russian, все пляжи наши, у бассейнов пляшем». Музыкальное сопровождение авторского текста стало основой рекламного сюжета, выполняя коммуникативную функцию призыва обратить внимание на новую услугу компании.

Нередко рекламопроизводители обращаются к сюжетам и образам известных кинофильмов – узнаваемая музыка любимых сериалов и фильмов привлекает их поклонников и связывает потребление рекламируемого товара с киногероями, делая потребителя как бы на шаг ближе к ним [3]. Например, Морган Фримен и звезда киносериала «Игры престолов» представляют новые вкусы напитка Mountain Dew и чипсов Doritos с помощью певицы Мисси Эллиотт и исполнителя рэпа Басты Раймса («Doritos Blaze & Mountain Dew Ice», США, 2018). Музыка здесь – часть сюжета и игры актеров.

Музыка и образы из рекламы Lexus LS 500 F SPORT – прямой отсыл к фильму «Черная Пантера» (США, 2018). В рекламе Lexus Король Т'Чалла, он же Черная Пантера, демонстрирует возможности спорткара, который помогает герою справиться с трудностями в фильме от Marvel Studios.

**Музыка как звуковой товарный знак фирмы** – это тот случай, когда музыкальная композиция пишется специально для бренда или отдельного рекламного ролика. Это могут несколько нот (например, бренды «Nescafé», «McDonald's», «Coca-Cola», «Danone», «Nike», «Моя Семья» и др.) или полноценные мелодии. Так, специально создавались уникальные музыкальные композиции для рекламных роликов «O'STIN – FINAL Sale», «Russian national fun – Kosogorov samogon», интернет-магазина «Беру – Три бесплатные доставки в месяц», «Тантум Верде Форте» (созданная рэпером Тимати композиция настолько понравилась поклонникам его творчества, что впоследствии была переделана автором в полноценное самостоятельное произведение), казино «Азино», «МегаФон – Интернет там, где ты» и др. Такое уникальное аудиосопровождение бренда помогает выстроить четкую ассоциативную связь между ним и потребителем, не отвлекая внимание последнего известной музыкальной композицией или «звездным» исполнителем, поскольку у аудитории отсутствуют какие-либо ассоциации, накопленные до выхода ролика; уникальный джингл становится своеобразным аудиологотипом, частью фирменного стиля.

**Музыка как привлекающий внимание и стилеобразующий инструмент** реализует наиболее сложную функцию музыкального сопровождения рекламы. Этот прием мы можем наблюдать в рекламном ролике компании «М.Видео – С Новым годом нас!» (Россия, 2017) – новогодней короткометражной истории, сюжет которой построен вокруг ряда случайных встреч незнакомых друг с другом людей. Связующим звеном между ними становится известная песня «Три белых коня» из культового фильма «Чародеи», напевая которую герои передают её от одного к другому вместе с отличным праздничным настроением. Главный лозунг компании «М.Видео» «Нам не все равно» имплицитно скрыт в песне, смысл которой лучше всего раскрывают слова руководителя департамента маркетинговых коммуникаций «М.Видео» Юлии Зариповой: «Иногда все, что нужно, – это попасть в настроение. Передать тому, кто рядом, улыбку, радость, строчку из песни. Мы хотим не просто давать лучшие возможности для покупки. Мы хотим сердцем быть рядом с нашими клиентами в радостные минуты. Создавать эти минуты для них» [7]. Думается, что в подобных случаях мелодия выступает в рекламе аналогом звукового товарного знака, использование которого можно рассматривать как элемент нативных коммуникаций.

Все описанные функции музыки в рекламе выполняют и еще одну, самую главную функцию: мелодия влияет на покупательское поведение аудитории, стимулируя потенциальных покупателей проявлять интерес (выбирать, покупать, заключать договор, сделку и т.д.) к рекламируемому объекту. Так же, как и при конструировании, например, макета полиграфической рекламы, при создании аудиосопровождения ролика специалисты применяют формулу AIDA (внимание – интерес – желание – действие): в «идеальном» ролике музыка должна сначала привлечь внимание, затем стать нейтральным фоном (дать словам заинтересовать потребителей), далее она может превратиться в средство возбуждения желания и в конце – задать ритм покупательской



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

активности. Чтобы музыкальный фон стал частью смысла сообщения и вносил дополнительный подтекст, он должен быть продуман на этапе создания и проработки сценария и подобран в соответствии с задуманной концепцией. При этом, как показали исследования И.М. Кыштымовой [6], свойства музыкальных произведений не переносятся механически на текст рекламного ролика, а становятся его системным компонентом и усиливают характеристики системы, только когда по смыслу согласуются музыкальный, визуальный и языковой её компоненты. Только в этом случае создается уникальный язык бренда и выстраиваются нужные взаимоотношения с целевыми аудиториями, что в конечном итоге способствует возрастанию силы бренда на рынке и повышению его ценности и конкурентоспособности в целом.

**Список литературы**

1. 8 фактов о влиянии музыки на работу головного мозга [Электронный ресурс] / URL: <https://lpgenerator.ru/blog/2013/11/29/8-faktov-o-vliyanii-muzyki-na-rabotu-golovno-go-mozga/> (дата обращения 03.02.2020).

2. Бабаян Л.Э., Павловская О.Е. Особенности некоторых коммуникативных стратегий и тактик современной рекламы // Вестник научно-технического творчества молодежи Кубанского ГАУ. В 4-х томах. – 2016. – С. 23-26.

3. Куренова Д.Г., Манская Д.С. Интермедиаальные связи в рекламе как инструмент повышения ее эффективности // Пространственная и структурная трансформация экономики России: проблемы и перспективы развития: Материалы международной научно-практической конференции. – 2019. – С. 791-798.

4. Куренова Д.Г., Павловская О.Е. Музыка в рекламе как проявление интермедиаальных связей // Русский язык в поликультурном мире: Сборник научных статей II Международного симпозиума. В 2-х томах. Ответственный редактор Е.Я. Титаренко. – 2018. – С. 339-343.

5. Куренова Д.Г., Павловская О.Е. Специфика интермедиаальных связей в рекламном дискурсе // Русский язык в поликультурном мире: Материалы I Международного симпозиума. – Симферополь, 2017. – С. 294-297.

6. Кыштымова И.М. Психосемантика прецедентных текстов в рекламе (на примере классической музыки) // Вестник МГОУ. Серия «Психологические науки». – 2014. – №2. – С. 25-35.

7. «М.Видео» создала новогодний «мюзикл» // Реклама в России [Электронный ресурс] / URL: [http://www.rwt.ru/news/design/design\\_35707.html](http://www.rwt.ru/news/design/design_35707.html) (дата обращения 04.02.2020).

8. Тишунина Н.В. Специфика интермедиаальных связей в рекламном дискурсе // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции. Выпуск №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149-154.

Д. Г. Гутман  
(Германия, Крефельд – Дюссельдорф)  
С. И. Хватова  
(Краснодар)

## МЕДИАРЕСУРСЫ КАК СРЕДСТВО ПРАВОСЛАВНОЙ КАТЕХИЗАЦИИ

**Аннотация.** Статья посвящена информационной составляющей миссионерской деятельности Русской православной церкви. Анализируется позиция высших иерархов церкви, полагающих, что катехизацию следует проводить с учетом современных технических реалий с задействованием медиаресурсов. Рассматриваются структурные особенности электронной видеобиблиотеки, созданной в Храме Воскресения Христова Юбилейного микрорайона города Краснодара, в том числе с включением материалов регулярно проводимых Екатеринодарской митрополией фестивалей православного кино.

**Ключевые слова:** миссионерская деятельность Русской православной церкви, катехизация, медиаресурсы, православное кино.

D. G. Gutman  
(Gersania, Krefeld - Dusseldorf)  
S. I. Khvatova  
(R. Krasnodar)

## MEDIA RESOURCES AS A MEANS OF ORTHODOX CATECHIZATION

**Abstract.** The article is devoted to the informational component of the missionary activity of the Russian Orthodox Church. The position of the highest hierarchs of the church is analyzed, who believe that catechesis should be carried out taking into account modern technical realities with the involvement of media resources. The structural features of the electronic video library created in the Church of the Resurrection of Christ of the Anniversary microdistrict of the city of Krasnodar are examined, including the inclusion of materials regularly held by the Ekaterinodar Metropolitan Orthodox Film Festivals.

**Keywords:** missionary activity of the Russian Orthodox Church, catechesis, media resources, Orthodox cinema.

Деятельность РПЦ никогда не ограничивалась лишь культовыми функциями. Принятые на Архиерейском Соборе 2000 г. «Основы социальной концепции» засвидетельствовали нацеленность РПЦ на активное взаимодействие с обществом, наступательную политику в приобщении молодежи к православию, прежде всего через формирование православного мировоззрения, выработку определенной тактики в отношениях с государством. Традиционно-историческое участие Русской Православной церкви в жизни государства приняло, новые формы паритетного сотрудничества, основанные на принципах равноправия и взаимного невмешательства.

Сегодня сложились качественно новые взаимоотношения Церкви и государства. Деятельность администрации Президента РФ направлена на поддержание конструктивных отношений с предстоятелями Русской Православной Церкви. В отделе по взаимодействию с религиозными объединениями (входящем в состав Управления общественных связей и гуманитарной политики), представители православия имеют несомненное преимущество. Основными миссиями Церкви признаны: *информационная* (средствами масс-медиа и периодики предлагается предпринимать действия упреждающего характера, направленные на формирование общественного мнения) и *апологетическая*, включающая *просветительскую и воспитательную* (предполагает целенаправленную работу по «оглашению – крещению – научению»). Текст документа имеет наступательный характер, очевидно стремление церкви усилить свои позиции

на православном пространстве России и мира.

В осуществлении «информационной миссии» предлагалось использовать все многообразие новейших технологий, активно осваивать электронные ресурсы. Ввиду разрозненности усилий и отсутствия согласованной стратегии СМИ, предлагалось создать единый банк данных, доступный любому миссионеру; продолжить выпуск православных библиотек на всех видах носителей; выявлять и обнародовать факты вытеснения православных программ из светских СМИ.

Признается также необходимым более активное приобщение современных людей к сокровищам святоотеческой мысли; широкое издание миссионерской литературы, формирование целостного представления о Церкви и продолжение выпуска серий книг по вопросам веры, христианского образа жизни и церковного отношения к насущным проблемам современного человека и общества [Концепция Миссионерской деятельности, 2007]. В Концепции констатируется неудовлетворенность просветительской и миссионерской деятельностью Русской Православной Церкви, недостаточная централизация управления развитием церковных искусств.

Информационной политике Русской Православной Церкви уделено внимание также на Архиерейском совещании, прошедшем 2 февраля 2010 г. В докладе Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла специальный раздел посвящен медийной политике РПЦ. Патриарх, в частности, сообщил о новой церковной структуре – Синодальном информационном отделе.

Важность происходящего подчеркнута Патриархом и в рамках Освященного Архиерейского Собора, где он выразил уверенность в том, что «информационные потоки и технологии играют важнейшую роль в жизни общества. Поэтому и в Церкви координировать то, что связано с этой сферой, должна профильная организация с широкими полномочиями, но и с большой ответственностью» [Доклад Святейшего Патриарха, 2010].

Святейший Патриарх Московский и Всея Руси Кирилл в докладе 2011 года озадачил руководителей духовных семинарий, академий и монастырей созданием единого православного информационного образовательного пространства и созданием электронного образовательного ресурса. Обосновывая задачу тем, что ядром русской культуры всегда было и есть Православие, так же, как и сто лет назад знание истории родного Отечества и основ Православия поможет противостоять процессам глобализации и вестернизации, бездуховной массовой субкультуре.

Статья 39 постановления Архиерейского Собора от 4 февраля 2011 г. «О вопросах внутренней жизни и внешней деятельности Русской Православной Церкви» посвящена характеристике деятельности Церкви в СМИ - как православных, так и светских, готовых к конструктивному взаимодействию с Церковью. Светских журналистов и представителей РПЦ призывают научиться сотрудничеству «с целью правдивой и своевременной подачи новостей о церковной жизни» [О вопросах внутренней жизни, 2011]. Постановление содержит указание для эффективного построения интерактивной работы в каждой епархии необходимо иметь штатную должность пресс-секретаря, которому вменяется в обязанность «служить делу внутрицерковной коммуникации» а также создавать печатные и Интернет-ресурсы и епархиальные СМИ. Представители церковных СМИ, согласно постановлению, должны тесно взаимодействовать между собой, сделать присутствие Церкви в информационном пространстве более значимым и заметным в обществе.

Данные документы отражают позицию Святейшего Патриарха, который, будучи еще архиепископом Смоленским и Калининградским, огромное внимание уделял средствам массовой информации, вел телевизионную передачу «Слово Пастыря», часто был гостем новостного канала «Россия 24», где участвовал в ток-шоу «Церковь и мы».

В рамках *просветительской* линии миссионерской деятельности под патронатом Московской Патриархии всероссийские масштабы (с привлечением РПЦ Заграницей)

в 2000-е гг. приобрело конкурсно-фестивальное движение. Ежегодно проводится более пятидесяти выставок иконописи, фотографий и живописи православной тематики, кинофорумов, хоровых фестивалей и конкурсов (обычно Рождественских или Пасхальных), презентаций книг. Среди них наиболее значимыми и регулярными стали: ежегодные Пасхальные фестивали в г. Москве (2002–2011) и Якутии («Золотые купола» 2002–2011), Всероссийская и Общецерковная выставки «Православная Русь» - г. Москва (1995–2011; 2002–2011), Фестиваль церковной православной музыки «Золотой Плес» - Ивановская область (1989–2011), Всероссийский Рождественский фестиваль ледовой скульптуры «Вифлеемская звезда» - г. Екатеринбург (2006, 2008), Всероссийский фестиваль колокольного звона – г. Екатеринбург (2008), Международный христианский театральный фестиваль «Мистерия» - (2008), ежегодный Международный фестиваль православных средств массовой информации «Вера и Слово» (2007–2011).

Несмотря на возросший поток информации об истории Православия, сегодняшней жизни Церкви, значительного увеличения печатных изданий, документальных и художественных кинофильмов и телепередач, существуют некоторые сложности и барьеры для лиц, занимающихся миссионерской деятельностью, преподавателей ОПК (Основы Православной культуры), студентов духовных заведений. Эти сложности состоят, в основном, в отсутствии систематизации знаний и информации, накопленных за последние 25 лет.

В постсоветское время во многих регионах страны проводились православные кинофестивали, одной из целей которых стало создание видеофонда, который можно было бы задействовать в соответствующих православных образовательных структурах – гимназиях, воскресных школах, кружках и студиях при приходах, семинариях и академиях. В Краснодаре в Храме Воскресения Христова (Краснодар, Юбилейный микрорайон, ул. Рождественская набережная, строение 1) Василием Сорокиным составлена электронная видеобиблиотека, содержащая базовый избранный православный, исторический, духовно патриотический материал, который освещает Православную культуру во всех её проявлениях.

Василий Сорокин - мирянин, прихожанин храма Святителя Спиридона Тримифунтского Чудотворца станицы Северской, получил благословение митрополита Екатеринбургского и Кубанского Исидора через прот. Александра Игнатова на техническое обеспечение вначале православного кинолектория (с 1998 года), который в дальнейшем перерос в кинофестиваль. Поначалу его основная работа была – копировщик дисков всех видеоматериалов, но он любезно взял на себя работу по систематизации, паспортизации и составления каталога.

Эта своего рода «информационная кладовая» стала незаменимым подспорьем для преподавателей образовательных учреждений, миссионеров и всем, кто желает более полно познать Мир Православия. Информация видео библиотеки размещена на современном электронном носителе и разгруппирована по определённым темам.

Видео библиотеку еще предстоит модернизировать, усовершенствовать, обновлять. В ней находится более 25 разделов на различные темы. Заинтересовавшие лица, специалисты могут принять участие в усовершенствовании разделов или отдельных тем. Связаться с нами можно будет по телефону, интернет почте и обсудить различные вопросы, замечания, пожелания, предоставить свои варианты и материалы. Её предлагается разместить в библиотеках церковных приходов, в учебных заведениях, а также в городских и сельских библиотеках. При этом не требуется больших денежных затрат и места в помещении.

Видеобиблиотека содержит внутреннюю рубрикацию. Все материалы распределены по двадцати пяти папкам: Азы Православия; Библия; Историко-патриотические фильмы; Кубань Православная и Казачество; Святые места России и Зарубежья; Основы Православной культуры; Детский раздел; Рукоделие; В помощь оформителям; Семья России. Фильмы-призеры; Церковный календарь; Фильмы о музыке, Чудеса и

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

тайны; Аудиокниги; Лекции, беседы, проповеди; Секты, суеверия, экзорцизм; Колокольные звоны; Святыя иконы; Церковное пение; Алкоголизм, наркомания, курение; Молитвы; Богослужебные книги и тексты; Спортивный раздел; Фильмы Программы (при помощи которых возможно пользоваться библиотекой). Во вложенных папках тема основной конкретизируется. Так, например, внутреннее содержание папки «Святыя места России и зарубежья» включает «Монастыри России», «Святыя места», «Планиета Православия».

Для православного зарубежья важно чувствовать себя включенными в православное культурное пространство, поэтому появление такого видеофонда, содержащего, в том числе, и материалы о православии вне России, чрезвычайно важно для диаспоры. Благодаря подобным собраниям фильмов становится возможным знакомство с отечественной культурой и православной в ее контексте.

Например, в рубрике «Кинофильмы» двенадцатисерийный кинороман «Спас под березами» (режиссер Леонид Эйшлин, 2003) соседствует с циклом православных фильмов «Притчи» (режиссеры – ионахиня Иоанна /Орлова/ и Виталий Любецкый, 2010) и игровыми «Камо грядеши» по роману Генриха Сенкевича (режиссер Ежи Кавалерович, 2001), концепционными «Островом» Павла Лунгина (2006), «Город подобный небу» (режиссер Виктор Стеганцов, 2006), короткометражными дискуссионными «Космос как послушание» (режиссер Лариса Смирнова, 2010), «Мир на кончиках пальцев» (режиссер В. Орехов, 2008), и обучающими документальными - «Мироносицы» (режиссер М. Добровольская, 2004), и мелодрамами - «Надежда» (режиссер Артем Насыбуллин, 2014). Столь разножанровое представительство объединяет высокий морально-этический пафос, горячий эмоциональный «градус», основанный на глубоком знании русской и, конкретнее – православной – картины мира.

Думается, нужная и важная работа по созданию тематической фильмотеки с конкретными дидактическими и катехизаторскими целями только начата. С позиции представления лучших качеств русского мира возможно продолжение отбора лучших картин отечественного кинематографа (например, А. Тарковского, Т. Абуладзе, А. Кончаловского, Н. Михалкова, П. Лунгина – список можно продолжать бесконечно). Медиажанры сегодня так же нуждаются в изучении в образовательных учреждениях, грамотном толковании, поскольку занимают не меньшее, а порой и большее значение в общении человека с миром искусства, а порой и полностью замещают чтение, слушание музыки, посещение театров и музеев просмотром соответствующих медиаресурсов. Последние играют в социуме формирующую роль и внимание к ним представляется нам обоснованным и своевременным.

Приложение

**СОДЕРЖАНИЕ ЭЛЕКТРОННОЙ ВИДЕОБИБЛИОТЕКИ**

<b>1. АЗЫ ПРАВОСЛАВИЯ</b>		
01 Азбука Православия	04 Вера святых	07 Церковно-славянский язык
02.Церковные таинства	05 Закон Божий	08 Церковный этикет
03 Дорога у храму	06 Наставления прп.Серафима Саровского	02 Азы Православия
<b>2. БИБЛИЯ</b>		
01 Библейские фильмы	03 Библия в иллюстрациях	05 Евангелие в художественных произведениях
02 Аудио Библия	04 Библия в картинках DORE	06 Видео книга «Былие. Исход»
<b>3. ИСТОРИЧЕСКИЕ И ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ</b>		
01 Иллюстрированная история	05 Россия, армия, народ	10 За други своя

02 История Государства Российского	06 ВОВ 1941-1945гг. 07 Фильмы 1937- 1956 гг	11 Времена, когда молятся все
03 История России XX века	08 Церковь и ВОВ	12 «Завещание Ильина»
04 «Повесть Временных Лет»	09 Русские без России	13 «За имя Мое»
<b>4. КУБАНЬ И КАЗАЧЕСТВО</b>		
История православия на Кубани 02 История Кубани	06 «Казачи на кавказском фронте»	09 Свято-Михайловская пустынь
03 Казачество 04 Святые места Кубани	07 История и современность	10 Энциклопедия казачества
05 Освобождение Кубани в ВОВ	08 Святыни Кавказа	11 «Крест над волнами»
<b>5. СВЯТЫЕ МЕСТА РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ</b>		
01 Святые места	03 Планета Православия	05 Русские православные храмы
02 Монастыри России	04 Храмы и монастыри	
<b>6. ОСНОВЫ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ</b>		
01 Методические указания	3. Программа курса для школы	05 Учебно-методические материалы
02 Основы Православной культуры	4. Ростов. ОПК сегодня	
<b>7. ДЕТСКИЙ РАЗДЕЛ</b>		
01 Православные мультфильмы	04 Дом, в котором живёт Бог	08 История Ветхого Завета
02 Русские сказки	05 Купелька	09 Детская аудио Библия
03 «Аты-баты». Военно-патриотические фильмы	06 Детские песни и танцы 07 Сказки, рассказы, истории	10 Всё про всё 11 Мультфильмы Нового Завета
<b>ИСКУССТВО РУКОДЕЛИЯ</b>		
01 Вышивка бисером	04 Симпатичные самоделки	07 Гладь. Ришелье. Аппликация
02 Вязания спицами	05 Моделирование одежды	08 Вышивка икон, рушников
03 Вязание крючком	06 Зарубежный опыт	09 Декоративное выжигание
<b>8. В ПОМОЩЬ ОФОРМИТЕЛЮ</b>		
01 Звуковое оформление	04 Текстуры	07 Пасха
02 Декоративные рамки	05 Ландшафты	08 Декоративные шрифты
03 Орнаменты	06 Рождество	
<b>9. СЕМЬЯ РОССИИ. ФИЛЬМЫ-ПРИЗЁРЫ</b>		
01 «Молодая семья»	04 «Красота супружества»	07 «Жизнь-дар Божий»
02 «Вера-Надежда-Любовь»	05 «Православная семья»	08 «Семья и общество»
03 «Радость материнства»	06 «Многодетная семья»	09 «Подари мне жизнь»
<b>10. ЦЕРКОВНЫЙ КАЛЕНДАРЬ</b>		
01 Православный календарь	03 Церковные праздники	05 Жития Святых
02 Календарь лето	04 Календарь Святых	

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

	(алфавитный)	
<b>11. МУЗЫКАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ</b>		
01 Народные песни и танцы	02 Духовная и авторская песня	03 Духовно-хоровая музыка
<b>12. ЧУДЕСА И ТАЙНЫ</b>		
01 Православные чудеса	03 Память смертная	05 Страна святых чудес
02 По ту сторону земной жизни	04 Небом явленный Крест	06 Тайна Огня
<b>13. АУДИО КНИГИ (MP-3)</b>		
01 Аудио книги	03 Лекции, беседы	05 Школа Православия
02 Жития Святых	04 Поучения Святителей	
<b>14. ЛЕКЦИИ, БЕСЕДЫ, ПРОПОВЕДИ</b>		
01 А.Осипов	04 Евгений Горячев	07 Алексей Мороз
02 Амвросий Юрасов	05 Монахиня Нина Крыгина	08 Митр.Антоний Сурожский
03 Дм. Смирнов	06 Андрей Кураев	09 Сергей Андриюшкин
<b>15. СЕКТЫ, СУЕВЕРИЯ, ЭКЗОРЦИЗМ</b>		
01 Религиозные секты	03 Одержимые	05 Пленники суеверий
02 Тоталитарные секты	04 Астрология. Жертвы лжи	06 Спиритизм
<b>16. КОЛОКОЛЬНЫЕ ЗВОНЫ</b>		
01 Обучение звону	02 Колокольные звоны	03 Духовная музыка. Звоны
<b>17. СВЯТЫЕ ЛИКИ</b>		
01 Русские иконы	02 Каталог икон	03 Святые лики
<b>18. ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ</b>		
01 В помощь регенту	02 Видео уроки вокала	03 Ноты
<b>19. АЛКОГОЛИЗМ, НАРКОМАНИЯ, КУРЕНИЕ</b>		
01 Алкоголизм в России	02 Как помочь наркоману	03 Сущность табакокурения
<b>20. МОЛИТВЫ</b>		
01 Молитвы (видео)	02 Молитвослов (MP-3)	03 Последование ко Причастию
<b>21. БОГОСЛУЖЕБНЫЕ КНИГИ И ТЕКСТЫ</b>		
01 Труды святых отцов	02 Литургика	03 Богослужебные книги
<b>22. Спортивный раздел</b>		
01 Школа выживания	04 Футбольные трюки	07 Баскетбольный фристайл
02 Обучение на тренажерах	05 8 минут для пресса	08 Скакалка
03 Казачья пашка	06 Турник, брусья	09 Обучение жонглированию
<b>23. Фильмы</b>		
01 Притчи	03 Форпост	05 Надежда
02 Спас под березами	04 Остров	И другие...
<b>24. Содержание, программы, контакты</b>		
01 Содержание видео библиотеки	02 Программы необходимые для просмотра видео, аудио, текстовых файлов и муз.нот	03 Приглашаем к сотрудничеству 04 Контакты

**Д. В. Мерцев  
И. В. Червякова  
Краснодар**

## **ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ЗНАЧЕНИЕ КУБАНСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ ПРАВОСЛАВНЫХ ФИЛЬМОВ «ВЕЧЕВОЙ КОЛОКОЛ»**

**Аннотация.** Статья содержит информацию о ежегодном фестивале православного кино, проводимого в Краснодаре с 1998 года. Акцентируется внимание на роли видеоматериалов в религиозном воспитании, освещаются приоритетные области сформированной специальной православной видеотеки, где могут быть задействованы накопленные за двадцатилетний период работы фестиваля видеоматериалы. Выделены основные функции православного искусства в воспитании личности, а также подчеркивается важность культурологического подхода при введении православно ориентированного кинотекста в образовательные программы неспециализированных учреждений. В полиэтнических регионах – коим является и Краснодарский край – приоритетным может стать нахождение типологического сходства – смысловых и стилистических параллелизмов и общности средств художественной выразительности – утвердят обучающихся в нетленности общечеловеческих ценностей, заключенных в кинопроизведениях различных конфессий. При этом приоритет возможен для тех произведений, которые более близки конкретной этноконфессиональной группе.

**Ключевые слова:** православный кинофестиваль, миссионерская деятельность, катехизация.

**Mertsev D. V.  
Chervyakova I. M.  
Krasnodar**

## **THE HISTORY OF CREATION AND THE VALUE OF THE KUBAN FILM FESTIVAL OF ORTHODOX FILMS "VICHEN BELL"**

**Abstract.** The article is devoted to information about the annual Orthodox cinema festival held in Krasnodar since 1998. Attention is focused on the role of video materials in religious education, highlighting the priority areas of the formed special Orthodox video library, where video materials accumulated over the twenty-year period of the festival can be used. The main functions of Orthodox art in the upbringing of the personality are highlighted, and the importance of a cultural approach when introducing an Orthodox-oriented film text into the educational programs of non-specialized institutions is emphasized. In multi-ethnic regions – which is the Krasnodar Territory as well – priority may be to find typological similarities of semantic and stylistic parallelisms and common means of artistic expression, which will confirm the students in imperishability of universal values contained in the movie ghosts of various faiths. Moreover, priority is possible for those works that are closer to a particular ethno-confessional group.

**Keywords:** orthodox film festival, missionary activity, catechesis.

В постсоветское время процесс духовного возрождения инициировало творчество режиссеров, композиторов, хормейстеров, регентов. Решающим фактором в возрождении и развитии православно ориентированного искусства явилось празднование 1000-летия Крещения Руси. Стало дозволено создание фильмов, отражающих жизнь церкви, обращающихся к церковным образам, приветствовалось обильное включение духовных песнопений на канонические богослужебные тексты в саундтреки к кинофильмам, а вовлечение церковных коллективов в концертную и конкурсно-фестивальную деятельность актуализировало интерес к созданию православно-ориентированных произведений различных жанров.

Осознание того факта, что развитие церковных искусств представляют собой своего рода «альтернативную историю культуры», привлекает внимание исследователей. Уходя от европоцентризма, шедевроцентризма, изучая православно ориентированное



искусство, мы существенно дополняем мозаичную картину развития музыкального искусства XX века.

Большинство авторов, обращающихся к православной теме, сталкиваются с трудностями, связанными с интерпретацией, содержанием и восприятием. Актуально изучение стилистики подобного кинотекста – как художественного, так и документального, учебного и пр., а также специфики преподнесения его содержания.

Ежегодно в столице Кубани – городе Краснодаре поздней осенью, как правило, в конце октября, ноябре проходит Кубанский кинофестиваль православных фильмов «Вечевой колокол». Данное мероприятие коррелирует с положениями и об информационной составляющей «Концепции миссионерской деятельности РПЦ» (2007). В 2018 проводился 20-й раз.

В конце прошлого века, в 1998 году, небольшой группой энтузиастов было положено начало этой важной работе: вначале был открыт кинолекторий, который проводил в здании Кубанского казачьего хора его сотрудник – Торгашов Юрий Алексеевич. В эти годы в нашей стране, в которой после десятков лет гонений на религию и Церковь, после проведения в 1988 году на государственном уровне празднования 1000-летия Крещения Руси, с возвращением сознания к историческим истокам, стал формироваться новый жанр православного кино. Вначале это было знакомство со скрытой ранее от большинства граждан государства с атеистической идеологией, жизнью и трудом священнослужителей, монахов и неведомой доселе жизни сохранившихся немногих лавр и монастырей: Киево-Печерской Лавры в Киеве, Троице-Сергиевой Лавры в городе Сергиев Посад (Московская обл.), Александро-Невской Лавры в Санкт-Петербурге. При всех трех названных Лаврах, а также в Одессе существовали единственные на тот момент духовные школы – Семинарии и Академии, готовящие кадры для священно- и церковно-служения в Церкви, открытые после Великой Отечественной войны.

Вместе с процессом возрождения духовной жизни и воссоздания поруганных святынь веры – храмов и монастырей стал пробуждаться неподдельный интерес к истории нашего православного Отечества и истинам веры, на которые после октябрьской революции 1917 года был наложен запрет государственной атеистической властью. Это стало находить свое отражение и в новой кинодокументалистике. Для того, чтобы правильно погружаться, понимать и осмысливать вновь открываемую религиозную область, требуется компетентное и грамотное руководство.

С этой целью было получено благословение правящего архиерея Кубани, в то время – архиепископа Екатеринодарского и Новороссийского Исидора, и налажено взаимодействие с представителями духовенства. Первым священнослужителем, принявшим участие в проведении ежегодных кинопоказов, названных просто Кубанским кинофестивалем православных фильмов, пока при поддержке Департамента культуры Краснодарского края и Кубанского казачьего хора, стал протоиерей Сергей Овчинников. Также в самом начале оказал содействие православный кинофестиваль «Радонеж» (Москва), на тот момент, ставший первым в России кинофестивалем такого плана. В лице нынешнего своего президента Евгения Константиновича Никифорова осуществлялась передача фильмов для показа.

По мере того, как стали создаваться фильмы на данную тематику, возрастал их уровень, стали появляться новые кинофестивали, каждый со своим названием и спецификой в разных городах нашей страны. Стал развиваться и Кубанский кинофестиваль.

Следующей вехой в его становлении и развитии стал 2008 год. В 2005 году на смену протоиерею Сергию председателем жюри и духовным окормителем кинофестиваля был назначен протоиерей Димитрий Мерцев. Он, в свою очередь, предложил принять участие в проведении кинофестиваля в качестве членов жюри еще двум священнослужителям – протоиереям Димитрию Болтонову и Андрею Кравченко. Они согласились и получили на эти труды благословение Владыки Исидора. С этого момента и

поныне участие священнослужителей в подготовке и проведении кинофорума, по словам участников и гостей, стало определять характер и атмосферу Кубанского кинофестиваля.

В 2008 году гостьей и участницей жюри стала монахиня София (Ищенко) – президент Международного православного кинофестиваля «Встреча» из Обнинска Калужской области. Благодаря ее «мозговому штурму», энергичному темпераменту и настойчивому характеру, а также успешному опыту проведения у себя солидного статусного кинофорума, а этим опытом она обильно и радушно делилась с Кубанью, Кубанский кинофестиваль получил свое название – «Вечевой колокол», обрел гимн «Иди и буди!» (сл. Епископа Никандра, муз. В.Г. Захарченко), который с того времени стал исполнять Кубанский казачий хор. Сам генеральный директор и художественный руководитель коллектива – народный артист России, Украины и республики Адыгея – композитор Виктор Гаврилович Захарченко возглавил Кубанский кинофорум как его президент.

С участием гостей: из Беларуси – режиссера-документалиста Сергея Котьера, из Украины – Александра Акулова (сейчас протоиерей), из Сербии – крупнейших режиссеров-документалистов Иована Марковича и Светы Страхинича, подняли статус Кубанского кинофестиваля до международного. Краснодарской кинокомпанией «Юг-фильм» во главе с ее директором Михаилом Ивановичем Шнурниковым был снят 20-и минутный фильм – обзор пройденного пути о X-м юбилейном Кубанском православном кинофестивале.

На церемонии открытия, которая прошла в большом зале Кубанского казачьего хора присутствовали более 500 человек. С приветственным словом, наряду с Захарченко, к собравшимся обратились: посол Беларуси на Кубани – Петр Георгиевич Зубкевич, Александр Владимирович Богатырев – сценарист, режиссер, главный редактор журнала «Парфенон» (г. Санкт-Петербург), руководители белорусской и украинской делегаций, глава Сербской общины.

Показательно, что именно в рамках отурытия было продемонстрировано важное качество православного сообщества деятелей культуры – стремление к общению не только в рамках канонического общения, но и обмен опытом в культурно-просветительской области.

Круглый стол, состоявшийся в рамках фестиваля с участием представителя Общественной палаты России и экс-губернатора Краснодарского края – Николая Ивановича Кондратенко, руководителей международных делегаций, членов жюри кинофестиваля, представителей общественных организаций, деятелей культуры, обнажил многие актуальные вопросы жизни современного общества, которая может быть так или иначе отражена в жанре православной кинодокументалистики. Участниками заострено внимание на проблематике, которая может стать приоритетной для православного кино. Впоследствии круглый стол становится традиционным для кинофорума в городе Краснодаре.

В рамках фестиваля были собраны и продемонстрированы фильмы о человеке, российском народе и государстве сквозь призму православной культуры и традиций. Жюри оценивал фильмы в десяти номинациях, в каждой из которых акцентировалась одна из ипостасей, важных в создании того или иного киножанра (режиссерская или операторская работа, актерская или композиторская). Номинировались также особые призы (прессы, зрительских симпатий, например).

На кинофестиваль было представлено около ста тридцати пяти работ из разных стран. Среди них Австралия, Беларусь, Болгария, Греция, Сербия, Украина, Франция, а также представители студий городов Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Самары, Ростова-на-Дону и Краснодара. В конкурсном показе участвовало 28 фильмов.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Во время работы фестиваля прошли встречи студентов краснодарских ВУЗов с гостями: Александром Богатыревым, Софией Сваровской, Алексеем Погребным. Сценарист и киновед София Александровна Сваровская (Москва, ВГИК) провела мастер-класс для учащихся Екатеринодарской духовной семинарии.

Торжественное закрытие кинофорума прошло 24 октября в большом зале Кубанского казачьего хора. Были зачитаны поздравления с успешным проведением юбилейного X кинофестиваля от председателя комитета по культуре, информационной и градостроительной политики г.Москвы, сопредседателя движения «Народный Собор» - Михаила Лермонтова, митрополита Екатеринодарского и Кубанского Исидора, администрации Краснодарского края.

Организаторами мероприятия стали: президент фестиваля, художественный руководитель Кубанского казачьего хора – Виктор Гаврилович Захарченко, сопредседатель – митрополит Екатеринодарский и Кубанский Исидор, директор – Ирина Станиславовна Шедогуб, председатель жюри и руководитель проекта – протоиерей Димитрий Мерцев (сопредседатель и духовник регионального отделения движения «Народный Собор», священник войскового собора во имя Св. блг. князя Александра Невского), сопредседатель жюри – сценарист, режиссер, главный редактор журнала «Парфенон» - Александр Владимирович Богатырев (г. Санкт-Петербург), заместитель председателя жюри – протоиерей Димитрий Болтонов – священник храма Рождества Христова (г. Краснодар); члены жюри: монахиня София (Ищенко) – президент Международного православного кинофестиваля «Встреча» (г. Обнинск), иерей Андрей Кравченко – священник Свято-Троицкого собора (г. Краснодар), София Александровна Сваровская – старейший кинокритик, преподаватель ВГИК (г. Москва), Александр Иванович Бабсков – начальник отдела администрации Краснодарского края по делам религии, иерей Иоанн Макаренко – священник Свято-Екатеринославского кафедрального собора (г. Краснодар), Михаил Иванович Шнурников – руководитель епархиальной телепрограммы «Отчий дом», директор кинокомпании «Юг-фильм».

Существенным итогом фестивального движения стало формирование православной видеотеки, которая продолжает активно пополняться. Она уже стала существенным подспорьем в приходской работе, задействована в курсе Основ Православной культуры в общеобразовательных учреждениях, а также в специализированных учебных заведениях: православных гимназиях, воскресных школах.

Православное кино – в широком смысле слова - содержит потенциал в постижении высших духовных ценностей, для становления развивающейся личности и раскрывается через ее функции: мировоззренческую, нравственно-эстетическую, коммуникативную. Мировоззренческая функция православного кино основана на специфическом осознании картины мира сквозь призму православных ценностей. Способность к культурной идентификации культурных ценностей православной традиции определяет человека как личность в общекультурном контексте. Приобщение к духовной традиции формирует целостную картину мира, способствует формированию национального менталитета. Нравственно-эстетическая функция направлена на формирование в сознании кинозрителей ценностей Православия, зафиксированных в Священном писании и нашедших отражение в текстах богослужебных песнопений. Приобщение к православной традиции - это построение индивидуальной аксиологической матрицы на основе постижения абсолютных ценностей - Истины, Добра, Красоты. Коммуникативная функция обеспечивает духовную связь между участниками просмотра а кино-текст несет большую смысловую нагрузку и ориентирует на принятие высших духовных ценностей.

Ведущим подходом введения православного кино в образовательную программу школьников является культурологический, а основной принцип – жанрового и стилевого параллелизма в рамках контекстного подхода. Православно ориентируемые произведения анализируются в одном ряду со светскими, в том числе и в сопоставлении с

произведениями представителей других конфессий. Нахождение типологического сходства - смысловых и стилистических параллелизмов и общности средств художественной выразительности - утверждают обучающихся в нетленности общечеловеческих ценностей, заключенных в кинопроизведениях различных конфессий. При этом приоритет возможен для тех произведений, которые более близки конкретной этноконфессиональной группе.

**Н.С. Савченко**  
**Краснодар**

### **МИТРОПОЛИТ ИЛАРИОН АЛФЕЕВ: МЕДИАТВОРЧЕСТВО КАК ЧАСТЬ МИССИОНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

**Аннотация.** В статье представлена личность митрополита Илариона (Алфеева) как священника, писателя, дипломата, преподавателя и композитора. Кратко описаны интервью, в котором принимал участие митрополит, а также документальный фильм посвященный его 50-летию. Раскрывается музыковедческая ипостась его творчества, которая ярко проявилась в созданном им цикле фильмов о композиторах в контексте христианской культуры.

**Ключевые слова:** митрополит Иларион (Алфеев), православие, композитор, музыковед, священник, дипломат, интервью, медийная деятельность.

**N.S. Savchenko**  
**Krasnodar**

### **METROPOLIT HILARION ALFEEV: MEDIA CREATION AS PART OF MISSIONARY ACTIVITY**

**Abstract.** The article considers the personality of Metropolitan Hilarion (Alfeev) as a priest, as a writer, diplomat, teacher and composer. Briefly described are the interviews in which the Metropolitan took part, as well as a documentary film dedicated to his 50th birthday. The musicological hypostasis of his personality is revealed, which is manifested in the series of films about composers he created, in the context of Christian culture.

**Keywords:** Metropolitan Hilarion, Orthodoxy, composer, musicologist, priest, diplomat, interview, media activity.

В постсоветское время открытие огромного количества новых православных храмов и церковных певческих коллективов инициировали творчество композиторов, хормейстеров, регентов. Решающим фактором в возрождении и развитии церковно-певческого искусства и композиторского творчества для церкви явилось празднование 1000-летия Крещения Руси. Стало дозволено исполнение духовных песнопений на канонические богослужебные тексты светскими хоровыми коллективами, а вовлечение церковных хоров в концертную и конкурсно-фестивальную деятельность актуализировало интерес к богослужебным сочинениям как классиков жанра, так и композиторов-современников, пишущих для церкви.

Осознание того факта, что развитие церковных искусств представляют собой своего рода «альтернативную историю культуры», привлекает внимание исследователей. Уходя от европоцентризма, шедевроцентризма, изучая творчество композиторов «закрытых от мира», мы существенно дополняем мозаичную картину развития музыкального искусства XX века. Большинство исполнителей церковных песнопений сталкиваются с трудностями, связанными с интерпретацией, содержанием и восприятием. Актуально изучение стилистики авторского творчества в лоне церкви, а также специфики исполнения подобных сочинений: от освоения особой церковной манеры пения до весьма своеобразной темпоральной и динамической организации.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Митрополит Иларион (Алфеев) – председатель Отдела внешних церковных связей Московского Патриархата, ректор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени равноапостольных Кирилла и Мефодия. Занимается активной научной деятельностью, руководит общецерковным советом по культуре. Также имеет ряд совместных проектов с московской консерваторией. Все эти разные ипостаси его творчества, определили широту его кругозора, интеллектуализм его творчества, а ориентация на западную культуру связана с его образованием.

Митрополит Иларион охотно дает интервью и участвует в ток шоу. Так, например, известно его интервью в программе «Познер», 6 апреля 2015 года, где, в разговоре с ведущим Владимиром Познером он раскрывает три основные темы. Это: состояние православия в России сегодня, взаимоотношения Русской Православной Церкви и государства в России, и наконец, это соотношение «Церковь и власть». На вопрос ведущего о цели его прихода на программу, митрополит отвечает: «Все, что я делаю, я делаю с одной целью – служить Богу, Церкви и людям. Поэтому если я в чем-то вижу возможность говорить о Христе, говорить о Боге, говорить о Церкви, озвучивать позицию Церкви, озвучивать свою позицию по каким-то вопросам, то я стараюсь использовать эту возможность».

Снят также документальный фильм о митрополите **«Возвращение к музыке»** (24 июля 2016г). Фильм приурочен к 50-летию митрополита Илариона (Алфеева). Он состоит из воспоминаний самого владыки и близких ему людей: его школьного учителя, одноклассника, друзей детства, однополчанина, режиссера Павла Лунгина, дирижера Владимира Федосеева, регента Алексея Пузакова. Они вспоминают, как он хотел стать музыкантом, а стал монахом и священником, потом – епископом и дипломатом, писателем и преподавателем, а потом еще и композитором. «Если Господь что-то хочет от человека, – говорит владыка Иларион, – Он обязательно этого добьется».

Цикл открывает фильм **«Иоганн Себастьян Бах – композитор и богослов»** о любимом композиторе митрополита Илариона. Он был впервые показан на ТК «Культура» 25 апреля 2016 года. В этом фильме владыка говорит о небезызвестной кантате «Ich habe genug», которую впервые исполняли в 1727 году на праздник Сретения Господня, в церкви святого Фомы. В основе сюжета лежит рассказ из Евангелия от Луки. Текст состоит из поэтического переложения этих слов и вариаций на их основную тему. А основной темой является личная встреча человека со Христом. Композиционно фильм состоит из двух частей – рассказ о произведении, его музыковедческая и богословская трактовка, толкование содержания произведения и его исполнение под руководством митрополита в качестве дирижера. В дальнейшем и все остальные фильмы будут строиться по данному принципу.

Фильм **«Антонио Вивальди – композитор и священник»** был впервые показан на ТК «Культура» 17 февраля 2017 года. Антонио Вивальди, композитор и священник, своей музыкой напоминает о том, что жизнь прекрасна во разных своих проявлениях. Жизнь человека заканчивается смертью, но за смертью следует воскресение, подобно тому, как после зимы непременно приходит весна.

Фильм **«Гайдн. Семь слов Спасителя на кресте»**, показанный на ТК «Культура» 10 апреля 2017 года повествует о произведении не столь часто изучаемом и исполняемом в России. Рассказ Владыки об этом сочинении Гайдна записан в Испании, где духовные сочинения для хора весьма часто исполняются.

**«Перголези. Мать скорбящая стояла»** впервые показан на ТК «Культура» 10 апреля 2017 года. Современному ценителю классической музыки имя Перголези известно лишь по одному произведению – кантате «Stabat mater». «Не знаю, писал ли Перголези свою лебединую песнь по заказу или по зову сердца. Но когда я работал над этим произведением с оркестром “Виртуозы Москвы”, я не мог отделаться от ощущения, что, размышляя над последними минутами земной жизни Иисуса Христа и чувствами Его Матери, стоявшей у креста, композитор в этом произведении пережил собственную смерть. Этому ощущению я находил подтверждение на многих страницах

партитуры» – пояснил Иларион Алфеев в предисловии к собственному исполнению вокально-инструментального сочинения.

Автор цикла фильмов о шедеврах европейской музыкальной культуры не мог обойти сочинение, относящееся к богослужебным жанрам – реквием. **«Последнее творение Моцарта»** впервые показан на ТК «Культура» 11 июля 2017 года. Митрополитом излагается история создания сочинения, разъясняется содержание этой католической службы, а затем автор телепрограммы выступает в качестве дирижера.

Два следующих крупных богослужебных цикла – Всенощное бдение С.В. Рахманинова и «Литургия св. Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского проходят своего рода реабилитацию в двух фильмах митрополита - **«Рахманинов. Всенощное бдение»** (впервые показан на ТК «Культура» 12 июля 2017 года; Исполняют «Мастера хорового пения». Дирижер Лев Конторович) и **«Чайковский – церковный композитор»** (впервые показан на ТК «Культура» 13 июля 2017 год (исполняет Синодальный хор в московском храме иконы «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке).

Фильмы **«Последняя симфония Брамса»** (фильм-концерт показан на ТК «Культура» 9 июля 2018 года), **«Игорь Стравинский. Симфония псалмов»** (первый показан на ТК «Культура» 7 декабря 2018 года) **«Бетховен. Героизм духа»** (первый показан на ТК «Культура» 24 декабря 2018 года) и **«Шуберт. Недопетая песня»** (впервые показан на ТК «Культура» 18 апреля 2019 год). Митрополит повествует о возможности инструментальной музыки, в частности жанра симфонии, нести Евангельскую весть и рассуждает о том, как композиторы приходят к необходимости творческого самовыражения, обращаясь к библейской теме, а в фильме **«Шостакович. Летописец эпохи»** (первый показан на ТК «Культура» 28 января 2019 года) вскрывает истинные смыслы сочинения композитора, бывшего своего рода музыкальным диссидентом, обличающим тоталитарный режим.

Во всех этих фильмах Владыка рассказывает о знаменитых музыкальных произведениях, истории их исполнения и связи с христианской картиной мира. По мысли митрополита эти фильмы помогут не только познакомиться с творчеством композиторов, но и переосмыслить их творчество в контексте христианской культуры. Сегодня уже выпущено несколько дисков с фильмами Илариона (Алфеева), объединенных общим названием «О музыке и композиторах». Каждое прозвучавшее в цикле произведение Владыка Иларион использовал не просто так. Это то, выстраданное, пережитое на личном опыте содержание, которое соединяет композиторов, «близких по духу», даже через несколько столетий.

Медийная деятельность, возможно, стала частью миссионерской для митрополита, что согласуется с «Концепцией миссионерской деятельности РПЦ». Его творчество в области музыкальной тележурналистики отражает как личные вкусовые предпочтения композитора, так и отражает своего рода просветительскую миссию его как священнослужителя и раскрывает его музыковедческую ипостась. «У Церкви и современного искусства есть большое пространство для взаимодействия» - полагает Владыка. Так, за минувшие годы в России и за рубежом состоялось более 240 концертов музыки митрополита Илариона, в которых он часто лично принимает участие в качестве дирижера. Его оратория «Страсти по Матфею» была исполнена более 110 раз в разных городах России и мира, а музыка оратории стала основой саундтрека к фильму «Дирижер». Думается, мы являемся свидетелями нарастающей творческой активности митрополита Илариона Алфеева, который полон сил, идей и в своем миссионерском порыве еще далеко не исчерпал все возможности, и впереди слушателей ждет много интересного.

**Н.В. Садыкова**  
Краснодар

**ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ПЕСНИ В ЭКРАНИЗАЦИИ СЕРИАЛА  
«ИГРА ПРЕСТОЛОВ»  
(КОМПОЗИТОР РАМИН ДЖАВАДИ)**

**Аннотация.** В статье автор рассматривает значение жанра песни в драматургии сериала. Приводятся примеры знаковых песен киноленты. Особая роль в развитии образа главных действующих лиц отведена песне «Рейне из Кастамере». Автор систематизирует условия бытования этого жанра в сериале, рассматривает ключевые моменты появления песни в сериале.

**Ключевые слова.** «Рейны из Кастамере», музыкальная драматургия, музыка «Игры Престолов», композитор Рамин Джавади.

**N.V. Sadykova**  
Krasnodar

**DRAMA FUNCTION OF SONGS IN THE MOVIE OF THE SERIES  
«GAME OF THE THRONES»  
(COMPOSER RAMIN JAVADI)**

**Abstract.** In the article, the author considers the significance of the song genre in the drama of the series. Examples of iconic songs of the film are given. A special role in the development of the image of the main characters is given to the song «The Rains of Castamere». The author systematizes the living conditions of this genre in the series. He considers in detail the key moments of the appearance of the song in the series.

**Keywords.** The Rains of Castamere, musical drama, music from «Game of Thrones», composer Ramin Javadi.

История академической музыки полна примеров, когда тот или иной жанр становится носителем особой семантики. С развитием кинематографа такой прием развития становится все более востребован. Наиболее часто он встречается в продолжительных кинолентах – трилогиях, сериалах.

Литературный источник сериала «Игра Престолов» – фэнтезийная сага Дрджана Р.Р. Мартина «Песнь льда и пламени» – предполагает обилие народного музыкального эпоса, вплетенного в повествование. Нередко даже сюжет излагается в вокальном исполнении действующих лиц. Так, в киноленте можно назвать знаковыми песни «Медведь и прекрасная дева», «Ода на смерть короля Роберта», «На дне морском», баллада «Дорнийская жена», «На смерть уходим...», «Золотые руки всегда холодны», «Дженни из Старых камней» [См. об этом: 1].

В многосерийной ленте «Игра престолов» особую драматургически важную роль на себя берет жанр песни «Рейны из Кастамере» (англ. *The Rains of Castamere*). Она повествует о восстании дома Рейнов против своих сюзеренов Ланнистеров, которое сын главы дома Тайвин подавил с невиданной жестокостью, полностью уничтожив мятежные дома, вырезав их семьи до «седьмого колена», и разрушив замки. Песня «Рейны из Кастамере» обычно несет в себе невысказанную угрозу: врагов Ланнистеров постигнет та же незавидная участь, всех ждет неминуемое уничтожение.

Для телесериала песню «Рейны из Кастамере» записала инди рок-группа The National в исполнении солиста Мэтта Бернингера.

Оригинал	Перевод сериальный (Lost Films)
<p><i>And who are you, the proud lord said, that I must bow so low? Only a cat of a different coat, that's all the truth I know.</i></p> <p><i>In a coat of gold or a coat of red, a lion still has claws, And mine are long and sharp, my lord, as long and sharp as yours. And so he spoke, and so he spoke, that lord of Castamere, But now the rains weep o'er his hall, with no one there to hear. Yes now the rains weep o'er his hall, and not a soul to hear.</i></p>	<p><i>С чего бы мне, – сказал тот лорд, – Склоняться пред тобой? На стяге твоём такой же кот, Лишь только цвет другой.</i></p> <p><i>Хоть алый лев, хоть лев золотой, – Важней длина когтей. Не верю я, что коготь твой Острее и прочней. Так он сказал, так он сказал, Из Кастамере лорд. С тех пор лишь дождь в пустынный зал По лорду слёзы льёт [См. об этом: 2].</i></p>

В полном виде «Рейне из Кастамере» (сл. Дж. Мартина, муз. Р. Джавади) звучит лишь в финальных титрах 9й серии второго сезона [3]. Мелодия эпически балладного склада: медленный темп, переменный, преимущественно минорный, лад, повествовательные интонации, речитативность. Тема напоминает старинный шотландский эпос.

## The Reins of Castamere

G.R.R. Martin

R. Djawadi

♩ = 80



And who are you, the proud lord said, that I must bow so low? On-ly a cat of a



diff-erent coat, that's all the truth I know... A coat of gold, a coat of red, a



li - on still his claws, and mine are long and sharp, my lord, as long and sharp as



yours. And so he spoke, and so he spoke, that lord of Ca - sta -



me- re... But now the rains weep o'er his hall, with no one there to



hear. Yes, now the rains weep o'er his hall, and not a so-ul to hear.



Мелодия двух первых куплетов написана в форме периода повторного строения. Первое предложение начинается с широкого затактового секстового хода с попеременной опорой на третью и вторую ступень. Второе предложение начинается в параллельном мажоре, сохраняя те же мелодические обороты и интонации. На протяжении всего периода тоника в основном виде избегается. Более того, первый период остается разомкнутым на доминантовой гармонии. Таким образом композитор создает стремление к непрерывному развитию музыкальной мысли при ее длительном развертывании. Полная совершенная каденция достигается лишь в конце второго куплета (второго периода). Третий куплет представляет собой печальный итог повествования. Следуя тексту, музыкальная тема (также представляющая собой период повторного строения) строится на автентических оборотах и становится все более устойчивой за счет неоднократного возвращения мотива к тонике в ее основном положении.

Инструментальное сопровождение минимально: долгие тянущиеся звуки струнных преимущественно в низком регистре. К концу песни музыкальная ткань приобретает аккордовую хоральную фактуру с едва слышными «роковыми» ударами на сильных долях. Особую выразительность приобретает дуэт виолончели и пиццикато струнных, имитирующих народный щипковый инструмент, в инструментальном отыгрыше.

«Рейны из Кастамере» звучат или упоминаются в сериале множество раз в основном в двух аспектах – назовем их «бытовым» и «драматический».

«Бытовые» проведения песни «Рейны из Кастамере» характеризуются вокальным исполнением. Песня звучит неоднократно на протяжении первых четырех сезонов. По мере нарастания драмы, бытовые исполнения «Рейнов» становятся все реже, уступая ведущую роль инструментальному проведению темы в особенно драматургически важных моментах.

Так, в девятой серии второго сезона («Черноводная») «Рейны из Кастамере» предстает своеобразной застольной песней в исполнении Бронна и солдат Ланнистеров перед битвой на Черноводной (с 7m55s).

Во второй серии третьего сезона («Черные крылья, черные вести») «Рейнов» исполняет Торос из Мира с друзьями, идя по лесу. Песня приобретает характер незатейливой походной песенки (с 32m47s).

В первой серии четвертого сезона («Два меча») песня «Рейнов» носит фривольный характер в исполнении солдата Ланнистера в доме удовольствий (с 11m56s).

Во второй серии четвертого сезона («Лев и роза») песня «Рейны из Кастамере» в исполнении приглашенных свадебных музыкантов (запись пост-рок-группы Sigur Ros) звучит как заунывный плач по некогда знаменитому роду Рейнов (с 32m54s)

«Драматический» аспект песни «Рейны из Кастамере» на протяжении сериала характеризуется инструментальным исполнением и гибкой трансформацией в зависимости от ключевого момента в сюжете.

В первых двух сериях второго сезона («Север помнит» с 7m20s, «Ночные земли» с 5m49s) словно в напоминание событий первого сезона (казнь главы дома Старков, Хранителя Севера) песня «Рейны из Кастамере» узнается в мелодичном насвистывании Тириона по пути на Малый совет и обратно.

В седьмой серии третьего сезона («Медведь и прекрасная дева»), когда Джейме ставит категорический ультиматум, чтобы спасти Бриенну, «Рейны» звучат невысказанной угрозой в исполнении соло виолончели, словно напоминание о всемогуществе знаменитого дома Ланнистеров (с 55m58s).

Первое кульминационное значение песни в драматургии сериала – девятая серия третьего сезона («Рейны из Кастамере»). К этому моменту мелодия «Рейнов» постепенно становится главной музыкальной темой Ланнистеров, и когда ее начинают играть в Близнецах, тревога охватывает не только Кейтилин, но и зрителей. Заунывный напев виолончели становится сигналом к кровавой резне в эпизоде под названием «Красная свадьба» (с 42m12s). В этом эпизоде драматургически воплощен сюжет

песни – вновь уничтожается знаменитый род, посмевшийся восстать против власти Ланнистеров. Именно поэтому тема «Рейнов» здесь звучит без изменений, в оригинальном инструментальном исполнении, мрачно, с затаенной угрозой.

В первой серии четвертого сезона («Два меча») мелодия «Рейнов», вырастая из темы Севера, словно раскрывает сюжетную подоплеку: дом Старков уничтожен Ланнистерами, и, как символ власти, перекованный меч из валирийской стали переходит во владение новому дому (с 0m57s).

В десятой серии этого же сезона («Дети») песня «Рейны из Кастамере», словно в насмешку, звучит в момент убийства главы дома Ланнистеров Тайвина собственным сыном Тирионом (с 59m16s).

С пятого сезона «Рейны» претерпевают значительные изменения с каждым новым появлением.

В десятой серии пятого сезона («Милосердие матери») во время позорного шествия Серсеи Ланнистер мелодия песни звучит тяжело, медленно, передавая психологическое состояние «своей» героини. Суровый напев перемещается в высокий регистр, на краткое время приобретает черты жалобы, затем, по мере обретаемой решимости и жажды мести королевы, вновь возвращается к первоначальному варианту, зазвучав уже с едва скрываемой угрозой и неотвратимостью (с 51m09s).

В седьмой серии шестого сезона («Сломленный человек») «Рейне из Кастамере» звучит мрачным ликующим гимном семьи Ланнистеров в сцене взятия замка Ривверан (с 28m0s).

Новая кульминация песни – это ее трансформация в десятой серии шестого сезона («Ветра зимы») во время коронации Серсеи Ланнистер. Тема «Рейнов» звучит медленно, в увеличении, тяжело и угрожающе контрапунктом к «теме мщения» королевы, вырастающей из фортепианной фигурации (тембр, неспецифичный для музыки сериала). Обе темы мощно излагаются тутти оркестра, подчеркивая трансформацию образа героини и драматургически ключевую роль песни «Рейнов из Кастамере» (с 1h02m51s).

Победным ликующим гимном-маршем звучит тема песни «Рейнов» в третьей серии седьмого сезона («Правосудие королевы») в эпизоде взятия Хайгардена. Еще один знатный дом, посмевшийся восстать против Ланнистеров, уничтожен. Фанфарные интонации, ударные, чеканный ритм темы особенно подчёркивают победный характер песни-шествия (с 55m36s).

В восьмой сезоне тема «Рейны из Кастамере» звучит несколько раз как тема-спутник Ланнистеров (1 серия «Винтерфелл» – с 25m11s; 4 серия «Последние из Старков» – с 57m17s).

Примечательно звучание темы в четвертой серии заключительного сезона, когда зывающий к остаткам человечности сестры Тирион умоляет оставить в живых Миссандею и позволить не развернуться кровавой бойне. Вначале мелодия Ланнистеров звучит медленно, с паузами, как бы задумчиво, без угрозы. Однако, беспощадная ярость королевы врывается в мелодию диссонансными созвучиями, нарастает динамика. Отдан приказ казнить девушку (с 1h13m50s).

В пятой серии восьмого сезона («Колокола») тема Ланнистеров звучит по-новому. В эпизоде, где погибают под руинами последние отпрыски сильнейшего дома Вестероса, музыка «Рейнов из Кастамере» звучит вначале медленно и скорбно, затем возвращается «тема коронации», но преображенная в повествовательно-тихую и печальную прощальную песнь (с 1h13m16s).

Песня «Рейнов из Кастамере» неоднократно звучала и в финальных титрах серий (второй сезон, девятая серия; третий сезон, седьмая серия; четвертый сезон, вторая и шестая серии; восьмой сезон, пятая серия)

Таким образом, песня «Рейне из Кастамере», появляясь в ключевых моментах сериала, играет важную драматургическую роль в музыкальной ткани киноленты.

Практически при всех своих трансформациях, семантический посыл песни неизменен: угроза, насилие, власть.

**Список литературы:**

1. Знаковые песни в сериале «Игра престолов»: от Рейнов из Кастамере до Дженни из Старых Камней [Электронный ресурс] // 7Королевств. URL: <https://7kingdoms.ru/2019/songs-of-gameofthrones/> (дата обращения 26.03.2020).

2. Рейны из Кастамере [Электронный ресурс] // 7Королевств. URL: [https://7kingdoms.ru/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D1%8B\\_%D0%B8%D0%B7\\_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B5](https://7kingdoms.ru/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D1%8B_%D0%B8%D0%B7_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B5) (дата обращения 26.03.2020)

3. Рейны из Кастамере [Электронный ресурс] // YouTube.com. URL: [https://youtu.be/MDWpMz8l\\_8I](https://youtu.be/MDWpMz8l_8I) (дата обращения 26.03.2020)

**Д.А. Скуднев  
Краснодар**

## **БАЯН И АККОРДЕОН В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОМУЗЫКЕ**

**Аннотация.** Статья посвящена обзору современной отечественной киномузыки в аспекте выявления основных тенденций использования в данной медиасфере такого инструмента как баян. На примерах из отечественного кинематографа последних десятилетий автором выявлены функции и типы введения баянной музыки в звуковое пространство фильма.

**Ключевые слова:** *отечественный кинематограф, киномузыка, саундтрек, фильм, баян, баянное искусство.*

**D.A. Skudnev  
Krasnodar**

## **BAYAN AND ACCORDION IN MODERN RUSSIAN FILM MUSIC**

**Abstract.** The article is devoted to the review of modern domestic film music in the aspect of identifying the main trends in the use of button accordion in this media-sphere. The author identifies the functions and types of introducing button accordion music into the sound space of a movie using examples from domestic cinema of recent decades.

**Keywords:** domestic cinema, film music, soundtrack, movie, button accordion, button accordion art.

Современные музыковеды часто подчеркивают в своих работах разнообразие проблем, связанных с музыкой в кино и постоянным расширением границ их исследования. Т. Егорова справедливо отмечает: «Часть из этих проблем пока что не нашла своего отражения в искусствоведческой науке» [2]. Это касается и таких узконаправленных аспектов исследования медиажанров, как место и роль конкретного музыкального инструмента в киномузыке. Между тем это направление очень интересно для детального изучения: почему, например, те или иные инструменты становятся неким символом национальной или обобщенно-семантической идентификации образа в звуковом пространстве фильма?

Так, в зарубежных работах давно подмечена тесная ассоциативная связь музыки для аккордеона и изображения в фильме обстановки Франции, Парижа XX века. Это обусловлено исторически, в связи с «миграцией» типично французского жанра «мюзет» из области традиционной духовой музыки (волынка, мюзет) в сферу виртуозного аккордеонного исполнительства. В голливудских фильмах в последнее

время закрепились ассоциации между совершенно характерным тембром дудука, используемого в саундтреках, и семантикой тоски, безысходности или же старинной экзотики («Последнее искушение Христа» режиссера М. Скорсезе, композитор П. Габриэль; «Гладиатор» режиссера Р. Скотта, композитор Х. Циммер и др).

В контексте обозначенных проблем весьма актуальным в сфере изучения отечественной киномузыки представляется обращение к национальным инструментам, таким как гусли, балалайка, домра, баян и т.п. Подобные исследования уже осуществляются – например, в статье «Музыка для народных инструментов в структуре кинотекста» Е. Лыгиной подчеркивается, прежде всего, народно-национальный колорит звучания русских инструментов и такие качества стиля киномузыки, как «фольклоризм, жанровая опора на русскую народную песенность и танцевальность, стилизация обрядовости» [4, с. 103]. Однако этими, можно сказать, «преобладающими» функциями не ограничивается роль русских народных инструментов в звуковом пространстве фильма – в современном киноискусстве их сфера существенно расширяется и усложняется, что требует отдельного предметного изучения.

Целью настоящей статьи является определение основных тенденций использования баяна и аккордеона в современном отечественном кинематографе.

Характеристичность звучания баяна определяется не только его почвенно русской национальной природой, но и богатым спектром выразительных средств и специфических исполнительских приемов, являющихся «мощнейшими средствами реализации выразительных возможностей музыкально-исполнительской речи баяниста» [3, с. 155]. Благодаря этим особенностям баян и аккордеон часто попадает в сферу внимания кинокомпозиторов в виде оркестрового инструмента. Это обусловлено традициями советского кинематографа, в котором большое место занимали исторические фильмы, фильмы-сказки на основе русского эпоса, где аутентичность звуковой атмосферы сюжета передавалась соответствующими средствами. В последние десятилетия жанрово-стилевая панорама отечественного кинематографа значительно расширилась, что повлекло за собой и некоторое обновление музыкального инструментария, задействованного в саундтреках к фильмам. Баян и аккордеон стали использоваться в новом амплуа – в виде самостоятельных инструментов, в ансамблевом сочетании с другими, нехарактерными для этого инструментами, и даже в контексте эстрадно-симфонической или рок-стилистики.

Наиболее органичный и очевидный вариант «включения» баяна в кинотекст – это сюжетная необходимость, то есть когда по логике самого сюжета требуется герой-баянист или же некая ситуация, в которой должен присутствовать инструмент или его звучание. Нужно сказать, что традиция подобной трактовки клавишно-кнопочного инструментария в отечественном кино была заложена еще в знаменитой картине «Человек с аккордеоном» (1985) режиссера Николая Досталы. Однако на сегодняшний день подобные сюжеты, связанные с судьбой музыканта, а тем более обычного человека, владеющего игрой на народном инструменте, не являются востребованными и привлекательными для кинематографа. Тем не менее, в 2012 году появляется телевизионный фильм «Дочь баяниста» (2012) режиссера Екатерины Науменко, в котором главным героем является баянист, самостоятельно воспитывающий дочь и волею судьбы вынужденный стать уличным музыкантом. По жанру – это мелодрама, поэтому акцент сделан не на музыкальной составляющей сюжета, а на лирической линии. По этой причине в саундтреке, написанном композитором Иваном Небесным, присутствует лишь несколько небольших баянных тем лирико-элегического содержания. В финальной сцене герой выступает на прослушивании в филармонии, и здесь, согласно драматургической логике фильма, должна произойти впечатляющая развязка, открывающая его перед лирической героиней с профессиональной стороны и в то же время – с эмоциональной. Поэтому для этой кульминационной сцены выбрана знаменитая виртуозная третья часть («Гроза») из концерта «Лето» цикла концертов «Времена года» А. Ви-

вальди в переложении для баяна с оркестром. Согласно типологии Т. Шак, предложенной в монографии «Музыка в структуре медиатекста», музыка в кинематографе рассматривается на трех уровнях: «1) функции музыки в медиатексте (репрезентативная, изобразительная, иллюстративная, драматургическая), 2) типы введения музыки в текст (внутрикадровое и закадровое звучание), 3) принципы сочетания музыки с рядами текста» [7, с. 27]. Если опираться на данную классификацию, то в фильме «Дочь баяниста» можно отметить следующие наиболее важные принципы: на первый план выдвинуты иллюстративные и драматургические функции баянной музыки, при этом на протяжении картины используется закадровое звучание баяна, а в кульминационной сцене – внутрикадровое.

Пример внутрикадрового введения аккордеона можно увидеть в другой современной картине – «Выкрутасы» (2010) режиссера Левана Габриадзе, весьма успешной отечественной комедии, собравшей немалую кассу в прокате, прежде всего, благодаря участию таких звезд, как Константин Хабенский и Мила Йовович. Аккордеонист появляется здесь в качестве эпизодического героя, когда главная героиня исполняет на собственной свадьбе знаменитый советский шлягер А. Бабаджаняна «Ах, эта свадьба...». Ее пение сопровождает небольшой инструментальный ансамбль и харизматичный аккордеонист, подыгрывающий и даже подтанцовывающий героине. В этой роли снялся знаменитый современный аккордеонист и композитор Петр Дранга, известный также как автор саундтреков к фильму «Над городом» и сериалу «Девичник». Его роль – эпизодическая, а функция аккордеона в киноленте «Выкрутасы» – фоновая, чисто иллюстративная.

Как правило, фоновую функцию в фильме звучание баяна выполняет и если в качестве саундтрека подбирается уже готовый музыкальный материал (в отличие от оригинального авторского саундтрека, сочиняемого специально для кинофильма). В таком случае создатели кинокартины руководствуются в большей мере текстом песни или ее общим звуковым колоритом, чем наличием конкретного тембра. Например, в саундтрек фильма «Скоро все кончится» Алексея Рыбина, по совместительству участника первого состава легендарной группы «Кино», самым режиссером были включены три песни современной группы «Аффинаж», работающей в стиле альтернативного рока. Одна из композиций – «Содом и Гоморра» – в музыкальном плане стала абсолютно точным, ассоциативно мощным звуковым аналогом сюжета. В фильме показана жизнь простого рабочего, которая резко изменилась после того, как в нее вошла девушка, любовь которой он не может купить, в отличие от ее общества. В определенный момент отрешенная, опустошенная атмосфера фильма достигает максимума – и также отрешенно звучит композиция «Содом и Гоморра» с ее почти медитативным течением музыки, прозрачной инструментовкой и пронзительным соло баяна с акустическим эффектом эха и необычным «потусторонним» тембром.

Ошибочно может сложиться мнение, что киномузыка последних лет – это явление сугубо «прикладное», априори уступающее классике. «Развеять данное сомнение не сложно, обратившись к киномузыке авторитетных мастеров современности, чьи партитуры не уступают по качеству лучшим образцам классической музыки» [5, с. 59]. В качестве примера приведем творчество Айдара Гайнуллина – известного современного музыканта, баяниста с мировым именем, композитора, академика кинематографических искусств и обладателя почетных наград в области киномузыки. За музыку к фильму Ивана Вырыпаева «Эйфория» (2006) он был награжден Национальными премиями «Ника» и «Белый слон», за музыку к фильму «Кислород» (2009) того же режиссера – премией «Кинотавр». Также большую известность получила его музыка к кинокартине Славы Росса «Сибирь. Монамур» (2011). Для этого композитора обращение к баяну в киномузыке не случайно. Он – блестящий баянист-виртуоз, лауреат 18 престижнейших международных конкурсов баянистов-аккордеонистов, стипендиат фондов Мстислава Ростроповича и Фридриха Липса, пропагандист баянного исполни-

тельства. «Баян – это не только фольклорный инструмент, у него колоссальные возможности, – считает А. Гайнуллин. – На нем можно играть и классику, и джаз, и авангардные произведения» [1].

Музыка к фильму «Эйфория», повествующему о безудержной роковой страсти, создавалась А. Гайнуллиным еще до съемочного процесса. Композитор вспоминает, что перед началом работы режиссер ознакомил его с сюжетом и показал фотографии тех живописных мест, где будут проходить съемки: «Когда музыка была написана, и я представил ее, Вырыпаев подсказал мне, где ее нужно подкорректировать по эмоциональным моментам. Поэтому к готовому материалу нареканий не было и все было идеально. Кстати, музыка была написана еще до съемок фильма, и создание картины проходило с ориентиром на главную музыкальную тему» [1]. Эта тема представляет собой экспрессивную, полную внутреннего напряжения мелодию, основанную на секвентном развитии секундовых мотивов и пронизанную энергичным и тревожным остигнутым ритмом. По своим жанровым очертаниям главная тема напоминает танго: ее общий эмоциональный тонус соответствует этому страстному танцу. Здесь присутствует характерный для танго метроритм, четкий танцевальный пульс, мелодические обороты «кружащегося» типа, а кроме того – она окрашена тембром баяна, что ассоциативно воспринимается как типичный тембровый колорит танго с его «обязательным» аккордеоном или бандонеоном. В звуковое пространство фильма эта музыка вводится закадрово, причем как в версии для баяна, так в оркестровой версии с важной солирующей ролью баяна. Она удивительно точно отражает экспрессию взаимоотношений главных героев и фатальные повороты сюжета, усиливая общий драматургический накал в киноленте.

Интересно отметить, что заглавная тема из кинофильма «Эйфория» стала очень популярной и вскоре мигрировала в сферу исполнительской практики современных баянистов. Сам А. Гайнуллин неоднократно исполнял ее в концертном варианте, существуют ее переложения для солирующего баяна, для баяна с различными сочетаниями инструментов и для баяна с оркестром (симфоническим и оркестром русских народных инструментов). Это характерная примета нашего времени: «Киномузыка в культурном пространстве представляет всю совокупность существования киномузыкальных материалов, в том числе и выходящих за пределы собственно пространства кинопроизведения. Последнее включает, например, такие формы, как концертное исполнение киномузыки, создание на ее основе других произведений, ремиксов, песен, хореографических произведений и пр.» [6, с. 38]. Подобным образом, например, появилась аккордеонная версия одной из знаменитых тем Яна Тьерсена из саундтрека к фильму «Амели» (2001, режиссер Жан-Пьер Жене) – «Les Jours tristes». Уже после выхода фильма композитор записал ее совместно с Нилом Хэнноном из североирландской группы «The Divine Comedy», причем последний досочинил к ней английский текст и сам исполнил партию аккордеона, записав песню в качестве видеоклипа.

Таким образом, можно сделать вывод, что в современном отечественном кинематографе заметно повышается композиторский интерес к таким инструментам как баян и аккордеон. Сегодня баян трактуется не только в традиционном «народном духе», но и как концертный инструмент, как носитель национальных признаков тематизма, как самостоятельный экспрессивно-выразительный тембр. Анализируя музыку в кинофильмах «Дочь баяниста», «Выкрутасы», отмечаем, что в этих фильмах баян и аккордеон вводятся как внутрикадрово, так и закадрово, при этом преобладает фоновая, иллюстративная трактовка этих инструментов. В фильмах «Скоро все кончится» и «Эйфория» баян вводится только закадрово, выполняя драматургическую функцию в звуковом пространстве фильма.

### **Список литературы**

1. Гольцман К.И. Айдар Гайнуллин о Ростроповиче, мировой музыке и своем первом международном фестивале: Интервью с Айдаром Гайнуллиным [Электронный ресурс] / К.И. Гольцман // Daily Culture. – 2019. – URL: <http://dailyculture.ru/stati/intervyu->

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

music/aydar\_gaynullin\_o\_rostropoviche\_mirovoy\_muzyke\_i\_svoem\_perv (дата обращения 10.03.2020).

2. Егорова Т.К. Теоретические аспекты изучения музыки кино / Т.К. Егорова // Медиамузыка: Электронный научный журнал. – 2014. – №3. – URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html) (дата обращения 10.03.2020).

3. Кислицын Н.А. Приемы игры на баяне как двигательные формы музыкальной артикуляции [Текст] / Н.А. Кислицын // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – №26 (355). – С. 152-156.

4. Лыгина Е.В. Музыка для народных инструментов в структуре кинотекста [Текст] // Музыка в пространстве медиакультуры: Сб. статей по материалам Шестой Международной науч.-практической конференции 14 июня 2019 года. – Краснодар, издательство КГИК, 2019. – С. 101-105.

5. Руденко А.М. Философия киномузыки в контексте культуры постмодерна и ее влияние на современного человека / А.М. Руденко // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. – 2018. – № 1. – С. 56-64.

6. Соковиков С.С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст [Текст] / С.С. Соковиков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – №4 (44). – С. 36-43.

7. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие [Текст] / Т. Ф. Шак. – СПб.: Изд-во «Лань», «Планета музыки», 2017. – 384 с.

**Е.В.Суровцева  
Москва**

**К ВОПРОСУ ОБ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П.ЧЕХОВА  
(ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)**

**Аннотация:** В статье ставится вопрос о необходимости комплексного изучения разных экранизаций всех произведений А.П.Чехова – как отечественных, так и зарубежных (изучение последних относятся к области компаративных исследований). На примере экранизаций (со ссылками на известную нам научную литературу) некоторых произведений нами показана недостаточность существующих материалов на данную тему.

**Ключевые слова:** русская литература, А.П.Чехов, русское кино, зарубежное кино, экранизация, междисциплинарные исследования, компаративистика.

**E.V.Surovtseva  
Moscow**

**TO THE QUESTION OF FILM ADAPTATIONS OF WORKS  
BY A.P.CHEKHOV (STATEMENT OF PROBLEM)**

**Abstract.** The article raises the question of need for omprehensive study of different adaptations of all the works by A.P.Chekhov – both domestic and foreign (the study of the latter belong to the field of comparative research). On the example of film adaptations (with links to the scientific literature known to us) of some works, we show the insufficiency of existing materials on this topic.

**Keywords:** Russian literature, A.P.Chekhov, Russian cinema, foreign cinema, film adaptation, interdisciplinary research, comparative studies.

В настоящей статье нам хотелось бы поставить вопрос о необходимости комплексного изучения отечественных и зарубежных киновоплощений творчества А.П.Чехова, которое имеет «[о]громную притягательность для кинематографистов» [2, с. 251]. Первая известная нам постановка относится к 1911 году, когда режиссёром Каем Ганзенем

была снята короткометражная (8 минут) лента по «Роману с контрабасом». Исследовательница со ссылкой на справочники утверждает, что на настоящий момент мы располагаем 235 художественными и 10 анимационными фильмами по произведениям классика [2, с. 251]. Пока нам трудно судить, насколько верны данные этих справочников – в ходе нашей дальнейшей работы над темой будет составлен по возможности полный список всех экранизаций (подобная работа уже была проведена нами на материале творчества Н.В.Гоголя [3]), однако уже сейчас некоторые данные всё же можно скорректировать. Так, Л.И.Сараскина указывает, что «... громадное число картин по Чехову ... было достигнуто за счёт огромного репертуарного материала, а не потому, что одно и то же произведение экранизировалось три десятка раз, как это произошло, например, с романами Достоевского и Толстого» [2, с. 251]. И в другом месте называется число экранизаций пьесы «Вишнёвый сад» – восемь [2, с. 45]. Однако наши изыскания показали, что общее количество экранизаций этой пьесы составляет 35 кинотекстов. Их перечень даётся нами ниже в таблице (экранизации перечисляются по хронологии):

<i>№№</i>	<i>Название экранизации</i>	<i>Год экранизации</i>	<i>Страна экранизации</i>	<i>Режиссёр</i>
1.	Вишнёвый сад	1936	Япония	Минора Мурата
2.	Вишнёвый сад	1947	Великобритания	
3.	Вишнёвый сад	1958	Великобритания	Харольд Клейтон
4.	Вишнёвый сад	1959	Германия	Хайнц Хилперт
5.	Вишнёвый сад	1959	США	Даниэль Петри
6.	Вишнёвый сад	1962	Великобритания	Майкл Эллиот
7.	Вишнёвый сад	1963	Германия	Вольфганг Хайнц
8.	Вишнёвый сад	1963	Нидерланды	Вилли ван Хемерт
9.	Вишнёвый сад	1966	Германия	Петер Цадек
10.	Вишнёвый сад	1966	Франция	Жан-Поль Сасси
11.	Вишнёвый сад	1969	Испания	Альберто Гонсалес Вергель
12.	Вишнёвый сад	1970	Германия	Рудольф Нольте
13.	Вишнёвый сад	1970	Швеция	Эрнст Гюнтер
14.	Вишнёвый сад	1971	Великобритания	Седрик Мессина
15.	Вишнёвый сад	1972	Франция	Стеллио Лоренци
16.	Вишнёвый сад	1973	Португалия	Руи Ферран
17.	Вишнёвый сад	1973	Норвегия	Жан Булл
18.	Вишнёвый сад	1974	Австралия	Дэвид Звек
19.	Вишнёвый сад	1976	Россия	Леонид Хейфец
20.	Вишнёвый сад	1978	Италия	Карло Баттистони
21.	Вишнёвый сад	1978	Мексика	Гонсало Мартинес Ортега
22.	Вишнёвый сад	1979	Венгрия	Карой Эстергайош
23.	Вишнёвый сад	1981	Великобритания	Ричард Эйр
24.	Вишнёвый сад	1981	Франция	Питер Брук
25.	Вишнёвый сад	1983	Россия	Игорь Ильинский, Борис Конухов
26.	Вишнёвый сад	1983	ЮАР	Стефан Баувер
27.	Вишнёвый сад	1987	Португалия	



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

28.	Вишнёвый сад	1992	Россия	Леонид Трушкин, Сергей Балатьев
29.	Черешневый сад	1992	Италия	Антонелло Аглиоти
30.	Вишнёвый сад	1993	Россия	Анна Чернакова
31.	Вишнёвый сад	1999	Греция, Кипр, Франция	Михалис Какоянис
32.	Вишнёвый сад	2006	Россия	Галина Волчек
33.	Вишнёвый сад	2006	Испания	Мануэль Арман
34.	Сад	2008	Россия	Сергей Овчаров
35.	Вишнёвый сад	2010	Чехия	Jan Břichcín, Владимир Моравек

Ещё пример: пьеса «Дядя Ваня» была экранизирована не 11 раз [2, с. 251], а 26. Вот список киноверсий этого произведения:

<i>№№</i>	<i>Название экранизации</i>	<i>Год экранизации</i>	<i>Страна экранизации</i>	<i>Режиссёр</i>
1.	Дядя Ваня	1950	США	Гордон Дафф
2.	Дядя Ваня	1953	Бразилия	Кассиано Мендес, TV de Vanguarda
3.	Дядя Ваня	1957	США	Франшо Тоун, Джон Гётц
4.	Дядя Ваня	1957	Великобритания	
5.	Дядя Ваня	1962	Франция	Стеллио Лоренци
6.	Дядя Ваня	1963	Великобритания	Стюарт Бёрдж
7.	Дядя Ваня	1963	Норвегия	Герхард Кнооп
8.	Дядя Ваня	1963	Испания	
9.	Дядя Ваня	1964	ГДР	Гельмут Шиманн
10.	Дядя Ваня	1964	Канада	Дэвид Гарднер
11.	Дядя Ваня	1965	ФРГ	Петер Бове
12.	Дядя Ваня	1967	Швеция	Йохан Бергенстрале
13.	Дядя Ваня	1967	Великобритания	Лоренс Оливье
14.	Дядя Ваня	1967	США	Стюарт Бурж
15.	Дядя Ваня	1968	Австрия	Вольфганг Лайзовски, Генрих Шницлер
16.	Дядя Ваня	1969	Испания	Франсиско Абад
17.	Дядя Ваня	1970	Россия	Андрей Михалков-Кончаловский
18.	Дядя Ваня	1970	Великобритания	Кристофер Морахан
19.	Дядя Ваня	1970	Югославия	Ежи Антчак
20.	Дядя Ваня	1971	ТВ	ФРГ, режиссёры Мартин Бэтти, Вилль Квадфлиг
221.	Дядя Ваня	1971	Финляндия	Мауно Хивёнен
22.	Дядя Ваня	1971	Дания	Леон Федер
23.	Дядя Ваня	1974	Аргентина	

24.	Дядя Ваня	1976	Испания	Анхель Гутьеррес
25.	Дядя Ваня	1979	Италия	Марио Миссироли
26.	Дядя Ваня	1981	Югославия	Владимир Церич
27.	Дядя Ваня (телеспектакль)	1986	Россия	Георгий Товстоногов, Евгений Макаров
28.	Дядя Ваня	1990	Италия	Антонио Салинес
29.	Дядя Ваня	1991	Великобритания	Грегори Мошер
23.	Дядя Ваня	1994	Швеция	Бьёрн Меландер
24.	Август	1996	Великобритания	Энтони Хопкинс
25.	Дядя Ваня	1997	Македония	Дуско Наумовски
26.	Дядя Ваня	2004	Германия	Барбара Фрей

Последний пример – рассказ «Каштанка», экранизированная не 5 [2, с. 252], а 6 раз – в том числе в немом формате и в виде мультфильма.

<i>№№</i>	<i>Название экранизации</i>	<i>Год экранизации</i>	<i>Страна экранизации</i>	<i>Режиссёр</i>
1.	Каштанка	1926	Россия	Ольга Преображенская
2.	Каштанка	1952	Россия	Михаил Цехановский
3.	Каштанка	1975	Россия	Роман Балаян
4.	Каштанка (мультфильм)	1976	Чехословакия	
5.	Каштанка	1994	Россия	Анатолий Васильев
6.	Каштанка	2004	Россия	Наталья Орлова

Дальнейшая работа предполагает, во-первых, уточнение приводимых нами в данной статье данных (не все фильмы мы смогли посмотреть, поэтому не в некоторых случаях нами не указано имя режиссёра); во-вторых, составление по возможности полного списка всех экранизаций произведений А.П.Чехова – и русских, и зарубежных; как снятых по одному произведению, так и по нескольким (например, фильма 2003 года Сергея Соловьёва объединяет в себе три текста – «Доктор», «Медведь», «Володя»).

Необходим содержательный анализ всех постановок каждого чеховского произведения (как драматических, так и прозаических – отметим, что театральные воплощения пьес недавно уже стали объектом систематического рассмотрения [4]) в комплексе – от старых до новейших. В компаративном аспекте предполагается рассмотрение зарубежных экранизаций в сопоставлении с исходным литературным текстом и в сопоставлении с экранизациями отечественными. Кроме того, важен жанровый аспект проблемы – фильм (одна или несколько серий), многосерийный фильм, телесериал, телеспектакль, мультфильм. Отдельная тема – не только сюжетные трансформации произведений, но и трансформация названий – так, «Дядя Ваня» был снят Энтони Хопкинсом (1996) под названием «Август»; две вольные экранизации «Вишневого сада» носят перефразированное название «Черешневый сад» (1992, Италия) и усечённое название «Сад» (2008, Россия) (по мнению Л.И.Сараскиной, в «Саде» «усечённым» оказалось не только название, но и сам смысл чеховского шедевра).

Работа в данном направлении продолжается. Автор будет благодарен за все замечания и пожелания.

#### **Список литературы**

1. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России (Фильмографическое описание). – М.: Госкиноиздат, 1945. – 192 с.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

2. Сараскина Л.И. Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. – М.: Прогресс-Традиция, 2018. – 584 с.

3. Суровцева Е.В. Творчество Н.В.Гоголя в мировом кинематографе // Исследователь года 2019. Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса (12 мая 2019 г.). – Петрозаводск: МЦНП «Новая наука», 2019. – С. 75 – 83.

4. Шibaева М.М. «Магический кристалл» драматургии А.П.Чехова в «зеркале» современной режиссуры // Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика: Материалы VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика» (4 – 5 и 18 – 20 октября 2019 г., г. Ростов-на-Дону, г. Нальчик). – Нальчик, 2019. – С. 56 – 59.

**А.Л. Юркова  
И.Р. Черешнюк  
Пермь**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ И ВИДЕОРЯДА В ПРОИЗВЕДЕНИИ  
«ВООРУЖЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»: «МЕССА МИРА» К. ДЖЕНКИНСА**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу взаимодействия фильма «The Armed Man» и сочинения современного британского композитора Карла Дженкинса. «Вооруженный человек»: «Месса мира». В статье предложена классификация музыкальных произведений XX века, связанных авторским замыслом с визуальным рядом. Рассматривается содержание и драматургия фильма в соответствии со структурой музыкального сочинения, дан подробный анализ одной из частей с целью выявления особенностей взаимодействия видео и музыки.

**Ключевые слова:** Карл Дженкинс, «Вооруженный человек»: «Месса мира», синкретический текст, видеоряд, «Benedictus».

**A. L. Yurkova  
I. R. Chereshnyuk  
Perm**

**INTERACTION OF MUSIC AND VIDEOS IN THE “ARMED MAN”  
PRODUCTION: «WEIGHT OF THE WORLD» K. JENKINS Abstract.**

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the film “The Armed Man” and its interaction with the piece of music “Armed Man”: “Mass of Peace” by contemporary British composer Karl Jenkins. The article classifies musical works of the twentieth century, they are connected by the author’s plan with visual lines. The content and dramaturgy of the film are considered in accordance with the structure of a musical composition, a detailed analysis of one of the parts is given in order to identify the features of the interaction of video and music.

**Keywords:** Karl Jenkins, “Armed Man”: “Mass of Peace”, syncretic text, video series, Benedict.

В композиторской практике второй половины XX века стала развиваться тенденция включения медиа в традиционные музыкальные жанры. Реализованная в Электронной поэме Э. Вареза, в ряде опер Ф. Гласса и др., она стала одним из путей развития академической музыки. В результате этого процесса в современном искусстве стали возникать музыкальные произведения, немислимые без медиасоставляющей. К таким сочинениям относится концерт литовского дирижёра, композитора и художника М. Пикайтиса (Mindaugas Piecaitis). Его SATcerto представляет собой видеокompляцию музицирования кошки Норы и партии симфонического оркестра, написанной специально для этой видеозаписи. Результатом явился уникальный концерт для фортепиано с оркестром, партию фортепиано в котором исполнила кошка.

В целом, причины, побуждающие композиторов включать в музыкальное произведение медиакомпонент, различны, но в любом случае работают на раскрытие программного замысла. Особенностью анализа таких произведений, безусловно, является рассмотрение партитуры в совокупности с анализом видеоряда или другого используемого медиакомпонента. Следует отметить, что в силу различных обстоятельств, не всегда связанных с техническими факторами, сформировалось три типа подобных сочинений:

1) Музыка, созданная первоначально как иллюстрация к видеоряду, становится основой произведения, не предусматривающего визуального ряда (С. Прокофьев кантата «Александр Невский», А. Шнитке Concerto Grosso №1).

2) Музыкальное произведение создается автором с учетом, например, определенного визуального ряда (Ла Монте Янг «Черепаша, ее сны и путешествия», Тан Дун «Карта» для виолончели, видеоряда и симфонического оркестра)

3) Визуальный ряд создается уже после окончания работы над музыкальным произведением. Анализируя In imo rectore Д. Киценко, исследователи К. Запеска и Г. Кочарова назвали подобные произведения объектом «пересоздания» с помощью мультимедиа [2].

Целью данной статьи будет рассмотрение взаимодействия видеоряда специально смонтированного по заказу британского композитора К. Дженкинса и музыкальной партитуры его произведения «Вооруженный человек. Месса мира», созданной в 1999 году. Рассматриваемое произведение отнесем к третьей группе: по словам композитора, через два года после премьеры к нему обратился его друг, кинорежиссер Хефин Оуэн с предложением создания фильма, который будет сопровождать звучание музыки [6]. В этом фильме Х. Оуэн и К. Дженкинс пытаются сказать обо всем, что происходило в мире за последнее столетие, и то, что оставило в памяти людей боль от утрат, те события, которые близки каждому. В нем содержатся кадры катастроф и природных катаклизмов, военные действия и последствия их разрушительной силы, военные парады, демонстрацию оружия. Фильм показывает обычных людей и несчастья, которые им пришлось пережить, людей разных наций и вероисповедания. Людей, благодаря которым мир становился лучше, и диктаторов.

Драматизм происходящего на экране в совокупности с исполняемой музыкой оказывает небывалое по силе воздействие на слушателя. «Я взволнован и горжусь тем, что существует такое дополнение для сопровождения выступлений» [6], – высказывается композитор о созданном фильме. Окончательная версия фильма была представлена на концерте в Йоханнесбурге в 2007 году.

В мессе К. Дженкинса номерная структура, в соответствии с которой фильм «Вооруженный человек» представляет собой цикл из 13 самостоятельных клипов. Учитывая логическое построение музыкальных номеров и их постепенное движение к кульминации, хронологический принцип в фильме в целом и каждом клипе, в частности, не соблюдается. Очевидно, что создатели видео ряда опирались, прежде всего, на драматургию музыкального произведения и следовали ей. В целом, композиция задумывалась как «появление конфликта, сам конфликт и его последствия, и, наконец, взгляд в лучшее будущее» [6].

Появление конфликта и зарождение разрушительных сил транслируется в частях 1 - 4: 1 часть «The Armed Man»/ «L'homme armé» («Вооруженный человек»), кадры видеоряда демонстрируют изображения военных парадов, которые гармонично дополняются мелодией французской песни эпохи Возрождения, существующей в двух вариантах (Дорийский («минорный») и Миксолидийский («мажорный»)), в 1-й части используется минорный вариант, мелодия имеет суровый военный характер. Во 2 части – молитве «Call to Prayers» («Призыв к молитве»), которая выписана композитором лишь цитатой текста из Корана показаны кадры молящихся мусульман, сплочение множества людей с помощью молитвы. Скорбная и молитвенная мелодия 3-й части «Kutib» (Господи, помилуй) дополняется кадрами изготовления военной техники и

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

снарядов, вызывая чувство страха перед неисправимыми последствиями силы оружия. Видеокадры 4-й части «Save Me from Bloody Men» («Спаси меня от кровожадных») демонстрируют великих диктаторов, а скупая одноголосная мелодия в исполнении мужского хора подчеркивает их могущество.

Конфликт продемонстрирован частями 5 – 9: 5 часть «Sanctus» («Свят Господь Бог Саваоф»), в музыкальном отношении имеет достаточно скупую мелодическую линию, в основном можно отметить прерывистые фразы и постоянно повторяющиеся аккорды, которые передают характер некоего затишья перед бурей, нарушаемое внезапной кульминацией, на кадрах видеоряда в этот момент демонстрируются народные восстания и бунты против власти, насилие и заключение под стражу невинных людей. Яркий, динамичный и гимнический характер 6 части - «Hymn Before Action» («Гимн перед битвой»), в тексте которой хор поет слова: «...Господи, дай нам силу умереть!» дополняют кадры взлета военных самолетов и отправление солдат на войну, война теперь неизбежна. В 7-й части - «Charge!» («В атаку!»), обилие фанфарных призывных интонаций труб, дробь барабанов создают ощущение постоянного стремления вперед, хоровая партия состоит из коротких, как будто задыхающихся обрывистых мотивов, с многократным и акцентированным повторением слова «Charge!» («В атаку!»), в завершение номера хор должен вскрикнуть (композитор помечает что это может быть глиссандо вверх или вниз, «Передайте ужас!»), видеоряд транслирует в этом номере кадры военных действий, а на момент хорового вскрика следует видео того, как самолет врежется в башню Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. Сама часть и этот момент становятся кульминацией всего цикла.

Неисправимые последствия конфликта изображены в частях 8 – 13: 8 часть «Angry Flames» («Гневное пламя») несет в себе поминальный характер, часть начинается с погребального звона колокола, эта часть написана для солистов с хором, мелодия похожа на скорбную речитацию «...объятое огнем бесчисленное множество человеческих тел на четвереньках в куче тлеющих угольков, которые вспыхивают и затирают... жесткая смерть там тлеет проклятие...», в оркестре фоном исполняется тихое тремоло, кадры фильма в этот момент передают ужасающие кадры падения снарядов и взрывов. В 9-й части - «Torches» («Факелы»), композитор так точно подобрал ритмический рисунок в партии хора, что в сочетании со словами отрывка из древнеиндийского эпоса «Махабхараты» и мелодией, повторяющейся на одном звуке создается ощущение мерцания, которое приводит к кульминации и троекратно акцентированному повторению слова «Torches» («Факелы»); «факелы» здесь как символы погибших, их отпущенных душ. Видеоряд дополняет музыкальный текст кадрами бесчисленных пожаров, охватывающих огромные территории. Скорбная и светлая мелодия молитвы, как плачь о погибших в 10-й части - «Agnus Dei» («Агнец Божий») дополняется кадрами массовых захоронений. 11 часть - «Now the Guns Have Stopped» («Когда смолкла стрельба») как дополнение к 10-й части, звучит как речитация-плач, для соло сопрано и альты, они поют: «Тихо, так тихо сейчас, теперь пушки остановились...», и на кадрах поникшие лица людей, сожалеющих о случившемся, переживающих боль от утрат.

Взгляд вперед и вера лучшее будущее изображены в последних двух номерах сочинения. 12-я часть - «Benedictus» («Благословен»), является неким переходным моментом всей мессы, светлая лирическая мелодия, соло виолончели как голос Бога заставляет почувствовать эту веру в будущее. Кадры фильма этого номера сменяются друг за другом, показывая то бескрайние просторы тихой природы, заката, моря, то кадры стихийных бедствий как плату за человеческое зло, то необратимые последствия войн (голод, разруху, несчастных детей), и, наконец, возвращение к прежней мирной жизни, совместными силами восстанавливая города. 13 часть - «Better is peace» («Лучше мир»), как 1-я основана на мелодии «L'homme armé», только в мажорном варианте, в завершение части звучит светлый хорал, в фильме кадры парадов победы,

праздничных гуляний и народных танцев. Таким образом, музыкальная арка поддержана видеорешением: «минорный» вариант песни – люди, отправляются на войну, «мажорный вариант» – люди вернулись с войны, война окончена.

Остановимся подробнее на предпоследнем номере мессы – «Benedictus» (*Benedictus qui venit in nomine Domini* – Благословен грядущий во имя Бога), лирической кульминации цикла. Как правило, эта часть мессы имеет всегда светлый и умиротворенный характер, зачастую противопоставляясь хоровым частям, как личное высказывание, молитва всевышнему. Так, очень часто этот номер сочиняют для дуэтов, квартетов, солистов и пр. Например, в мессе Г. Дюфаи «Вооруженный человек» часть *Benedictus* написана для дуэта, а в заупокойной мессе В. А. Моцарта эта часть предназначена для квартета солистов без хора. В мессе К. Дженкинса особенностью этого номера является сольная партия виолончели, которая задает тон всему номеру, отождествляясь с вокальным соло. Главная тема – спокойная мелодия, восходящая и нисходящая по аккордам или поступенно, образующая волнообразное движение на фоне выдержанных аккордов, невольно вызывает ассоциацию с арией И. С. Баха из оркестровой сюиты *D-dur*.

Музыкальная форма *Benedictus* относится к смешанным формам: она соединяет в себе инструментальную – двойную трехчастную форму и вокальную – куплетную форму (*АВАА1В1А2*). В целом *Benedictus* состоит из двух разделов – инструментального и вокально-инструментального. В инструментальном разделе (1-38 т.) можно выделить 4 периода, согласно которым в фильме происходит смена кадров. Первый период (1-10 т.) показывает статичные и динамические кадры природы: горные массивы, спокойствие вод и всплески волн, кульминацией этой фразы является закат, лучи солнца показаны в пелене облаков. В совокупности, видеоряд и музыка создают ощущение спокойствия и умиротворения. Второй музыкальный период (11-18 т.) является идентичным повторением первого, но к его завершению происходит смена содержания видеоряда: спокойные просторы природы меняются на черно-белое изображение идущих людей, (кадры заимствованные из военной или послевоенной хроники, на них изображены люди возвращающиеся в свои дома или наоборот уходящие от эпицентров военных действий в более безопасные места), далее изображение снова меняется на кадры солнечного заката. Музыка третьего периода (припев) (19-28 т.) развивает интонации первого, является кульминацией инструментального раздела. На экране в этот момент демонстрируется разрушительная сила природы, люди, спасающиеся от наводнения, переходящие через реку и плывущие на плотках. Таким образом, динамика и логика музыкального развития отражены в визуальном ряде: спокойные умиротворенные воды начала произведения сменяются на воды, несущие смерть и разрушения. Точная реприза (29-38 т.) однако не приводит к повторению начальных кадров: сюжет видеоряда предельно драматичен и полностью сконцентрирован на изображении человеческих чувств, измученных лицах плачущих людей, а самое главное, маленьких детей, которые всегда становятся заложниками ситуаций. Если технически изображения меняются согласно движению музыки, то содержательно от кадра к кадру усугубляется контраст звучащей проникновенной светлой музыки и драматизма и трагизма изображаемого.

Второй хоровой раздел *Benedictus* (т. 39-62) начинается с видеоряда, основанного на документальном видео концлагеря. Он носит угнетающий характер: на кадрах истощенные лица и тела людей, в том числе погибших. Эта часть как исповедь, хоровая фактура очень простая, *divisi* встречается только на двух последних тактах части (т. 52-53). Хор поет в тихой динамике (*p*), создается ощущение чего-то возвышенного и неземного. Эта часть усугубляет контраст между аудио и видеорядом, заложенный еще в инструментальном разделе композиции.

Кульминация (припев) этого раздела является кульминацией формы в целом, нюанс *ff* на протяжении всей части, высокая тесситура и хоровое *divisi*, многократное повторение темы мелодии у труб с акцентами на каждом звуке, теперь она звучит уже

как призыв к миру во всем мире. На экране в этот момент транслируется оборот земного шара. Эта гимническая часть по звучанию является самой короткой, но как яркая вспышка света она несет за собой мысль о светлом будущем. Эпилог *Benedictus* (63-75 т.), звучит как отголоски о прошедших войнах и бурях, снова спокойная мелодия, проходящая поочередно в хоровых партиях, повторяющаяся у виолончели, и хоровое *divisi* в последних тактах как в начале второго раздела (*Domini*). Видеоряд в этой части вызывает уже совсем другие эмоции. На кадрах люди, которые сплотившись восстанавливают разрушенные здания и снова вода, которая несет уже принципиально другую функцию: она нужна людям для жизни.

Фильм «Вооруженный человек» сегодня является одним из композиционных уровней произведения К. Дженкинса. Характер его взаимодействия с исполнением произведения, а также невероятно сильное эмоциональное воздействие на зрителя позволяют рассматривать фильм как часть синкретического текста, который помимо визуального ряда еще включает в себя музыкальный и вербальный. Созданный на основе уже готового произведения в соответствии его со структурой, темпоритмом, он тем не менее развивается в ином ключе, в ряде случаев, таких как в *Benedictus*, содержательно контрастен звучащим слову и музыке. Режиссер и композитор сознательно подобрали изображения, которые делают визуальный ряд доминирующим, в первую очередь, в кульминационных зонах.

«Вооруженный человек: месса мира» – это антивоенное произведение и поэтому весьма драматичное. Созданный в 1999 году масштабный постмодернистский опус изначально предполагает осмысление человеческого опыта, путешествие по различным эпохам и включение в различные исторические события. Таким образом, создание еще одного – визуального композиционного уровня, было естественным процессом работы над исполнением произведения и имело несколько авторских решений и версий. Все это для того, чтобы убедить слушателя во всем мире в том, что война не должна повториться. Посвященная жертвам косовского конфликта, месса оплакивает жертв всех войн, произошедших во все времена истории человечества.

#### **Список литературы**

1. Вдохновенное исполнение «*Stabat Mater*» К.Дженкинса растрогало публику [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://astracons.ru/?p=13634> (дата обращения 28. 02. 2020)
2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АУДИО - И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА В IN IMO РЕСТОРЕ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dem-2011.livejournal.com/259578.html> (дата обращения 20. 03. 2020)
3. Карл Дженкинс Мессия мира «Вооруженный человек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://musicseasons.org/vooruzhennyj-chelovek/> (дата обращения 05. 03. 2020)
4. Музыка, которая заставляет душу трепетать: Карл Дженкинс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filarmonia-donetsk.ru/news/muzyka-kotoraya-zastavlyayet-dushu-trepetat/> (дата обращения 16. 02.2020)
5. Jenkins “I am the original Gareth Malone” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10932423/Karl-Jenkins-I-am-the-original-Gareth-Malone.html> (дата обращения 10. 03. 2020)
6. Karl Jenkins Cantata Memoria [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.boosey.com/cr/news/Karl-Jenkins-Cantata-Memoria-released-on-disc/100904&LangID=1> (дата обращения 10. 03. 2020)
7. The Armed Man Karl Jenkins [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.armedmanfilm.com/The\\_Armed\\_Man/Karl\\_Jenkins.html](http://www.armedmanfilm.com/The_Armed_Man/Karl_Jenkins.html) (дата обращения 28. 03. 2020)

**Н.В. Ахроменко  
К.А. Ахроменко  
Краснодар**

**ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ПРОЕКТ «СТАРЫЕ ПЕСНИ О ГЛАВНОМ»  
В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема интерпретации аудио и видеоряда песни М. Таривердиева на стихи Р. Рождественского «О далёкой Родине» в фильме В. Пичула «Старые песни о главном -3», проводится аналитический разбор произведения, первоисточника и интерпретации, предлагаемой авторами.

**Ключевые слова:** «Старые песни о главном», М. Таривердиев, «Песня о далёкой Родине», анализ, интерпретация.

**N. V. Akhromenko  
K. A. Akhromenko  
Krasnodar**

**TV PROJECT «OLD SONGS ABOUT THE MAIN THING»  
IN THE CONTEXT OF THE INTERPRETATION OF A POP SONG**

**Abstract:** The article deals with the problem of interpretation of M. Tariverdiev's song on R. Rojdestvenskij poems «Song About a Distant Homelend», the analysis of the audio and video, the primary source and interpretation, by the authors.

**Keywords:** «Old songs about main», M. Tfriverdiev, «Song About a Distant Homelend», analysis of the song, analysis, interpretation.

Советская эстрадная песня за последние десятилетия претерпела несколько изменений, это относится к аранжировке, гармоническому строю, мелодике, а также текстовому и идейному содержанию песен. При переходе от советского периода к новому Российскому песня из массовой постепенно превратилась в лирическую с бытовым повседневым содержанием. Новое музыкальное искусство эстрады оказалось во власти предпринимателей шоу-бизнеса. В это время на эстраде можно было услышать много однотипного низкопробного песенного материала, опирающегося на молодёжную моду, который десятилетием ранее строго регламентировался цензурой. Возникли новые стандарты, которые пришли из западной массовой культуры. Музыка разделилась на несколько направлений, молодёжная танцевальная (Евро-дэнс и хип-хоп), рок-музыка, джаз-рок и ритм-блюз, и музыку для старшего поколения, которую продолжали исполнять артисты, оставшиеся на эстраде из советского времени. В 2000-е годы, танцевальная музыка разделилась на концертную, и музыку для танц-полов, которая представляла собой переработку песен с преимуществом в сторону инструментальной аранжировки (ремикс). Это произошло по причине того, что песни аранжировались в танцевальном стиле, но танцевальной не являлась. Музыка 2000-х испытывала сильное влияние Европейской танцевальной индустрии в плане аранжировки, гармонии и вокала. Но во втором десятилетии XXI века российская эстрадная песня вернулась к звучанию и стилям 90-х в современном саунде, что говорит об устойчивых тенденциях культуры постсоветского периода, ориентированной на российского широкого слушателя. А значит, музыкальная культура 90-х достойна внимательного изучения, хотя сама музыкальная мысль этого времени была основана на переработке материала 40-80-х годов.

В середине 90-х в связи с поисками новых музыкальных направлений возникли концепции переработки ретро-материала в русле развлекательных тенденций центральных телевизионных каналов. Это выразилось в проекте директора Первого



канала Константина Эрнста и Леонида Парфёнова под названием «Старые песни о Главном». В рамках данного проекта было создано четыре музыкальных фильма с самостоятельными сюжетами, опирающимися на новые интерпретации песен 40-80х годов XX века, первый выпуск которого был осуществлён в новогоднюю ночь с 1997 года на 1 января 1998 г. Проект вызвал огромный резонанс у широкого слушателя. В данной статье будет рассмотрен третий фильм «Старых песен о главном» с точки зрения интерпретации визуального и музыкального текста.

Режиссёр фильма Василий Пичул, сценарий Константина Эрнста, Армена Григоряна, и других, в фильме задействованы более пятидесяти популярных артистов и музыкантов. Завязкой фильма послужила комедия Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», – путешествие в период 70-х с помощью фантастического изобретения главного комедийного героя Шурика – «Машины времени». С помощью неё действующие лица фильма путешествуют по ситуациям и песням. Главный смысл фильма заключается в песнях, по структуре это фильм-концерт с театрализованными комическими сценками-миниатюрами (интермедиями), жанр фильма водевиль-мюзикл. Музыкальный продюсер фильма Александр Кутиков, певец и композитор, продюсер музыкальных дисков легендарной группы «Машина времени», звукорежиссёр, имеющий собственную студию звукозаписи, и большой опыт звукооператорской работы с звёздами советской и дружественной зарубежной эстрады. Работая в группе «Машина времени» А. Кутиков, как поклонник творчества британской всемирно известной группы «Битлз», внёс мажорность и оптимистичность в репертуар группы авторскими композициями такими как «За тех, кто в море», «Поворот», и других. Являясь бас-гитаристом группы «Машина времени» с 1971 года, имел большой опыт создания концертного звучания живого инструментального состава в стиле кантри-бит. А. Кутиков в сотрудничестве с аранжировщиком Феликсом Ильных, создали музыкальный образ третьего фильма, единое звучание и стиль.

Режиссёр-постановщик фильма – В. Пичул, автор многих известных фильмов, таких как «Маленькая Вера», «Небо в алмазах», «В городе Сочи тёмные ночи» и других фильмов. Его киноработы являлись в перестроечные годы экспериментами в становлении нового российского кинематографа постсоветского времени, находящегося в поисках способов отражения общества и героев своего времени, погружаясь в бытовую личностную сторону жизни в отличии от советского абстрактной художественности или монументального декларирования политических идей. Кроме того что были по-новому интерпретированы песни, так же был реинтерпретирован и видеоряд сопровождения песен. Это было сделано художественно, со вкусом, не ущемляя достоинства музыкального материала.

В фильме звучат 30 эстрадных песен-интерпретаций музыкального материала 70 – 80-х годов XX века, как советские, так и зарубежные. Интерпретации отличаются по видам и степени переработки оригинала. Большинство интерпретаций связано с изменением стиля, – это касается в основном советских песен, зарубежные песни звучат в оригинальном виде, в исполнении российских артистов, иногда вместе со звёздами зарубежной эстрады, являющимися первыми исполнителями эстрадных хитов. Видеоряд зарубежных песен построен на реконструкции оригинальных клипов своего времени.

Эстрадная песня советской эпохи периода 70 – 80-х годов, интерпретируемая в фильме «Старые песни о главном -3», представляла собой сочетание полупрофессионального исполнения песен авторов-исполнителей в аранжировке профессиональных руководителей филармонических коллективов. Песни исполнялись либо вокальной группой под аккомпанемент инструментального ансамбля, либо солистом в сопровождении эстрадно- симфонического оркестра. В то время, в репертуаре любого ансамбля или исполнителя обязательно присутствовала песня на военную, или патриотическую тематику. Приток эстрадных исполнителей-любителей в ВИА был

обусловлен требованиями моды к внешнему виду, поведению на сцене, причёскам и костюмам. В это время стёрлась грань между профессиональной и любительской песней. Такие песни, как «Алёшкина любовь», «Не умирай любовь», «Стою на полустаночке», «Песенка студента», и другие использованные в фильме, либо принадлежат авторам-любителям, либо профессиональным композиторам, стремящимся к понятности, простоте и доступности массам.

Интерпретации, применённые в фильме, привнесли более современное, европейское звучание в песни, которое близко молодому поколению, сориентированному на западную музыку. Таким способом режиссёрам проекта удалось заинтересовать и связать несколько поколений зрителей. Западная музыка пришла в Российские 90-е с Майклом Джексонем, гастролирующим дважды в России – в 1993 и 1996 годах, исполнением песен в стиле фанк-рок, группа «Скорпионз», исполняющая классический хард-рок и рок-баллады. Российский рок 90-х представлял собой широкую палитру групп и исполнителей, таких как Земфира, Кипелов «Танцы минус», «Сплин», «Мумий тролль», «Би-2», и другие. Стиль поп-рок был чрезвычайно популярен, звучал в клубах, на концертах, на телевидении и радио. В третьем фильме «Песен о главном», это направление ярко выразилось в аранжировке.

«Песня о далёкой Родине» Микаэла Таривердиева на стихи Роберта Рождественского в исполнении Леонида Агутина, представляет яркий пример переработки оригинала в рок-звучание. Сам исполнитель обладает манерой пения и тембром голоса, характерным для афроамериканского стиля. Песня начинается с инструментального вступления, звучат рок-ударные, бас и ритм-гитары, на фоне ритм-секции проводится партия соло-гитары с обработкой «Овердрайв». Первый куплет исполняется на фоне инструментального сопровождения ритм-секции, в припеве добавляются струнные в верхнем регистре, протяжная партия «овердрайв» – гитары. Во втором куплете меняется ритмический рисунок ударных, звучание становится более плотным и насыщенным за счет активности и добавления более мелких длительностей. В кульминации песни звучит соло трубы, которое с одной стороны создаёт патриотический образ Родины, с другой – в этом соло присутствуют элементы импровизации, присущие джазовому стилю. Ритм ударных характерен для фанк-рок баллады, «овердрайв» – гитара активным звучанием уплотняет аранжировку, создавая напряжение. После кульминации следует повтор первого куплета на разгруженной аранжировке, в речитативном прочтении текста вокалистом, придавая песне личностное содержание. Кодой является полное повторение инструментального вступления с закреплением в основной тональности.

В фильме «Семнадцать мгновений весны» режиссёра Татьяны Левозной, поставленного по роману Юлиана Семёнова и вышедшем на экран в 1973 году, песня «О далёкой Родине» исполняется Иосифом Кобзоном. Песня звучит во время уединения на природе главного героя фильма – советского разведчика Максима Исаева (Отто Штирлица), роль которого в фильме исполнил актёр Вячеслав Тихонов. В кадре во время первого куплета мы видим стаю летящих клином журавлей, олицетворяющих мысли героя, стремящиеся в родные края, далее следует прогулка героя по роще среди деревьев, клин журавлей вновь появляется в финале песни. Ритмической основой песни является пульсирующий ритм восьмыми длительностями аккордов в исполнении клавесина, малого барабана, протяжными аккордами электрооргана, во вступлении – половинными длительностями акцентирования 1-й и 3-й долей четвертой. Во второй половине куплета добавляется противопоставление основной мелодии, опирающейся на сильную долю, партией скрипок пронзительными восходящими секстовыми ходами на относительно сильную долю, что создаёт щемящее чувство тоски по Родине. Эмоциональная напряжённость создаётся именно инструментовкой, во втором куплете ритм обостряется конфигурацией группы засурдиненных труб также в противовес основной мелодии патриотического призывного характера, что является кульминацией композиции, происходит усложнение партии ударных. В повторе первого куплета ритмическая основа возвращается к первоначальному звучанию, в

противовес вокальной мелодии звучит лирический тембр гобоя короткими восходящими проведениями. Концовкой является повторение вступления пульсирующими аккордами, которые постепенно затихают.

В отличие от видеоряда, сопровождающего песню в фильме «Семнадцать мгновений весны», в видеоклипе «Старых песен о главном» действие происходит в кафе, в момент свидания главного героя клипа со своей супругой, создана романтическая атмосфера, когда герои не имеют возможности открытых встреч друг с другом, а их отношения только зарождаются, между ними вспыхивает искра взаимных чувств, мечты о будущих отношениях. Возможно, сценическое решение клипа отражает биографические факты артистов Л. Агутина и А. Варум. Таким образом, можно констатировать, что данное решение видеоряда является реинтерпретацией в русле отмеченных выше тенденций массовой культуры эпохи 90-х годов.

На примере реинтерпретации видеоряда песни «О далёкой Родине» в музыкальном фильме «Старые песни о главном- 3» режиссёра В. Пичула, можно сделать вывод, что основы популярной музыки и музыкального кинематографа, заложенные ведущими кинематографистами и музыкантами заключительного десятилетия XX века, являются и по сей день актуальными, и соответствующими потребностям российского массового зрителя. Данные тенденции могут являться спорными с точки зрения глубины мысли, масштабности драматургии и патриотического содержания, которое было основой фильма Т. Левозной «Семнадцать мгновений весны». Современной массовой культуре можно пожелать обогащения духовным смыслом и таких жанров, как популярная эстрадная песня и музыкальный кинематограф.

**Список литературы:**

1. Алексеев, А. Бурлака А. Энциклопедия российской поп- и рок- музыки. Кто есть кто.- М., 2001- 320с.
2. Алексеева, Л. О некоторых тенденциях в советской песне 60-70-х годов// Советская музыкальная культура. - М., 1980.
3. Кадцын, Л. Массовое искусство XX столетия. Эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. - Екатеринбург, 2006. -424с.
4. Мешкова, Л., Коробова, А. Массовая музыкальная культура XX века. - Екатеринбург, 2004. 99с.
5. Шак, Т. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. Учебное пособие. Планета музыки. - СПб, 2017. - 356с.

**Э.А. Девликамова  
Краснодар**

**КИНОМУЗЫКА В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ПОЛЕ  
МУЗЫКОВЕДЕНИЯ**

**Аннотация.** В статье на основе анализа работ отечественных и зарубежных исследователей рассматривается терминологический аппарат музыки кино

**Ключевые слова:** киноритм, тематизм, лейттематизм, медиатекст, нарративность, композиция, когнитивность.

**E.A. Devlikamova  
Krasnodar**

**FILMMUSIC IN THE RESEARCH FIELD OF MUSIC STUDIES**

**Abstract.** Based on an analysis of the work of domestic and foreign researchers, the article considers the terminological apparatus of film music

**Keywords:** cinema rhythm, thematism, leitmatism, media text, narrativeness, composition, cognitiveness.

По оценке немецких искусствоведов, только в 70-х годах XX в. исследование музыки в кино и для кино постепенно подошло к синтетическому, междисциплинарно-ориентированному определению сути этого явления, то есть к ее четкому отграничению от опус-музыки, к ее определению как музыки, которая изначально создана как функциональная, со всеми методично аналитическими вытекающими отсюда подходами [10.]. Этому предшествовал длительный и сложный процесс размышлений, обусловленный тем, что «настоящая музыка», по Эрнсту Теодору Амадею Гофману, – это только та, которая, пренебрегая любой помощью, любым вмешательством других искусств, в чистом виде провозглашает присущую только ей сущность искусства. Еще во времена немого кино бытовало мнение, что музыка способна характерно «окрашивать» подвижные образы. Скорее всего, это объясняется тем, что в ежедневном восприятии оптический и акустический уровни редко случаются отдельно друг от друга. Подтверждением этому могут служить театральные и оперные постановки, а также цирковые и ярмарочные представления.

Анна Мунген утверждает, что киномузыка не возникла внезапно. Музыкальное сопровождение медиальных крупноформатных подвижных образов имеет традицию, которая достигает конца XVIII века. «Киномузыка феноменологической – это художественная форма XIX века» [8]. Польский музыковед Зофья Лисса, которая одной из первых начала заниматься музыкой кино, в работе «Эстетика киномузыки» («Estetyka muzyki filmowej», 1964) указывает на то, что визуальный пласт в фильме всегда доминирует, соответственно, музыка полностью подчиняется оптическому уровню, «творя, однако с ним значительно более сильную единство, чем в других синтетических искусствах, а именно единство диалектического типа; ибо только вместе они оба имеют единство высшей степени. Если образ передает конкретный отдельный содержание, то музыка передает его общий подтекст: образ "выделяет", конкретизирует, музыка обобщает, передает общие выразительные качества или характеристики и тем самым расширяет сферу влияния образа» [7, с. 20]. Поэтому акустический компонент может толковать образ фильма, указывать на его глубинные измерения, иллюстрировать и усиливать движения, настроения, шумы, воспроизводить сетку ассоциаций, указаний, намеков, и тому подобное. Однако и зрительный уровень, по З. Лиссе, влияет на музыку, в результате чего она может терять свою многозначность, касаясь конкретного случая. Исследования З. Лиссы существенно повлияли на углубленное изучение киномузыки в музыковедении.

Понятие «киномузыка» охватывает любую музыку, которая каким-то образом связана с фильмом. Это универсальный, обобщающий термин, который, по Т. Егоровой, был употреблен, очевидно, по аналогии с оперной, театральной, цирковой музыки, акцентируя ее прикладную принадлежность. Тем самым подчеркивается в самом факте функционирования музыки в определенном виде искусства. «Киномузыка – это не жанр музыкальной композиции, историю которого можно было бы рассказать. В большей степени она представляет разнообразную функциональную сферу, которая оказывается зависимой от немзыкальных факторов, таких как кинодраматические, технологические, институциональные, социальные, психологические и – совсем не в последнюю очередь – экономические обстоятельства», – утверждает Герман Данузер [5 с. 270]. Изменчивость, многоуровневость, а также открытость обеих составляющих – фильма и музыки – до дефиниций, затрудняют окончательное определение кинематографической музыки. И все же, для производительности исследования нужно исходить из того, что речь идет об определенном жанре, хотя и в широком смысле этого понятия.

Как отмечает немецкий музыковед Гельга де ла Мотте-Габер: «Хоть определения киномузыки как музыкального жанра представляется весьма проблематичным, потому что это означало бы принять понятие, которое, будучи ограниченным историей в своем радиусе действия, больше не способно достаточно характеризовать феномены

XX века; однако оно помогает минимум уточнить постановку вопроса» [5, с. 81]. Именно неоднородность и разнообразие феномена киномузыка затрудняют его определение как специфического жанра музыки, в котором модифицируются общие музыкальные законы.

Понятие музыки кино определяет затем самые разные музыкальные звуковые события, которые служат различным целям в пределах показа фильма. Качество киномузыки определяется исключительно ее пригодности к выполнению возложенных на нее задач. Термин «музыка в фильме» указывает на локальную зону применения, помещая в себе жанровую проекцию, то есть ограничение рамками игрового, документального, анимационного, научно-популярного, телевизионного кинематографа. Узкое – речь идет о музыке, отобранную с этой целью из разных источников. «Музыка для фильма» обозначает специально написанную композитором музыку для определенного кинопроизведения, которая может становиться и самостоятельным музыкальным произведением, не теряя связи со своим первоисточником, и представлять «музыку из кино». В исследовании речь идет прежде всего о специально созданной для фильма функциональной музыке, призванную усилить драматический рассказ и настроение фильма, помогать им или даже самостоятельно принимать на себя нарративные, композиционные, когнитивные задачи, однако и об использовании уже имеющейся музыки как функциональной. «Всех композиторов объединял профессиональный подход к написанию музыки для кино, которая стала своеобразной лабораторией, где композиторы совершенствовали свое мастерство через интонационный отбор музыкального тематизма и принципов его развития, нахождения новых композиционных приемов письма, которые стали основой стиля их автономных произведений», – размышляет Татьяна Шак [2, с. 55].

Говоря о совокупности акустических событий в фильме, немецкий музыковед Клавдия Буллерьян различает два вида, а именно «звук изображение» («Bildton») и «посторонний звук» («Fremdton») [3. Bullerjahn, Claudia 168, с. 19]. Под «звуком изображения» она понимает те акустические события, которые относятся к реальности фильма, по которым зритель уверен, что и протагонисты фильма их воспринимают. Сюда относится язык как прямая речь, шумы, возникновение которых напрямую связано с визуальными событиями, а также музыка, определена как «Musik im Bild» (C. Bullerjahn), «realistic (film) music» (Roger Manvell, John Huntley), «szenische Musik» (Wolfgang Thiel), «aktuelle Musik» (Siegfried Kracauer), «музыка в ее естественной роли» (Zofia Lissa). Музыка становится при этом интегральной составляющей действия.

З. Лисса отмечает двойную форму существования музыки в изображении, потому что она звучит реально и одновременно является изображенной музыкой. Под «посторонним звуком» К. Буллерьян понимает все акустические события, которые зритель воспринимает как такие, которые не слышат участники событий в фильме. Сюда относится музыка как сопровождение, то есть кинематографическая музыка в узком смысле слова. Музыка, по Гансйоргом Паули, выступает в роли посреднического уровня между фильмом и зрителями [9, с. 12]. Немецкий исследователь указывает на то, что между обоими видами нет резкой границы, более того, происходят переходы из одной формы в другую. Привычными в фильме, например, есть ситуации, в которых хоть и видно источник звука, однако соответствующие акустические события не слышно или даже заменены киномузыкой. Если это связано с определенным протагонистом, то у зрителя создается впечатление, что он слышит его акустическое восприятие и мысли, З. Лисса называет «субъективным микрофоном» [7, с. 143]. Иногда композитор создает напряженный контраст между музыкой в изображенном мире и музыкой вне его, наслаивая оба вида музыки друг на друга.

Термином «музыка кино» обозначают затем и музыку в изображенном мире, и музыку как сопровождение. Поскольку часто зависит от интерпретации, имеет музыка в изображенном мире драматургические функции, в исследовании речь пойдет о влиянии кинематографической музыки в целом. Искусствовед Т. Егорова формулирует

специфику функционирования музыки в звуковом кинематографе как моделирование двух типов экранной реальности: одна из них связана с пространством сюжетного развития внутрикадровым действием (сюжетно-целевая или внутрикадровым музыка), другая - с пространством зрительного восприятия, который формируется при непосредственном участии авторов картины (закадровая музыка). Исследовательница также отмечает тесное взаимодействие внутрикадровым и закадровой музыки. «В результате такой свободной миграции реальность игрового пространства сочеталась с пространством зрительного восприятия, обернулось стиранием границ между реальностью и вымыслом и созданием единого медиа пространства для персонажей и зрителей» [1, с 46]. Т. Егорова указывает на то, что простым и распространенным средством перевода внутрикадровым музыки в закадровую является «флэшбэк» (обратный кадр), который позволяет естественным образом перейти из нынешнего в прошлое, реконструировать события, которые происходили раньше, чтобы объяснить поступки героев, а также их мысли и чувства. Различия содержательно-смысловых векторов внутрикадровым и закадровой музыки подчеркивается на акустическом уровне, потому что музыка в фильме исполняет не только художественную функцию, но и предоставляет кадрам природного и живого выражения, делает изображение «сферическим» и одновременно заменяет третье измерение. Исходя из этого, запись сюжетного мотива музыки часто ориентировали на документальную реалистичность и аутентичность пространственно-акустической и предметно-материальной сферы визуального кадра, тогда как для закадровой музыки использовали студийные записи, рассчитывая на создание эффекта «эмпатии», погружение зрителя в виртуальную реальность стилистики фильма.

Одной из самых известных моделей связи между киномузыкой и кинообразом считают модель, которую сформулировал немецкий искусствовед Гансйорг Паули («*Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*», 1978). Исследователь предложил три категории связей между ними: перефразированная, поляризованная и контрапунктивная. «Под перефразированной я обозначаю музыку, характер которой является непосредственным следствием характера образов, их содержания. В роли поляризации я обозначаю музыку, которая в силу своего однозначного характера содержит нейтральные или амбивалентные образы в однозначном выразительном направлении. В роли контрапунктивной я обозначаю музыку, однозначный характер которой четко противостоит так же однозначному характеру образов и их смыслам» [9, с. 104]. Однако, как отмечает К. Буллерьян, модель Г. Паули, очевидно, в большей степени касается отдельных образов фильма, тогда как значительно более существенным в нем является многократное нанизывание отдельных образов. Кроме того, Г. Паули указывает на то, что киномузыкой могут двигать нейтральные и амбивалентные образы в однозначном выразительном направлении. Поэтому возникает вопрос, вообще может существовать музыка однозначного характера? Собственные сомнения привели Г. Паули к тому, что он в 1980 отозвал свою модель. Обосновал исследователь это тем, что влияние музыки стали для него важнее, а для классификации воздействий его модель неприменима. И все же, по мнению К. Буллерьян, модель Г. Паули вполне продуктивна для анализа взаимосвязей музыки и отдельных образов.

Н.Ю. Шнайдер в своих трудах предложил новую функциональную модель киномузыки. Он определяет киномузыку как биполярный континуум, в котором музыка движется между полюсами: «полностью ориентирована на образы и действие» и «полностью независима от образа и действия» [11, с. 90]. При этом немецкий исследователь обращает особое внимание на синхронность и несинхронность, которую описывала также З.Лисса. Он предлагает целый объемный каталог эстетических функций киномузыки: музыка способна «воспроизводить атмосферу, ставить знаки вопроса, иллюстрировать движения, интегрировать образы, акустически отображать образные смыслы, отражать и усиливать эмоции, воспроизводить эпические связи, действовать формообразующие, передавать общественный контекст, производить

групповое чувство, вызвать ощущение исторического времени, идеализировать, вдохновлять, делать ирреальным и пародировать, комментировать, выделять второстепенное, обозначать местности, оказывать, кондиционировать физиологически, коллективизировать рецепцию, воспроизводить чувства пространства, пересказывать содержание текста, модифицировать внимание, ощущение времени» [ 11, с. 90].

<p><b>Максимальная зависимость музыки от изображения</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- полная интеграция в отношении изображения и действия;</li> <li>- единство выражения, то есть смысла (часть сохранности)</li> <li>- изображение внутреннего мира человек и объектов;</li> <li>- иллюстрация, грунтовки</li> </ul>	<p><b>Максимальная самостоятельность музыки относительно изображения</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- полная независимость от изображения и действия;</li> <li>- возвратность выражение, то есть смысла (контрапункт)</li> <li>- дистанция между зрителем и содержанием изображения</li> <li>- комментарий / интеллектуальный обертон</li> </ul>
--	--

**Рис. 1. Биополярная модель Н. Ю. Шнайдера**

Поскольку Н. Ю. Шнайдер предлагает в основном случайные функции, которые часто накладываются друг на друга, Георг Мас разработал структуралистскую модель. Функции в этой модели расположены на разных уровнях фильмовой текстуры. Определенные функции объединены по принципу их конструктивного участия в структуре фильма [Maas, Georg, Schudack, Achim: 206, с. 35].



**Рис. 2. Структуралистская модель по Г. Массу**

I. Тектонические функции: музыка применяется как строительный материал для внешней организации фильма; она таким образом отношение к общей структуры. Примерами этого являются заглавная музыка, а также музыкальные номера как самостоятельные звенья сюжетной цепи.

II. Синтаксические функции: в этом случае музыка является элементом повествовательной структуры; она находится с фильмом в формальной связи. Примерами являются драматические акценты, музыкальные комментарии и музыкальное разделение различных уровней действия.

III. Семантические функции: музыка выступает здесь элементом содержательной организации; ее отношение имеет смысловую природу. Г. Масс различает три формы:

а) коннотативные функции выполняют, например, создание настроения, удвоение движения и физиологическое стимулирование.

б) денотативным называются функции, которые достигаются благодаря исторически-географической и общественной описательности, а также музыкальной указании на невидимое (например, мысли или вариации мотивов).

в) рефлексивные или аутентичные функции музыка принимает, когда она сама является составной действия (например, в фильме о инструменталиста или композитора).

IV. Медиативных функции: музыка служит посредником между различными социокультурными опытами публики и фильма. Музыка, которая способна выполнять эту задачу, является специфической по целевой группе и жанру. Люди объединяются во временное сообщество и таким образом удовлетворяются их ожидания.

Модель представлена как попытка, помощь или инструмент исследования функций музыки в кино.

Теоретики музыки кино отмечают переход кинематографа в XXI веке в новую фазу развития, связанную с использованием интерактивных технологий, что стало импульсом для начала процесса радикального изменения характера и технологических и художественно-смысловых взаимоотношений изображения и звука и, как следствие, для модификации некоторых стилеобразующих и семантических параметров музыки кино. Главной особенностью виртуальной звуковой реальности является моделирование особого типа фантомных образов, которые отмечаются иллюзийностью и в то же время гиперреальностью. Речь идет о попытках построения «звукового симулякра», где музыка выступает доминантным средством художественной выразительности, тесно сопряженной с речевым рядом и шумовыми эффектами. Именно музыка призвана внушать зрителю ощущение подлинности событий на экране и одновременно становится интонационно-ритмической с ярко-тембровой основой полифонического звукового образа, равнозначного визуальном образу кинопроизведения. Переосмысление ролевых функций музыки в современном кинематографе приводит к тому, что она уже оказывается во многом направлена не на эмоционально-смысловую синхронизацию с фабульным развитием действия, а на моделирование определенных чувственных состояний в проекции на жанр картины и режиссерскую тему-идею. В последнее время стало очень привлекательным обращение к таким музыкальным направлениям, как неоромантизм и минимализм. Проблемы, связанные с музыкой кино, разнообразные, и кинематограф в своем развитии постоянно расширяет возможности их исследования.

#### **Список литературы:**

1. Егорова Т. К. Роль симулякра в построении звуковой драматургии современного фильма / Егорова Т. К. // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции 23 марта 2013 года. - Санкт-Петербург : СПбГУП, 2013. - С. 54-76.

2. Шак Т. Ф. О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. - Краснодар : Краснодар. гос. ун. культуры, 2016. - № 1(60). - С. 55-61.

3. Bullerjahn C. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik / Claudia Bullerjahn. - Augsburg : Wißner-Verlag, 2014. - 362 p.

4. Lissa Z. Ästhetik der Filmmusik / Zofia Lissa. - Berlin : Henschel, 1965. - 453 p.

5. Danuser H. Filmmusik / Hermann Danuser // Danuser H. Musik des 20. Jahrhunderts. - Laaber : Laaber-Verlag, 1984. - p. 270-283.

6. La Motte-Haber H. de Fünf Thesen zur Filmmusik / Helga de la MotteHaber // Melos. - N 4, 1978. - p. 111-113.

7. Lissa Z. Muzyka i film : studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej / Zofia Lissa. - Lwów : Nakładem Księgarni Lwowskiej, 1937. - 134 p.



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

8. Mungen A. «BilderMusik» - Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert / Anno Mungen. - Remscheid : Gardez, 2006. - 772 p.

9. Pauli H. Filmmusik / Hansjörg Pauli // Funkkoleg Musik, Studienbegleitbrief / [Hrsg. von Deutsches Institut für Fernsehen an der Universität Tübingen]. - Weinheim & Basel : Belz & Schott, 1978. - 224 p.

10. Thiel W. Filmmusik in Geschichte und Gegenwart / Wolfgang Thiel. –Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. - 447 p.

11. Schneider N. J. Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film / Norbert Jürgen Schneider. – München : Ölschläger, 1990. – 368 p.

**А.А. Бондаренко  
Краснодар**

**ХАРАКТЕРИСТИЧНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ЦИТАТЫ В ФИЛЬМЕ ГАЯ РИЧИ «БОЛЬШОЙ КУШ»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются функции музыкальной цитаты в структуре фильма режиссера Гая Ричи «Большой куш» (2000, комп. Джон Мёрфи). Доказывается, что выбор музыкального материала обусловлен не только большой популярностью заимствованных композиций, но и принципами взаимодействия содержания песни, ее национальной принадлежности, особенностями вербально-сюжетного и визуального рядов фильма.

**Ключевые слова:** цитата, музыкальная цитата, функциональность, медиатекст, Гай Ричи, «Большой куш».

**A.A. Bondarenko  
Krasnodar**

**CHARACTERISTIC FUNCTIONS OF MUSIC QUOTATION  
IN THE GUY RICHIE FILM «BIG KUSH»**

**Abstract.** The article discusses the functions of musical quotation in the structure of the film directed by Guy Richie's "The Big Jackpot" (2000, comp. John Murphy). It is proved that the choice of musical material is due not only to the greater popularity of borrowed compositions, but also to the principles of the interaction of the content of the song, its nationality, the peculiarities of the verbal-plot and visual series of the film.

**Keywords:** quote, musical quote, functionality, media text, Guy Ritchie, Snatch.

В искусстве конца XX начала XXI веков принцип музыкального цитирования можно назвать одним из ведущих в сфере музыки, театра, кинематографа. Современные композиторы, режиссеры театра и кино, а также балетмейстеры часто обращаются к музыкальной.

Термин «цитата» пришел в музыкальное искусство из литературы, сохранив свое значение – «точная дословная выдержка из какого-либо текста или высказывания, от словосочетания или простого предложения до внушительного отрывка текста» [5]. В музыке цитируемым элементом может быть «говорящий» мотив, музыкальная тема, период, часть произведения.

Кроме того, существует более широкое понятие термина, выведенное автором Саблиной М.В., которое включает в себя не только саму цитату, но и ее так называемые разновидности. К ним относятся: аллюзия (намеки на какой-либо общеизвестный текст); реминисценция (включение в текст фрагмента чужого текста, иногда несколько видоизмененного); парафраз (пересказ, переложение чужого текста другими словами); аппликация (полное и точное воспроизведение отрывка какого-либо текста без

отсылочной части) [6]. Вполне возможно, что именно расширение границ понятия цитаты, помогло ей адаптироваться в других жанрах искусства. И если в музыкальном искусстве цитата применялась в основном на двух уровнях: самоцитирование (введение композитором музыкального материала одного из своих произведений в другое) и использование в качестве основы произведения тем известных народных песен, либо фрагментов духовной музыки. То в кинематографе принцип цитирования наряду с авторской музыкой к фильму становится ведущим способом организации медиатекста<sup>1</sup>. С чем связано столь активное обращение к музыкальной цитате в кинематографе мы попробуем разобрать на примере культового фильма британского режиссера Гая Ричи «Большой куш».

Фильм «Большой куш» (“Snatch”, Великобритания, США, 2000 г.) – это вторая полнометражная работа британского режиссера, сценариста и продюсера Гая Ричи. Картина перекликается по духу, стилистике и сюжетным особенностям с дебютом режиссера «Карты, деньги, два ствола» снятого в 1998 году и получившего звание «лучшего британского криминального фильма со времен “Долгой страстной пятницы”». «Большой куш» также был удостоен высоких оценок мировой кинопрессы, а также некоторых наград.

Сюжет картины закручивается вокруг одного крупного алмаза, похищенного лондонским грабителем Фрэнки «Четыре пальца» по заказу американского мафиози «Кузена» Ави. Повествование о происходящих событиях преподносится главным героем картины нелегальным боксерским промоутером по прозвищу Турецкий, который волей стечения обстоятельств становится либо их непосредственным участником, либо наблюдателем. Постепенно с его рассказом (закадровый голос) режиссер выводит на экран остальных персонажей картины, которые оказывают влияние на развитие сюжета: торговец оружием Борис Бритва, цыган Микки О’Нил, ювелир Даг «Голова», мафиози Кирпич, громила Тони «Пуля в зубах» и трое нелепых грабителей Солл, Винни и Тайрон. Хитросплетение основных и побочных сюжетных линий, курьезные ситуации, твисты – все это держит внимание зрителя в постоянном напряжении и заставляет внимательно следить за происходящим на экране.

В анализируемом фильме очень много интересных моментов и тонкостей. Это и режиссерская манера съемки опытного клипмейкера, и филологические особенности английского языка, в связи с чем можно услышать совет смотреть картину на языке оригинала, чтобы не потерять достаточную долю юмора и сарказма, а также музыкальная составляющая фильма.

Музыка в этом фильме играет одну из важных ролей. За исключением нескольких номеров, все вводимые музыкальные примеры – это цитаты известных песен британских (в большинстве случаев) и американских исполнителей конца XX века. В соответствии с классификацией музыкальной цитаты в структуре медиатекста, выведенной исследователем данной темы Шак Т.Ф. все используемые в данном фильме номера, можно разделить на три группы, исходя из учета их функциональности:

- средство характеристики персонажа;
- создание смыслового фона, влияющего на содержание сцены;
- выполнение функции лейтмотива в драматургии фильма.

Рассмотрим примеры музыкальных цитат из первой группы.

Самого жестокого кровожадного и безжалостного героя картины – английского гангстера по прозвищу Кирпич режиссер характеризует двумя нетипичными для такого образа музыкальными темами. В первых кадрах у боксерского ринга в спортзале перед зрителями появляется невысокий пожилой мужчина. Большие очки в толстой

---

<sup>1</sup> Медиатекст это - форму существования произведений медиаискусства, как систему элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации. [7, с.19]

квадратной оправе, футболка поло, висящая на худом теле, простые спортивные штаны – ничто в его внешнем виде не подтверждает слова рассказчика о том, что это один из опаснейших гангстеров Лондона. Еще больше усиливает контраст картинки и описания музыкальная тема в этой сцене знакомства – звучит характерный ритм кастаньет из танго «Приют Эрнандо» («Hernando's hideaway»), написанной Ричардом Адлером и Джерри Россом для мюзикла «Пижамная игра» в 1954 году. Казалось бы, что человека на экране никак нельзя охарактеризовать очень эмоциональной и порывистой музыкой танго и изначально это сочетание воспринимается несколько карикатурно. Однако, как только герой начинает разговор с подчиненными и не моргнув глазом отдаёт приказ убить их на месте (в этот момент в музыке вступает струнная группа с проведением основной темы – чувственной, мощной и страстной) то выбор музыкальной характеристики становится понятным.

Вторая тема, которая сопровождает героя Кирпича еще дважды – это авторская музыка, спокойная размеренная мелодия гобоя на фоне струнных в трехдольном вальсовом метре звучит в моменты, совсем не характерные для музыки такого жанра, проявления максимальной жестокости этого персонажа.

Тони «Пуля в зубах». Один из самых колоритных героев картины – громила, нанимаемый для поиска и вышибания долгов с провинившихся, отчаянный парень, которому сделали зубы из двух попавших в него пуль – отсюда и появилось его прозвище. При этом его внешний вид (отутюженный костюм тройка, кипельно-белая рубашка, застегнутая на все пуговицы, галстук, черное пальто и всегда уложенные волосы) говорит, что перед нами как минимум крупный гангстер, или главарь преступного синдиката. Следует отметить что режиссер подобрал на роль Тони актера Винни Джонса, который отлично вписался в образ – английский актер прославился не только прекрасной игрой, но также взрывным характером в жизни и любовью к дракам на футбольном поле. Режиссер делает интересный выбор музыкальных тем для характеристики данного персонажа, во-первых, все темы имеют ярко выраженный сексуальный контекст, (возможно это связано с образом плохого парня, облаченного в элегантный костюм с идеальной укладкой, что достаточно привлекательно для женщин), а во-вторых две темы из трех – это цитаты американской музыки, единственные на весь фильм, так как вся остальная музыка написана английскими исполнителями.

Первое появление Тони сопровождается знаменитым хитом американской певицы Мадонны «Счастливая звезда» (“Lucky star”). Характер песни, написанной в жанре дэнс-поп (легкий танцевальный бит, воздушные пассажи синтезатора, имитирующие звездный свет и подвижный темп), а также эротический подтекст не соответствует брутальному образу героя, что создает саркастический эффект. Режиссер объясняет выбор этой цитаты словами героя Винни Джонса «Мне очень нравится эта песня», но помимо этого можно еще провести некую параллель между основной идеей песни «ты – моя звезда удачи» (“You must be my lucky star”) с удачливостью самого Тони, который может найти кого угодно в кратчайшие сроки.

Во время второго появления Тони «за работой» звучит песня американского исполнителя Бобби Бёрда “Hot pants” («Короткие шортики» или «Горячие трусики») написанная в стиле funk в 1972 году. Режиссер для короткого проведения берет небольшой отрывок на слова – «I’m coming, coming baby». Если немного отойти от несколько пошлого контекста песни, то этот отрывок хорошо иллюстрирует происходящее на экране – подвижный темп, четкий бит ударных, «рваная» мелодия вокалиста и подголоски у группы медных инструментов создают прекрасный фон для Тони, усердно и ритмично вбивающего голову какого-то бедолаги в свою машину. В эту жестокую сцену добавляет нотку комичности постоянно звенящий телефон, на который герой отвечает очень вежливое «bonjour», как только заканчивается музыка.

Третье появление Тони в компании Ави и Дага происходит под проигрыш из песни «Чувственная женщина» (1999г.) знаменитой британской группы The Herbalise. В одной из самых откровенных песен, используемых в этом фильме, говорится о поиске

себя, своей чувственности и уверенности в своих действиях. Эта же тема «поиска» транслируется на экране – Ави и Даг нанимают Тони для поиска бриллианта, а крайняя самоуверенность Тони иллюстрируется всего лишь одной фразой, обращенной к Ави: «не нужен тебе никакой пистолет – тебе нужен я!».

Еще один не менее колоритный персонаж картины – это старый русский, а точнее узбекский (по словам одного из героев картины), торговец оружием, также охотящийся за бриллиантом. В качестве его музыкальной характеристики режиссер выбирает две темы.

Тема «Бориса», написанная композитором фильма Джоном Мерфи. Это короткая ломанная мелодия с широким интервальным ходом и нисходящей малосекундовой интонацией у гитары, звучащая на фоне затаенного тремоло балалайки (достаточно символического инструмента в криминальных картинах, где есть русские), что создает эффект напряженности, загадочности и даже страха. Тема повторяется 5 раз за весь фильм, практически не меняясь (варьируется только ее протяженность), при этом первое ее проведение проходит всего лишь при упоминании имени «Борис».

- Вторая тема, характеризующая образ Бориса – трек «Таверна» из альбома Ричарда Коттла и Джона Галена «Евро граффити» (1999 года). Примечательно, что эта музыка является свободным переложением русской песни «Коробейники» (муз. Я. Пригожий, на слова Н. Некрасов). Традиционный русский плясовой наигрыш поручен балалайке. Однако инструмент, который использовали в записи для имитации балалайки – это бузуки, разновидность лютни, происходящая по одной версии от древнегреческой лиры, по другой – от курдского саза [2]. Этот факт можно считать привязкой к национальности героя. Опять же сочетание веселой плясовой песни и действия на экране (момент убийства Борисом грабителя Фрэнки) привносит элемент черного юмора в картину.

Самые непутевые, постоянно попадающие в нелепые ситуации персонажи фильма – трое грабителей Солл, Винни и Тайрон – представители неблагополучной прослойки общества, которые живут за счет мелкого грабежа и торговли краденными драгоценностями. Режиссер подчеркивает этот факт не только визуальной картинкой, но также при помощи музыкальных цитат – две музыкальные темы, написанные в стиле регги.

Композиция «Призрачный город» (1981 г.) британской группы The Specials звучит в момент первого появления персонажей. В тексте поднимаются остросоциальные темы того времени: деградация городской среды, деиндустриализация, безработица, насилие и жестокость. Песня, написанная в жанре 2Tone<sup>1</sup>, точно подчеркивает обстановку жизни этих героев, показанную на экране – Винни проходит мимо витрин дорогих магазинов ювелирных украшений и добирается до салона скупки краденного, расположенного в не самом благоприятный районе города.

Вторая тема – это композиции английской рок-группы 10CC “Dreadlock holiday” (дословный перевод – «Праздник дредов»). Песня была написана на Ямайке и о Ямайке в 1978 году: характерные мотивы и ритмы регги, упоминания о гангстерах, отдыхе и наркотиках. Музыка звучит в момент подготовки к ограблению. Расслабленные, несколько медитативные мотивы регги, прекрасно дополняют образ гангстеров неудачников, довольно халатно относящихся к своему заданию.

Отдельное внимание требуют музыкальные цитаты, выполняющие функцию смыслового фона. В основном они применяются в сценах с активными действиями.

1. «Supermooves» («Супердвижение», 2000 г.) - работа валлийского ди-джея Роба Оверсира, написанная для сборника короткометражных японских анимационных

---

<sup>1</sup> Музыкальный жанр, появившийся в Англии в конце 70-х годов, включающий в себя элементы СКА, пакн-рока, регги, рокстеди и новой волны [1].

фильмов «Аниматрикс». Музыка звучит в самом значимом моменте всей завязке картины – похищении бриллианта бандой Фрэнки четыре пальца. Характерные для данного музыкального стиля основополагающая партия ударных, быстрый темп, звуковые эффекты в виде гудка сирены и резких криков иллюстрируют происходящее на экране ограбление.

2. «Golden Brown» («Золотисто-коричневая» 1981г.) – сочинение британской рок-группы The Stranglers. Песня известна своей скандальной лирикой – по некоторым, неподтвержденным фактам, основной идеей текста является тема героина, в связи с чем ее неоднократно запрещали на Британском телевидении. Однако сами авторы утверждали обратное: основная тема песни – любовь к девушке. Тем интереснее выбор режиссером этой композиции для фильма. Музыка начинается в то же мгновение, когда камера в замедленной съемке начинает отъезжать вверх от Великолепного Джорджа, лежащего в нокауте после боя с цыганом Микки. И в данном случае можно попытаться провести параллель улетающего сознания Джорджа от удара в голову с улетающим сознанием человека, находящегося в наркотическом опьянении, или в состоянии крайней влюбленности. Легкий трехдольный размер (некий танцевальный эффект), размеренный темп, отсутствие динамических вилок, медитативный аккомпанемент создают эффект колыбельной, убаюкивающей сознание слушателя. Здесь также можно провести параллель с семантикой сна в искусстве – в котором сон зачастую равноценен смерти (по сюжету Великолепный Джордж умирает).

3. «Cross the Track» («Перейти дорогу», 1975г.) - композиция принадлежит британскому бэнду The JB's, работающему в стилях фанк и соул. Композиция была написана на социальную тематику – история про участие в банде и плохую жизнь, в музыке это подчеркивается имитацией постоянно гудящей сирены на фоне медных духовых, ударных и гитарного бита. В фильме ее вводят в момент ограбления кассы тройкой горе-бандитов (Соула, Винни и Тайрона).

4. «Disco science» («Диско наука», 1999г.) - трек французского композитора афганского происхождения Мирвайза Ахмадзаи. Режиссер применяет эту композицию в сцене охоты: цыгане вместе с Турецким наблюдают охоту собак за зайцем в поле, а одновременно с этим, в городе происходит охота на Тайлера, одного из участников группировки Солла. В музыке, начинающейся со вступительного «пустого» бита, параллельно с развитием событий на экране наращивается плотность фактуры при помощи введения дополнительных сэмплов (имитация звука электрического хлыста, сирена) и мелодической дорожки.

5. «Angel» («Ангел», 1998г.) - принадлежит пионерам трип-хопа, британской группе Massive attack. Эта песня звучит в самый трагический момент фильма – сожжение по приказу Кирпича вагончика в цыганском таборе с матерью одного из главных героев, а также попытке убить Турецкого и Томми. Долгое тихое вступление ударной группы, отдаленные звуки синтезатора, вокал с эффектом эха и нарастающая кульминация к пронзительным гитарным рифам соответствуют видеоряду, на котором вначале громилы крушат игровые автоматы Турецкого и Тонни, а затем цыгане пытаются удержать Микки, рвущегося к горящему вагончику. Текст песни «Ты мой ангел. Приди ко мне с небес. Принеси мне любовь.» дополняет общее настроение сцены.

6. «Fuckin' in the Bushes» (2000г.) - композиция британской рок-группы Oasis, получившая награду за выдающийся вклад в музыку. Профессиональный шотландский рестлер Найджел МакГинесс использовал эту песню в качестве своего выходного трека на ринг. Возможно этот факт, а также идея довольно скандального текста песни (возмущение неоправданным вложением сил в дело) послужили причиной по которой режиссер выбрал ее для фильма. Она звучит в кульминационном моменте: сцене финального боя между цыганом Микки и бойцом Кирпича, а также убийстве последнего.

Помимо вышперечисленных прямых цитат, в тексте фильма также встречается пример еще одного типа музыкального цитирования – стилизация. Кроме того, эти музыкальные примеры выполняют роль лейтмотива в картине.

1. Цыганская тема – звучит каждый раз при упоминании или появлении на экране цыганского табора или цыгана Микки (даже во время боксерского боя). В теме используются кастаньеты, бубен, там-там, традиционный духовой инструмент, создающие характер восточной прихотливой мелодии.

2. Еврейская тема – в ее основе лежит знаменитая еврейская песня «Хава нагила». Конечно же она звучит в сценах, связанных с появлением на экране героев-евреев. Это начальная сцена ограбления, а также несколько диалогов кузена Ави и Дага «Головы».

В заключении отметим, что в фильме британского режиссера Гая Ричи «Большой куш» музыка выполняет важные функции как в характеристике образов главных героев, отображая их характер, социальный статус, национальность, так и в драматургии фильма в целом. Это и темы лейтмотивы и темы, способствующие раскрытию смысла той или иной сцены фильма благодаря своей собственной образности и контексту.

Таким образом становится понятным что выбор музыкального материала был сделан не только по принципу наибольшей популярности композиций, но и по принципу соотношения содержания песни, ее национальной принадлежности, смысловым взаимодействием с видеорядом фильма.

#### **Список литературы**

1. 2Tone [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/2\\_Tone](https://ru.wikipedia.org/wiki/2_Tone)
2. Бузуки [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B7%D1%83%D0%BA%D0%B8>
3. Денисов А.В. Метаморфозы музыкального текста: Монография [Текст] / А.В. Денисов. – М.: Издательство Юрайт, 2017. – 187 с.
4. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте [Текст] / Л. Крылова // Советская музыка. – 1975. - №8. – С. 92-97.
5. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. – М.: Росмэн. Под ред. проф. Горнина А.П. 2006. – 984 с.
6. Саблина М.В. Цитата и ее типовые разновидности: к проблеме классификации / Мир науки, культуры, образования №3 (15) 2009. С. 49-51.
7. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста: Научное издание / Т.Ф. Шак. - Краснодар, 2010. – 326 с.
8. Шак Т.Ф. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста/ Южно-Российский музыкальный альманах. 2012' 2 (11). Ростов-н/Д, РГК им. С.В. Рахманинова. – С. 22-27.

**М.И. Гитис**  
Ашкелон, Израиль

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВЕСТЕРНА В МУЗЫКАЛЬНОЙ  
ДРАМАТУРГИИ ФИЛЬМА СИДНИ ПОЛЛАКА  
«ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ ВСАДНИК»**

**Аннотация.** Исследование посвящено признакам жанра вестерн в фильме «Электрический всадник». Музыка в фильме является одним из критериев идентификации его жанра.

**Ключевые слова:** вестерн, партитура фильма, музыка фильма, жанр фильма, стиль музыки.

**M.I. Gitis**  
Ashkelon, Israel

**FEATURES OF THE WESTERN FILM GENRE IN THE FILM SCORE  
OF SYDNEY POLLACK'S «THE ELECTRIC HORSEMAN»**

**Abstract.** The issue is dedicated to features of the western genre in «The Electric horseman» film. The music in the picture is the criteria of its genre identification.

**Keywords:** western, film score, film music, film genre, style of music/

При изучении музыкальной драматургии в жанровом кинематографе интерес представляют сами жанры и жанровые разновидности, которые также обладают уникальными особенностями структуры. В жанре приключенческого фильма отдельную группу представляют собой вестерны.

В рамках данной работы рассмотрим особенности музыкальной драматургии фильма «Электрический всадник» (режиссер Сидни Поллак, композитор Дэйв Грузин, исполнитель песен Вилли Нельсон, 1979 г.). Кинофильм «Электрический всадник» («The electric horseman») представляет собой произведение, сочетающее в себе признаки нескольких жанров. В первую очередь речь идет о вестерне. Однако, фильм содержит элементы мелодрамы и комедии. Целью данной работы является изучение проявлений жанра вестерна на уровне музыкальной драматургии «Электрического всадника».

Перечислим существенные признаки, позволяющие идентифицировать жанр вестерна или его элементы в структуре кинопроизведения. Во-первых, вестерн является типом приключенческого фильма, что определяет его драматургическую структуру как насыщенную действием, обладающую значительным количеством событий в повествовании, и ярко выраженной кульминацией. Во-вторых, вестерн является частью национальной мифологии, связан с идеалами становления общества, и эти идеалы зачастую соседствуют в фильме с принципом торжества справедливости, даже если она не совпадает с законностью, хотя в значительном количестве сюжетов находится компромисс. Особенно заметно это проявляется в ранних классических вестернах. В-третьих, фильмы обладают значительной долей условности, что определяется первыми двумя признаками. Сюжетная линия может содержать множество событий, оборотов и типажей, которые придают сюжету необходимую развлекательность наряду с поддержанием мифологической компоненты.

Рассматривая музыкальную драматургию вестерна, следует уточнить, что исследователи считают точкой отсчета фильм «Дилижанс» режиссера Джона Форда 1939 года («Stagecoach»). С момента выхода именно этого фильма сложился набор устойчивых принципов построения музыкальной драматургии вестерна, которые применялись после этого [4, с. 49-53]. Среди основных принципов можно назвать тяготение к

построению музыкальной драматургии на основе песен, причем значительную роль играет фолк-музыка. Носителем смысла является не только музыка, но и текст песни, как правило, хорошо знакомый зрителю через современную ему художественную действительность [1, с. 72]. Подобное применение музыки также является способом проявления мифологической составляющей данного жанра [5, с. 189]. Именно благодаря песенному происхождению значительного количества музыкальных тем в вестерне сохраняется их семантическая устойчивость, предполагающая узнавание темы и ее значения даже при различных вариантах инструментовки. Сильные корреляции с массовой культурой делают носителями значений не просто отдельные песни, а целые стили популярной музыки. Наряду с текстами песен они зачастую позволяют музыке в вестерне выполнять все основные задачи, от эмоционально-выразительной до драматургической.

Обозначим проявление указанных ранее структурных принципов жанра вестерн в фильме «Электрический всадник». Основной идеей фильма является противостояние справедливости и честности миру лжи и фальши. При этом используется типичная для вестерна схема, в которой на защиту справедливости становится герой-одиночка, а антагонист изначально превосходит его в силе и возможностях. В данном случае таким героем является ковбой, бывший чемпион родео, а противостоит ему целая финансовая корпорация, которая заботится о собственной прибыли и повышающем эту прибыль имидже. Сам по себе образ ковбоя является узнаваемым носителем национального мифа в вестерне. Такой герой зачастую обладает некоторыми несовершенствами, но вызывает сопереживание зрителя. Центром конфликта в «Электрическом всаднике» становится судьба породистого скакуна, жестоко эксплуатируемого ради рекламы. В вестернах идея справедливости наряду с подобным типом героя коррелирует с национальным мифом, что выражается в повествовании через постепенное появление поддержки главного героя разными персонажами, реагирующими на проявление несправедливости. В первую очередь, это главная героиня, журналистка, которая постепенно изменяется и начинает не столько охотиться за сенсационной историей, сколько пытается донести до людей правду. То же самое по мере приближения к развязке фильма происходит со значительным количеством второстепенных и эпизодических персонажей, вместе олицетворяющих все общество. Для классических вестернов идея построения справедливости как основы общества является значимым мотивом.

Рассмотрим структурные принципы построения повествования в «Электрическом всаднике». Фильм содержит в себе черты нескольких жанров. Комедийные эпизоды коротки и дополняют повествование, особенно в сценах с медленным нарративом. Признаки вестерна и мелодрамы выражены почти в одинаковом соотношении в процессе разворачивания сюжета, что создает баланс. Повествование приобретает черты вестерна не сразу. Вначале следует нетипично длинная для вестерна экспозиция, почти не содержащая действия. Затем следует не менее длинная завязка, состоящая значительным образом из диалоговых сцен в интерьере. В данном случае темп монтажа изображения также нетипичен для вестерна. Но начиная с завязки фильма проявляются узнаваемые выразительные средства, демонстрирующие структурные признаки жанра. Эпизод похищения главным героем коня прямо во время шоу является кульминационным в завязке. С этого момента темп повествования возрастает. Подобным же образом изменяется тип монтажа изображения. В визуальном ряде начинают приобретать особое значение дальние и общие планы. В перипетиях появляется классическая сцена погони с активным действием, демонстрирующая корреляцию данного фильма с жанровыми корнями вестерна. В этой сцене используются сложные постановочные трюки, съемка с движения и планы со специфической пейзажной композицией кадра. Это типичные для жанра признаки, призванные показать связь с национальной культурой и мифологией, частью которой является ландшафт.

Однако структура нарратива данного фильма предполагает проявление признаков вестерна, но не полное их главенствование. Ближе к кульминации сцены действия



начинают чередоваться с мелодраматическими сценами. В них используется довольно детальный монтаж планов лиц и мимики главных героев, особое значение приобретают детали, жесты и интонации. Темп повествования намеренно снижается, что для вестерна при приближении к кульминации нетипично. Эти сцены призваны показать развитие характеров и взаимоотношения главных героев. Очень детально средствами актерской игры показано медленное преобразование главной героини. В данных сценах преобладает романтическая линия и черты вестерна как бы специально почти нивелируются.

Кульминация фильма связана с вестерном, поскольку именно основная приключенческая сюжетная линия получает завершение. При этом кульминация фильма также не имеет яркого действия, которое обычно присутствует в вестерне. Сюжетное напряжение получает не накал за счет наивысшей точки конфликта, а комедийную развязку. В данном случае комическая неожиданность представлена в виде эпизода с обманутой съемочной группой и нелепо ждущих представителей корпорации, прибывших на неверно указанное место освобождения скакуна.

Развязка представляет собой открытый финал для главных героев, который в вестерне распространен. Но при этом действие происходит также в нетипичном для вестерна темпе. Монтаж и плановость изображения приобретают черты разных жанров, показывая разницу миров двух главных героев и их дальнейшего пути.

Музыкальная драматургия фильма «Электрический всадник» обладает еще более ярко выраженными чертами вестерна, и укрепляет образную систему, типичную именно для этого жанра. Сравним музыкальную драматургию фильма с обозначенными выше тенденциями использования музыки в фильмах жанра вестерн.

Главным свойством музыки в фильме является песенность. Поскольку музыка в фильме отображает дуализм мира, разделенного на «старый» мир ковбоев и «новый» мир денег и технологий, то песни однозначно коррелируют с первым. Они все сопровождают главного героя в различные моменты повествования. Все композиции представляют собой фолк-музыку, исполняемую в основном камерным составом инструментов, сопровождающих вокальную партию. Тексты о жизни ковбоев, их трудностях и стремлениях, являются устойчивыми носителями драматургического смысла. Подобных композиций в фильме пять. Это популярные фолк-песни, ставшие известными до выхода фильма. Традиционно они представлены как закадровая музыка, но есть и переход в пространство кадра. Например, песня «Don't let your babies grow up to be a cowboys» звучит в экспозиции фильма в качестве иллюстративной музыки, показывая жизнь главного героя, но эта же песня исполняется в кадре его друзьями в завязке фильма. В этом эпизоде зарождается конфликт двух миров, правды и иллюзий, герой впервые видит по телевизору рекламный ролик, в котором показан скакун, превращающийся в логотип корпорации (из настоящего в симулякр).

Песни в данном фильме также участвуют в создании формы всего повествования. В частности, в визуальном ряде и в музыке за счет применения песни «My hero's always been cowboy» проявляется форма рондо [3, с. 285]. Песня звучит в экспозиции фильма, начинающейся с кадров замедленного движения скачущего коня, и сопровождает кадры былых побед на родео главного героя. Затем песня завершает повествование в развязке, когда герои выпускают скакуна в дикий табун. Здесь также присутствуют визуальные планы замедленного движения коня, скачущего по прерии.

Песни в фильме также выполняют весь спектр функций киномузыки: драматургическую (через тексты всех песенных композиций и стиль музыки), эмоционально-выразительную (также через тексты, темп, инструментовку и ладово-гармонические свойства музыки), и изобразительную. Например, песня «Midnight rider» в сцене проезда всадника по ночному Лас-Вегасу выполняет сразу несколько функций: через текст песни передается драматургическое содержание, насыщенная септаккордами гармония передает напряжение сцены, а темп и ритм задают визуальную синхронность с

монтажными планами изображения и действием в кадре. Это единственная в данном фильме песня, исполняемая в достаточно быстром темпе и имеющая двухдольный музыкальный метр.

Также значительную роль в семантике фильма играют современные музыкальные стили [6, с. 222]. Драматургический конфликт фильма отображается через противопоставление: фолк является отображением «человека эпохи» вестерна, а диско символизирует мир современности [2, с. 63]. Стиль диско в "Электрическом всаднике" выбран не случайно. Этот современный выходу фильма стиль был популярным, и являлся для зрителя устойчивым носителем смысла, поскольку ассоциировался с гламуром, а также клубной культурой и веществами (в фильме конь также обработан стероидами). Интересен также факт, что стиль диско к моменту выхода фильма уже начал терять популярность, что в драматургии «Электрического всадника» может означать отступление ложных ценностей. Диско присутствует в завязке фильма, в составе звуко-зрительного контрапункта. В этом эпизоде герой похищает коня прямо во время шоу, выезжая из зала через сцену, на которой исполняется музыкальный номер «Disco magic». Музыкальная композиция усиливает визуальный контраст между монтажными планами представления и планами главного героя, понимающего, что для скакуна эта среда вредна и опасна. Подобным же образом диско используется в сцене погони полиции за всадником. В данном случае музыка выполняет сразу несколько функций. С одной стороны, быстрый темп и ритмический рисунок аккомпанемента визуально связаны с действием в кадре и темпом монтажа. С другой стороны, композиция выступает в роли эмоционально-выразительной музыки, усиливая передачу эмоций сцены погони. Кроме этого драматургическое значение стиля диско, закрепленное ранее, проявляется и в данном эпизоде, поскольку полиция выступает на стороне антагонистов главного героя. Не случайно в завершении сцены ушедший от преследования всадник сопровождается лейтмотивом губной гармоники, выступающей как контрапунктический элемент стиля фолк по отношению к звучавшему на протяжении сцены диско.

Подобную же роль в фильме выполняет гимн, исполняемый главными героями во время трудного путешествия через равнины. Стилистическое значение гимна в контексте фильма коррелирует с образом справедливости как основы национальной идеи, что представляет собой особенность поэзии жанрового мифа вестерна.

Стили музыки в фильме как носители значений отображают компромисс в конфликте двух миров. Это происходит в лирической теме, в которой переплетаются сопровождающая героиню скрипичная партия в высоком регистре, напоминающая элемент стиля диско, с сопровождающий героя мотив губной гармоники, представляющей стиль фолк. Музыка здесь также выражает не драматичное разрешение конфликта, а преобразование и примирение, что нетипично для нарратива вестерна, но сам прием слияния различных стилистических элементов музыки является для вестерна распространенным.

Указанные выше особенности системы выразительных средств, используемые в фильме, позволяют сделать вывод, что «Электрический всадник», не смотря на размытые жанровые границы, обладает ярко выраженными чертами вестерна, значительно усиливаемыми именно средствами музыкальной драматургии.

### **Список литературы**

1. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. [Текст] / М.Ш. Бонфельд. — СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 646 с.
2. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений [Текст]/ Е.В. Назайкинский. — М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

3. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Научное издание [Текст]/ Т.Ф. Шак. — Краснодар, 2010 — 326 с.
4. Kalinak K. How the West wassung. Music in the westerns of John Ford [Text]/ K.Kalinak // University of California Press – 2007 – 257 P.
5. Kalinak K. The Sound of many voices. Music in John Ford films [Text]/ K.Kalinak // G.Studlar, M.Bernstein (Eds). John Ford made westerns – Indiana University press – 2001 — P. 169-189
6. Wierzbicki J. Film music: a history [Text] /J. Wierzbicki // Routledge, 2009. — 312 P.

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ**

**К.С. Бакирова  
Казань**

### **МЕСТО ИСПОЛНИТЕЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

**Аннотация.** В статье рассказывается об особенностях формирования и функционирования образа исполнителя классической музыки в социокультурном пространстве начала XXI в. Говорится о влиянии общества и экономики на культуру и личность музыкантов. На основе анализа деятельности исполнителей в медиапространстве автор делает вывод о встречном воздействии артиста на социум. Таким образом, данный процесс является двунаправленным и взаимообусловленным.

**Ключевые слова:** классическая музыка, исполнитель классической музыки, бренд, общество, популярность, искусство.

**K.S. Bakirova  
Kazan**

### **THE PLACE OF THE CLASSICAL MUSIC PERFORMER IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL SPACE**

**Abstract.** The article tells about the features of formation and functioning of the image of a classical musician in the socio-cultural space of the XXI century. We talk about the influence of society and the economy on the culture and personality of musicians. Based on the analysis of performers activities in the media space, the author concludes that the artist has a counter-impact on society. Thus, this process is bidirectional and interdependent.

**Keywords:** classical music, classical music artist, brand, society, popularity, art.

В XXI в. в жизнь человечества постепенно приходят новые профессии, такие как андеррайтер (сфера страхования), бастер (юридическая сфера), криэйтор (бизнес-сфера), мерчендайзер (коммерция) и другие. Профессия музыкального исполнителя является одной из самых древних, первые представители которой жили уже в первобытное время и эпоху Древнего мира, и востребованной до сих пор, так как, являясь третьей эстетической формой, в которой идеальные образы воплощаются уже не в самом веществе, как в первой (ваяние и зодчество) и второй (живопись), а в движении и жизни вещества – звуке [17], воплощает красоту художественных образов, духовности

и возвышенности. Потребность в красоте и гармонии – одна из основных в жизнедеятельности Человека, однако, понимание и градация на прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное зависит от специфической способности – вкуса – «чувствительности к прекрасному и уродливому в искусствах» [6, с. 134]. Классическое искусство, академическая музыка в том числе, представлено произведениями, к которым применимы такие эпитеты как совершенный, ясный, глубокий, образцовый, в которых поднимаются вопросы и затрагиваются смыслы глубинного характера и общемирового масштаба. В XX в. Теодор Адорно в своих трудах [1;2] проводил четкую грань между элитарным и массовым, классическим и популярным. Рассматривая интересы одной социальной категории, Пьер Бурдьё подмечал, что их интересы не ограничиваются увлечением одним видом искусства или культуры, однако, происходят на одном «поле культуры» [5;16]. Яркими примерами выступают многочисленные концерты классической музыки в музеях.

В XXI в., в эпоху постмодерна в обществе происходит размывание границ, смешение стилей и направлений, когда формируются новые синкретические жанры и формы. Первоначально, в XX в., это воспринималось как «признак смерти искусства, как разрушение чего-то очень важного» [13, с.425]. Однако сегодня мы можем наблюдать в этих процессах появление нового смысла и нового понимания. Яркими показателями политической, исторической и духовной жизни общества служат формы художественно-музыкальных проектов, в основном ориентированные на шоу-программы и синкретизм искусств.

В данном направлении движется и классическое музыкальное искусство, вбирая в себя элементы, характерные для популярной культуры. Так формируется особый жанр – «crossover», выражающийся в смешении различных противостоящих музыкальных областей, когда жизнеспособность музыки, особенно классического искусства, все больше начинает зависеть от исполнителя. Термин появился на страницах журнала «Billboard» в начале 90-х гг. XX в. [11, с.89], затем стал названием одной из номинаций музыкальной премии «Grammy», вручаемая ежегодно американской Национальной академией искусства и науки. Представители данного жанра в искусстве: проект «Три тенора», трио Жака Лусье, выступающее с произведениями И.С. Баха в джазовом стиле, акции Уинтона Марсалиса, объединяющего симфонические и джазовые оркестры, «Виртуозы Рима». Одним из «кроссоверных» исполнителей в России является Денис Мацуев, имеющий академическое образование, обладающий блестящей техникой и умеющий импровизировать. Он, согласно статистике, проводимой ВЦИОМ (Всероссийским центром изучения общественного мнения), уже в 2011 и 2013 г. [8] входил в число элиты – при просьбе перечислить лиц, имеющих наибольшие заслуги перед Россией. А согласно исследованиям, проводимым в 2020 г., стал «Музыкантом 2019 г.», наряду с известным популярным исполнителем Филиппом Киркоровым [12].

В XXI в. на одно из ключевых ролей в исполнительской деятельности академического музыканта выходит медийность – жизнь по правилам «stars<sup>1</sup>». В зарубежных исследованиях уже давно сформированы «семиология и социология, а с недавних пор – даже экономика мира знаменитостей» [15, с.8], когда творческая личность начинает представлять из себя «публичную медиагеническую фигуру» [9, с.173], известную обществу не только благодаря своему творчеству, но и эксцентричному поведению, работе с формами искусства, привлекающими внимание.

Одной из актуальных, современных и успешных форм в борьбе за аудиторный интерес выступает скандал, представляющий собой умышленное нарушение общепринятых правил и норм, принятой в конкретной системе, его целью выступает сбой этой системы [4, с. 8]. Скандал является одной из форм «взрыва» в динамической системе культуры, описанной Ю. Лотманом, когда в культуре встречаются два чуждых друг

---

<sup>1</sup> в пер. с англ. «звезды».

другу языка, и возникает хаос. Скандалы очень часто применяются в современной медиасистеме, так как вносят в резонанс в общество, провоцируя его на ответные действия или реакцию. В качестве примера можно привести откровенную фотосессию скрипачки Л. Брера на обложке журнала «Playboy», что не соответствует общепринятым понятиям о высокой нравственности и аристократизме, присущим представителям академической сферы искусства. Участие в скандале не вредит карьере современного представителя искусства, лишь только способствуя увеличению известности. Стоит отметить, что несмотря на свою эффективность и легкость исполнения, скандалы способствуют лишь кратковременному эффекту и «забываются» с возникновением новых «историй».

Медийность образа поддерживается регулярными упоминаниями в СМИ, в репортажах которой акцент делается не на творческой составляющей (произведениях и особенностях интерпретаций), что представляет собой лишь предлог новостной заметки, а на личности исполнителя [10, с. 131]. Сам феномен успешного артиста представляется актуальным для современного общества, так как в связи с изменениями в культурных кодах на смену установки, что настоящий художник для полноценного творчества должен быть «голодным», появляется «эталон креативного работника» [10, с. 133], обладающего двойным ореолом: мифической власти денег и образа «свободного художника».

Коммерческий успех профессиональной карьеры академического музыканта в современных условиях напрямую зависит от степени его популярности и «раскрученности», формирования бренда вокруг имени. Понятие «бренда» пришло в культуру из мира менеджмента и маркетинга. Бренд представляет собой набор восприятий в воображении и обещаний, отодвигающий на второстепенные роли качественные характеристики «продукта» – исполняемого произведения.

Одними из ярких примеров формирования бренда имени в России являются имена Дениса Мацуева, Владимира Спивакова, Анны Нетребко, имя которых гарантирует определенный уровень представляемых номеров, а их участие в мероприятиях добавляет им весомость, престижность и статусность. Нередки случаи, когда, становясь лицом рекламной кампании, брендовое имя артиста придает рекламируемому товару дополнительные грани, воздействуя на восприятие товара: Дм. Хворостовский некоторое время являлся лицом кондитерской фабрики «Ferrero», миссией которой является создание эксклюзивных продуктов высочайшего качества и успех во всем мире [18], что имеет определенное сходство с личностью артиста; а Вл. Спиваков – коммерческого банка «ВТБ24», миссией которого является помочь людям в воплощении их планов, создание лучших решений, работа команды для клиентов всей страны, что перекликается с профессиональной деятельностью в качестве дирижера Мариинского театра. Брендность поддерживается не только СМИ, но и активным формированием собственного медийного облика артистов в медиапространстве интернета: ведением социальных сетей, персональных сайтов и участия в теле- и интернет-программах, в которых они делятся со своими подписчиками не только событиями профессиональной сферы, но и личными фотографиями, видеозаписями – формируя облик простого человека, такого же как их поклонники, отказываясь от приватной жизни в угоду интересам аудитории.

Следует также отметить, что в этом веке произошло существенное изменение в современной публике и ее взаимоотношениях с артистом. «Средний» слушатель изменился не только внешне, но и внутренне: перестал быть таким чувственным и ранимым. В XXI веке почти невозможно встретить таких оценок выступлений артиста как, например, писал граф М.Ю. Вильегорский: «Он играл так, что я не мог дышать», «Я плакал от восторга», «Его игра меня расстроила так, что я спать не мог» [3, с. 93]. Между тем именно публика и ее интерес выступают базисными основаниями, поддерживающими качество исполнения и актуальность репертуара.

Классический репертуар сложен для восприятия, поэтому появляются различные эксперименты в области исполнения классической музыки, которые условно можно разделить на три группы: 1. разнообразные попытки использования фрагментов, идей и принципов классической музыки неакадемическими музыкантами в своем творчестве и, как следствие, создание композиций, вобравших в себя и элементы классического искусства, и индивидуальные черты собственного стиля музыкантов; 2. обработка классических образцов музыкального искусства с использованием нетрадиционных для этого стиля средств выразительности; 3. совместные выступления представителей разных музыкальных направлений [7, с. 16]. Деятельность в данных направлениях будет способствовать приобщению более широкой аудитории классическому искусству.

Г. Лебон, рассуждая о психологии толп, утверждал, что определяющей является «замена сознательной деятельности индивидов бессознательной деятельностью толп» [14, с. 122], формируемой определенными механизмами, практикующими менеджментом. Безусловно, не каждый любитель музицирования будет вносить какую-либо лепту в формирование мировоззрения или поведения общества, однако, будет способствовать популяризации классического искусства и формированию общественных ценностей.

Таким образом, подводя итог, следует отметить, что современное общество оказывает существенное влияние на культуру в целом и на ее представителей в частности, которые, в соответствии с установленными нормами и правилами, функционируют не просто в поле искусства, а по правилам рынка и рыночных отношений, которые требуют от них не только владения профессиональными навыками, но и обладания харизмой и медиактивностью.

#### **Список литературы**

1. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – (Философия искусства). – 527 с.
2. Адорно Т. Введение в социологию музыки. Двадцать теоретических лекций. 7-190. // Теодор В. Адорно. Избранное : Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Алеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть 2. Издательство «Музыка», Москва 1967. С.287.
4. Букс Н. Скандал как механизм культуры. Стр. 7-13 // Семиотика скандала. Сборник статей. Редактор-составитель Нора Букс. Москва. Издательство «Европа», 2008. – 584 с.
5. Бурдьё П. Практический смысл. – М.: Институт экспериментальной социологии, 2001 г.; СПб.: Алетейя, 2001 г. – 562 с.
6. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.
7. Вережкина Ю.В. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX-начала XXI века: дисс ... кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 149 с.
8. ВЦИОМ. Социологический опрос. Электронный ресурс - URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=901> (Дата доступа: 05.02.2019).
9. Гилен Паскаль. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 288 с.
10. Грав Изабель. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – (Garage pro). – 288 с.
11. Журкова Д.А. Классическая музыка в современной массовой культуре России. Дисс. на соискание уч.степени кандидата культурологии. Москва. 2012. 225 с.
12. Итоги 2019-го: события, люди, оценки, ожидания от 2020: аналитический обзор / ВЦИОМ. Электронный ресурс – URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=10091> (дата доступа 13.01.2020).
13. Кривцун О.В. Смысл творчества в интерпретации художника XX века 423-453. // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время. – М.: Наука, 2003.- 495 с.
14. Лебон Г. Психология толп. С. 15-256. // Психология толп. – М.: Институт психологии РАН, Издательство «КСП+», 1999. – 416 с.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

15. Лилти Атуан. Публичные фигуры: изобретение знаменитости (1750-1850). – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – 496 с.
16. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М.: Изд-во «Гуманитарий» Академии гуманитарных исследований, 2003. 512 с.
17. Соловьев В.В. Философские начала цельного знания. Электронный ресурс – URL: <http://psylib.org.ua/books/solvso2/txt01.htm> (Дата доступа: 27.02.2020).
18. Ферреро Руссия – кондитерские изделия Ferrero. Электронный ресурс – URL: <https://www.ferrerofoodservice.com/ru/ru/our-company> (дата доступа: 28.02.2020).

**В.В. Евдокимова  
Ростов-на-Дону**

**ФЛЕШМОБ И ЕГО ВОЗМОЖНОСТИ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ВНИМАНИЯ  
К МУЗЫКЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается молодое направление в области современных социокультурных практик – «флешмоб», которое стало популярным сначала на Западе, а затем в России и возникло как результат развития медиатехнологий. Автор дает определение термина, рассматривает историю явления, выделяет его разновидности, на основе анализа примеров музыкальных флешмобов показывает его возможности как эффективного инструмента продвижения музыки академической традиции.

**Ключевые слова:** флешмоб, коммуникация, моберы, арт-моб, технологии, виртуальное пространство, привлечение внимания, классическая музыка.

**V.V. Evdokimova  
Rostov-on-Don**

**FLASHMOB AND ITS OPPORTUNITIES TO ATTRACT ATTENTION  
TO MUSIC OF ACADEMIC TRADITION**

**Abstract.** The article discusses a new type of modern sociocultural practices "flash mob", which became popular first abroad and then in Russia, and emerged as a result of media technologies development. The author gives the definition of the term, considers the history of the phenomenon, identifies its kinds, based on the analysis of examples of musical flash mobs, shows its capabilities as an effective tool for of the academic music promotion.

**Keywords.** flash mob, communication, mobbers, art mob, technology, virtual space, attracting attention, classical music.

В современном мире перед музыкальным менеджментом все более остро встает задача привлечения внимания массового слушателя к серьезному искусству. Успешное ее решение сегодня напрямую связано с развитием технических средств коммуникации, которые играют немалую роль в жизни человека XXI века. Виртуальное пространство стало для индивидуума местом, где он проводит свой досуг, тем более что, благодаря беспроводной локальной сети Wi-Fi (дословно переводится как «беспроводная привязанность») [10] или мобильного интернета, выход за пределы реальности доступен из любой точки земли, будь это кафе, гостиница, парк культуры и отдыха или торговый центр. Мобильные телефоны, являясь высоко конкурентным товаром, совершенствуются с каждым днем, и с появлением новых функций и приложений человек получает возможность беспредельно расширять свои коммуникативные связи не только друг с другом, но и со всем окружающим миром.

О таком влиянии технических средств на общество впервые упомянул Говард Рейнгольд в книге «Умная толпа: новая социальная революция»: «Умные толпы состоят из людей, которые могут действовать согласованно, даже не зная друг друга.

Люди, составляющие умные толпы, кооперируются способами, недоступными никогда ранее, поскольку имеют при себе устройства с возможностью и общения, и обработки данных ... Эти устройства будут помогать человеку координировать действия с другими людьми по всему миру и, что, пожалуй, более важно, с теми, кто поблизости. Группы людей, использующих эти инструменты, получают новые формы социальной власти, новые пути организовывать взаимодействие и общение в нужное время в нужном месте» [8]. Этот труд, написанный в 2002 году, явился толчком для нового молодого направления в области современных социокультурных практик. Речь идет о таком явлении, как «флешмоб», которое стало популярным сначала на Западе, а затем и в России.

Прежде чем говорить о флешмобе как способе привлечения внимания к музыке академического плана, следует обозначить сам термин и исторический процесс развития этого направления. Поскольку это явление довольно молодое, наукой оно изучено мало. Но, тем не менее, есть несколько научных статей, направленных на рассмотрение этого феномена. Число их столь невелико, что позволим себе назвать имена авторов и кратко очертить проблематику. В статье С.А. Демченкова и Н.С. Паршиной «Флешмоб как урбанистический феномен: социально-философский и коммуникативный аспекты» флешмоб рассматривается как одна из современных форм социальной коммуникации [1]; в работах А.А. Панова «Флешмоб в Москве и в России» [7], А.М. Козловой «История возникновения и развития флешмобов за рубежом» и Г.В. Олениной и А.М. Козловой «Флешмоб – самоорганизованная форма досуга городской молодежи: анализ зарубежных и отечественных практик» раскрывается история создания и развития флешмоба, а также предлагается классификация явления [3]; в статье А.В. Крыловой «Флешмоб и иные способы активизации массового потребления форм музыкального искусства» [4] затрагивается проблема использования флешмоба в академической музыкальной среде; в исследовательском эссе М.И. Катунян «Флешмоб – новый уровень отношений искусства и реальности» [2] автор сравнивает флешмоб с современным искусством, отмечая их сходства и различия, а также раскрывает особенности художественного флешмоба.

Итак, термин «флешмоб» (на Западе иногда используют термин «смартмоб» т. е. «умная толпа»), возникший в начале 2000 годов, дословно переводится как «мгновенная толпа<sup>1</sup>» или «неожиданное появление толпы» (flash – вспышка, мгновение или неожиданное появление, mob – толпа или банда). А.М. Козлова уточняет, что «пока слово “флеш-моб” не закреплено в словарях, можно встретить варианты его написания с буквами “Е” и “Э”, как одно слово, с дефисом или в два слова: “флеш моб”, “флэш моб”, “флешмоб”, “флэшмоб”, “флеш-моб”, “флэшмоб”» [3, с. 42]. С.А. Демченков и Н.С. Паршина сравнивают два определения, данные в Оксфордском словаре в разные годы (2004 и 2013): «“Организованное через Интернет или посредством мобильной связи публичное собрание совершенно незнакомых людей, которые выполняют бессмысленное действие и затем снова расходятся” (2004 г); “Большое публичное собрание, как правило, организованное с помощью Интернета или социальных сетей, на котором люди выполняют необычное или, казалось бы, случайное действие, а затем расходятся”(2013 г.)» [1, с. 76].

Начиная с 2003 года, когда в универсаме Нью-Йорка с помощью электронных средств коммуникации внезапно собрались около двухсот незнакомых друг с другом человек, убеждающих продавца в том, что они приехали в надежде найти свой «ковер любви», можно отсчитывать историю «классического» флешмоба. «Классический флешмоб построен на первичных основах идеологии движения. Такая акция не ставит своей задачей выразить какую-либо идею и не таит никакого скрытого подтекста.

---

1

Людей, из которых формируется «мгновенная толпа», принимающая участие во флешмобе называют «моберы».



Её цель – создать “нестандартные ситуации” и привлечь внимание окружающих» [5, с. 164] – утверждают в своей работе Г.В. Оленина и А.М. Козлова, при этом А.А. Панов пишет, что «не стоит категорично заявлять о том, что флешмоб-акции полностью лишены смысла. Смысл в них, как правило, присутствует, но он носит, скорее, абстрактный, нежели конкретный характер. В большинстве своем флешмоб-акции направлены на борьбу с замкнутостью, закомплексованностью, стереотипностью поведения в современном мегаполисе, излишней рациональностью мышления, мешающей ежедневно испытывать яркие эмоции и без стеснения их проявлять» [7, с. 350].

В течение почти двадцати лет существования этого явления оно продолжает развиваться и модифицироваться, а, следовательно, появляется большое число его разновидностей. Классификацию «неклассических» флешмобов предлагает А.А. Панов, он делит их на «Dating-Mob (“моб-свидание”), I-Mob (“интер-нет-моб”), Long-Mob (“длительный моб”), X-Mob (“экспериментальный моб”), бук-кроссинг (“книговорот”), моб-хэппенинг (“театральный моб”), Art-Mob (“художественный моб”), Fan-Mob (моберы-фанаты), моб-хаус (“домашний моб”), полит-моб или социо-моб, фаршинг, Fun-Mob (“весёлый моб”), Extreme-Mob и монстрация» [7].

Основанием для использования флешмоба в качестве инструмента привлечения внимания к музыке академической традиции является то, что «мгновенная толпа», которая собирается в людном месте, в любом случае вызывает интерес посторонних людей, не участвующих в акции. Приведем несколько примеров. Флешмоб, который состоялся в 2007 году в одном из супермаркетов г. Манчестера, в некоторых социальных сетях комментаторы назвали «Море волнуется раз». Сутью акции явилось то, что пятьдесят моберов, совершавших покупки в продуктовом магазине, будто по нажатию кнопки «пуск» замерли на месте и, простояв так несколько минут, продолжили, как ни в чем не бывало, совершать покупки.

Еще одним показательным примером является серия флешмобов «Сто к одному», в котором приняли участие сотни жителей Японии. Собравшаяся толпа японцев искала «жертву» среди прохожих, идущих утром на работу, на важную встречу или просто выгуливающих собаку. «Жертва» моберов неожиданным образом оказывалась в центре внезапно присевшей на землю мгновенной толпы, и инстинктивно принимала такое же положение, будто ожидая падающей с неба летучей тарелки. После чего моберы непринужденно вставали и расходились в разные стороны, а «жертва», не понимая до конца происходящее, старалась как можно быстрее покинуть загадочное место. Целью этой акции было доказательство того, что человек по своей сути обладает стадным инстинктом и всегда будет следовать за толпой в целях самосохранения.

Но не всегда главная цель флешмобов заключена в том, чтобы вывести окружающих из «зоны комфорта», чтоб они смогли посмотреть на мир вокруг другими глазами. Иногда моберы нацелены на то, чтобы пробудить интерес социума к вопросам общественного характера. Наглядным примером такого рода является флешмоб, который был проведен рядом с известной фирмой, которая производит табачную продукцию. Одна тысяча двести человек, участвовавших в акции, были одеты в пронумерованные (от 1 до 1200) белые футболки. В одно мгновение они упали на землю и замерли. Взгляды проходящих мимо людей были устремлены к одному из моберов, который держал над своей головой плакат, на одной стороне которого была написана фраза: «Курение уничтожает 1200 человек в день», а на другой стороне: «Никогда не думали о том, чтобы взять выходной?». В конце 2019 года в г. Ростове-на-Дону возле одного из маленьких магазинов, продающих табачную продукцию, в том числе детям, жители города устроили подобный флешмоб. Они поставили гроб возле магазина, торгующего смертью детям, а сами подняли вверх плакаты с «громкими» надписями.

Классическая музыка в современном мире ищет способы и инструменты для привлечения внимания аудитории, особенно молодого поколения, которое в силу разных причин отдалено от музыки академической традиции. Такое социокультурное

явление как флешмоб, главной целью которого является максимальное привлечение внимания окружающих, довольно выгодный и исходя из практики работоспособный инструмент в сфере музыкального искусства.

Исходя из классификации, которая предложена авторами Г.В. Олениной и А.М. Козловой [5] флешмоб, в котором главным элементом является классическая музыка и ее исполнение профессиональными музыкантами, относится к группе неклассических флешмобов и подгруппе «Art mob», то есть «художественный моб». Авторы дают характеристику такому явлению: «Акция, имеющая некую художественную ценность и сложность реализации, нацелена на зрелищность. Как правило, она выполняется с использованием ассоциативных предметов и символического реквизита. Данная акция предполагает репетиции. У арт-моба есть команда, состоящая из режиссёров, сценаристов, людей, помогающих с ее организацией...» [5, с. 164]. Приведем несколько показательных примеров, в которых участвуют музыканты лучших симфонических оркестров мира, оперные певцы знаменитых музыкальных театров разных стран, а также грандиозные хоры, дирижеры, режиссеры и деятели искусств.

Весной 2012 года музыканты датского симфонического оркестра организовали флешмоб в метрополитене города Копенгаген. Утреннюю атмосферу подземного царства скрасило произведение Э. Грига «Утро». Музыканты, одетые в обычную, ничем не привлекающую внимание одежду, поочередно доставали из чехлов музыкальные инструменты и вступали друг за другом в соответствии с замыслом пьесы, живописующей восход солнца, воплощенный в партитуре постепенным включением инструментов оркестра. Пассажиры метро, независимо от пола и возраста, внимательно смотрели и слушали музыку Э. Грига, доставая наушники из ушей. По своему характеру спокойное, светлое, жизнеутверждающее произведение позволило слушателям окунуться в особую атмосферу чистого, безмятежного утра, и на некоторое время забыть о своих проблемах. Мягкие тембры солирующих деревянно-духовых инструментов, таких как флейта и гобой, имитирующие наигрыши пастушьей свирели, воздействовали на публику медитативно: в их улыбке и слезах радости на глазах можно было увидеть умиротворение. Таким образом, симфонический оркестр языком музыки, как отличный психолог, всего за две минуты смог улучшить настроение нескольким десяткам людей. И это был не первый опыт датских музыкантов в организации флешмоба. Весной 2011 года ими было исполнено «Болеро» М. Равеля возле здания центрального вокзала Копенгагена. Это произведение, в основе которого лежит оstinатная ритмическая фигура, не просто привлекло внимание, а подействовало гипнотически на множество проходящих мимо людей.

Флешмоб на вокзале – довольно распространенное явление и, вслед за датскими оркестрантами идею подхватили австрийские музыканты. В 2014 году хор и оркестр Венской народной оперы исполнили пролог из знаменитой кантаты К. Орфа «Кармина Бурана». Этот флешмоб также состоялся в стенах вокзала, но на этот раз венского. Помимо музыкантов и хора в акции приняли участие акробаты, переодетые в одежду охранников вокзала. Они шокировали непосвященную вокзальную толпу неожиданным несоответствием акробатических действий и деловой формы, своими трюками, дополняя эффект и без этого мощного и грандиозного звучания хора и оркестра. Достаточно нескольких аккордов, и вот уже вся толпа увлечена музыкой и невозможно разобраться кто музыкант, кто певец, кто танцор, а кто обычный пассажир, опоздавший на поезд.

Практика выступления оркестров на вокзале своими корнями уходит в XIX век. Знаменитое открытие железной дороги между Петербургом и Царским селом в июле 1837 года сопровождалось живой музыкой. «Раздались пронзительные сигнальные свистки, и под звуки оркестра, заглушаемые тяжкими вздохами локомотива и грохотом бесчисленных колес, железное чудовище, выпускающее из чугунной трубы густые

клубы черного дыма, медленно тронулось в свой прямолинейный путь» – отмечает В.Е. Павлов в статье «Первая российская железная дорога массового пользования» [6, с. 135]. Но эти выступления скорее можно отнести к концертам *open air*, так как они не ставили себе цель быть с окружающими одним целым.

Еще одним излюбленным местом для моберов является территория магазинного пространства, в котором почти всегда находится немалое количество людей. Приведем пример. Солисты Большого театра Беларуси устроили флешмоб в минском супермаркете, исполнив «Застольную песню» из знаменитой оперы Дж. Верди «Травиата». На популярном видеохостинге YouTube это видео под названием «Покупатели и охранники запели оперу» набрало уже более 160 000 000 просмотров. Комментаторы восхищаются певцами и самой задумкой: «Ну беларусы, молодцы! Такая ненавязчивая пропаганда высокого искусства! Услышишь так нежданно-негаданно в магазине шикарный отрывок из оперы и ноги сами в театр понесут!»; «Кто сказал, что за оперой надо идти в оперу?»; «Блестящие идеи! Лучшей популяризации красивой и настоящей музыки вряд ли придумать» [9].

Подведем итог. Флешмоб – это довольно молодое явление, которое быстрым темпом развивается в разных направлениях и имеет множество видов и подвидов. Его главной целью является привлечение внимания окружающих, вовлечение их в действие, полностью переворачивающее сознание. Исходя из примеров, приведенных выше, можно сделать вывод, что для продвижения академической музыки данное социокультурное явление довольно выгодный и работоспособный инструмент, который позволяет человеку, независимо от его гендерной принадлежности, возрастной группы, статуса в обществе и материального положения познакомиться с шедеврами классической музыки.

#### **Список литературы**

Демченков, С.А., Паршина, Н.С. Флешмоб как урбанистический феномен: социально-философский и коммуникативный аспекты» [Текст] / С.А. Демченков, Н.С. Паршина // Омский научный вестник № 1(135). – 2015. – С. 75 – 78.

2. Катунян М.И. Флешмоб – новый уровень отношений искусства и реальности [Текст] / М.И. Катунян // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции 11–15 апреля 2019. Том I. . – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова– 2019. С. 446 – 458.

3. Козлова, А.М. История возникновения и развитие флешмобов за рубежом. Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств) [Текст] / А. М. Козлова // Научный журнал № 2 (16). – 2018. – С. 41-46.

4. Крылова А.В. Флешмоб и иные способы активизации массового потребления музыкальных форм искусства [Текст] / А.В. Крылова // Медиа-технологии в современной музыкальной культуре: образование, наука, творчество. – Ростов-на-Дону. – 2013. С. 67-72.

5. Оленина, Г.В., Козлова, А.М. Флешмоб – самоорганизованная форма досуга городской молодежи: анализ зарубежных и отечественных практик [Текст] / Г.В. Оленина, А.М. Козлова // Вестник МГУКИ. – Вып. 4 (84). – 2018. С. 160 -166.

6. Павлов, В.Е. Первая российская железная дорога массового пользования [Текст] / В.Е. Павлов // История железных дорог Российской Империи. – М.: Изд. Рипол-классик. – 2016. – 744 с.

7. Панов, А.А. Флэшмоб в Москве и в России [Текст] / А.А. Панов // Молодежные субкультуры Москвы / сост. Д.В. Громов, отв. ред. М.Ю. Мартынова. – М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. С. 344–385.

8. Рейнгольд, Г. Умная толпа: новая социальная революция [Текст] / Г. Рейнгольд. – М.: ФАИР–ПРЕСС, 2006. – 416 с.

9. Флешмоб в магазине Минска: покупатели и охранники запели оперу [Электронный ресурс]: YouTube. – Режим доступа URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V9tofj4i->

. Wi-Fi [Электронный ресурс]: Википедия. Свободная энциклопедия. – Режим доступа

**В.А. Коломиец  
Т.В. Сорокина  
Краснодар**

### **НЕМЕЦКАЯ LIED В ГРАМЗАПИСЯХ ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

**Аннотация.** Статья посвящена исполнительским традициям немецкой романтической песни Lied, запечатленным в грамзаписях выдающихся певцов XX столетия. Даются краткие характеристики жанра и сведения об исполнителях. Приведены примеры наиболее ярких грамзаписей.

**Ключевые слова:** традиции, романтизм, вокальное искусство, грамзапись, стиль, песня.

**V. A. Kolomiets  
T. V. Sorokina  
Krasnodar**

### **GERMAN LIED IN THE RECORDINGS OF PROMINENT SINGERS**

**Abstract.** The article is devoted to the performing traditions of the German romantic song, Lied, captured in the recordings of prominent singers of the XX century. Brief characteristics of the genre, information about the performers, examples of the greatest recordings are given.

**Keywords:** traditions, romantism, vocal art, recording, style, song.

XX век, ознаменовавшийся бурным технологическим развитием и многочисленными прорывами в самых разных областях человеческой деятельности, поднял на очень высокий уровень явления, считающиеся теперь совершенно обыденными, но в веке, например, XIX только зарождавшимися. Фиксация звука или изображения на носителе, а затем передача записанного на расстоянии – аудио и видеозапись, кино, телевидение, а затем и интернет – то, что стало теперь неотъемлемой частью человеческой культуры, позволили сохранять, обобщать, а также приумножать и передавать последующим поколениям важнейшие научные, культурные, исторические знания и достижения.

В музыкальной культуре роль аудио- и видеозаписи совершенно неопределима. Для людей XXI века услышать или увидеть записанное, например, в начале прошлого века теперь совершенно естественно, и это не то же самое, что, допустим, прочесть впечатления современников Никколо Паганини, Ференца Листа или Антона Рубинштейна о великой силе их исполнительского искусства. Какое же исключительно сильное воздействие оказывают дошедшие до нас аудиоролики с записями голосов П.И. Чайковского, И. Брамса, документальные кинокадры, запечатлевшие С. В. Рахманинова, А. Никиша, пусть даже и без звука...

С самых первых попыток записи звука музыка настойчиво оказывалась рядом с микрофоном и получала шанс быть услышанной значительно более широким кругом слушателей, нежели исполненная в концерте. Индустрия звукозаписи, достигшая расцвета к 60-80 годам XX века, и в некотором смысле “воспитавшая” и взрастившая огромную армию поклонников классической музыки, предоставила невероятные возможности композиторам и исполнителям донести их искусство необъятной по своему охвату аудитории. Студийные и концертные записи, сначала моно, а потом и стерео, позволили сохранить для истории и подарить будущему важнейшие моменты в музыкальном искусстве – первые в истории записи великих музыкантов и произведений, премьеры, прощальные выступления, исполнения “наперекор и вопреки”, появления новых звезд, блистательные оперные спектакли, полные собрания сочинений, записей.

Звуковое наследие XX века поистине необъятно и грандиозно с исторической и культурной точек зрения. Оно охватывает самые разные жанры, как самые масштабные – опера, симфония, концерт, так и более камерные – романс, песня.

Немецкая вокальная музыка, и в особенности Lied, бурно развивавшаяся в XIX веке благодаря пристальному вниманию к ней величайших композиторов романтической эпохи таких, как Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, Г. Вольф, Р. Штраус, Г. Малер, получила огромную популярность не только в немецкоязычных странах, но и во всем мире. Изысканность этого камерного жанра, где на сцене во время исполнения присутствуют лишь двое музыкантов – певец и аккомпаниатор, предполагает и небольшую слушательскую аудиторию, и камерность обстановки, что создает атмосферу интимности и вслушивания в мельчайшие и тончайшие нюансы произведения. И грамзапись, как посредник между исполнителями и слушателем, прекрасно передает камерность этого вокального жанра и позволяет оказаться наедине с “малыми” шедеврами.

В 2020 году исполняется 160 лет со дня рождения крупного представителя зарубежного позднего музыкального романтизма, австрийского композитора Гуго Вольфа. Прожив недолгую – всего 41 год - жизнь, полную драматических испытаний, Вольф оставил огромное творческое наследие в жанре Lied, став продолжателем традиций немецкой вокальной лирики, созданных Францем Шубертом. Написанные им песни – около трехсот - были созданы в течение краткого периода, с 1888 по 1891 г.г.. В эти годы к Вольфу приходит признание, в городах Австрии и Германии исполняются его произведения, нередко сам композитор аккомпанирует певцам. Поклонник Вагнера, Вольф в камерном вокальном жанре хотел воплотить принципы оперной драматургии, придавая большое значение поэтическому тексту, его слиянию с вокальной мелодией. Вольф насыщал свои песни интонациями обычной речи – вспомним Мусоргского - что делало его музыкальный язык не песенным. Мелодии композитора чутко отражают смысл и интонации каждого слова стихотворений. Нередко композитор называет свои произведения не песнями, а стихотворениями: «Стихотворения Э. Мерике», «Стихотворения И. Эйхендорфа», «Стихотворения И. В. Гете». К числу лучших произведений Вольфа можно отнести «Испанскую книгу песен» и «Итальянскую книгу песен».

С наступлением XX столетия, творчество Г. Вольфа и других крупнейших представителей жанра Lied получило широкое распространение, благодаря грамзаписи. И сейчас, в наступившем третьем тысячелетии, не так часто на концертной эстраде звучат песни и вокальные циклы великих композиторов, создавших подлинные шедевры в жанре Lied - Ф Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, не говоря уже о менее популярном Г. Вольфе. И то, что на сегодняшний день существует огромное количество грамзаписей песен Вольфа, заслуга Вальтера Легге, импрессарио, одного из крупнейших знатоков музыкального искусства, буквально одержимого идеей распространения музыки с помощью грампластинки, тогда (1946 год) только начинавшей преобразовываться в долгоиграющую. Только грамзапись, утверждал Легге, способна превратить элитарное в массовое, сделать достижения великих интерпретаторов доступными каждому. Именно Легге мы в значительной мере обязаны тем, что искусство многих великих дирижеров, певцов, инструменталистов XX века стало достоянием человечества. В случае с Г. Вольфом, роль Легге велика и потому, что, глубоко поняв и изучив творчество Вольфа, будучи его страстным поклонником, он создал Общество Гуго Вольфа. Многолетний директор фирмы ЕМІ, Легге организовал издание пластинок с произведениями Вольфа, приглашал для записей лучших певцов и аккомпаниаторов, пропагандировал его творчество по всему миру. Выдающейся исполнительницей песен Вольфа была Элизабет Шварцкопф, Легге был ее мужем и многолетним импрессарио. Как камерная певица, Шварцкопф исполнила и записала сотни песен Шуберта, Вольфа, Шумана, Брамса, ее интерпретации вошли в сокровищницу мирового музыкального искусства. Серебристый тембр голоса, совершенное вокальное мастерство, тонкость фразировки и необыкновенное обаяние певицы сохранены в многочисленных грамзаписях. Пластинки с архивными записями Э. Шварцкопф были изданы и в нашей стране фирмой «Мелодия».

С середины 30-х годов прошлого века с развитием и распространением грамзаписи и на протяжении всего столетия выдающиеся певцы исполнили и записали почти все песни Шуберта, Шумана, Вебера, Брамса, Лёве, Регера. Например, крупнейшее собрание немецких *Lieder*, записанных до и во время Второй мировой войны, включающее в себя помимо хрестоматийных произведений еще и достаточно редко исполняемые сочинения Х. Пфицнера, Ф. Бузони, П. Корнелиуса, К.В. Глюка, О. Николаи исполненные Петером Андерсом, Юлиусом Патцаком, Хансом Хоттером, Лоттой Леман, Йозефом Грайндлем, Эрной Бергер, Хельге Розвенге, Тианой Лемнитц, Эмми Лейснер, Марией Мюллер, и многими другими легендарными певцами той эпохи, делают это собрание поистине уникальным памятником немецкой романтической вокальной музыки. Тонкий, поэтичный, интеллектуальный аккомпанемент Михаэля Раухайзена и старая, почти утерянная в наше время, вокальная школа, открывают мир немецкой песни.

Одной из лучших исполнительниц немецкой *Lied* была немецкая певица Криста Людвиг. Благодаря грамзаписям широко стали известны ее выступления с вокальными циклами Шуберта. Например, настоящим шедевром интерпретации можно считать цикл «Зимний путь» Шуберта на стихи Рельштаба исполненный с Джеймсом Ливайном.

Подлинным рыцарем немецкой вокальной лирики был крупнейший немецкий оперный и камерный певец Дитрих Фишер-Дискау. Он родился в Берлине в 1925 году. Учился у известного педагога, профессора Германа Вайссенборна, воспитавшего ряд замечательных певцов. Дебют Фишера-Дискау состоялся в 1948 году на сцене Берлинской городской оперы в партии Родриго в опере Дж. Верди «Дон Карлос». С этого момента он постепенно завоевывает оперные сцены всего мира. Но наряду с оперной карьерой большую роль в его творческом становлении играет обращение к камерной музыке. Индивидуальность Фишера-Дискау, его голос, поражающий разнообразием красок, образностью, естественностью, искренностью чувств словно созданы для исполнения песен Шуберта. В безграничном репертуаре певца – вокальные циклы Ф. Шуберта, исполненные в многочисленных концертах, в том числе и на Зальцбургских фестивалях, и записанные на пластинки и изданные как Полное собрание песен в содружестве с крупнейшим пианистом Джеральдом Муром, чья деятельность в качестве концертмейстера, а также пропагандиста камерной вокальной музыки заслуживает не меньшей признательности.

В ряду студийных грамзаписей великого певца особенно выделяются собрания песен И. Брамса, Ф. Листа с Даниэлем Баренбоймом, К. Лёве с Йоргом Демусом, Г. Малера с Леонардом Бернштайном, Р. Шумана с Кристофом Эшенбахом.

Эталонными считаются выступления и записи Фишера-Дискау со Святославом Рихтером. Ансамбль этих музыкантов сложился в 1969 году на музыкальном фестивале в городе Туре во Франции. В исполнении этих выдающихся музыкантов возникает единство поэтического текста и музыкального содержания. Редкостная глубина, гибкость фразировки, масштаб замысла, тембровое богатство отличает архивные записи выступлений Фишера-Дискау и Святослава Рихтера с Вокальным циклом И. Брамса «Прекрасная Магелона», с песнями Шуберта и Вольфа (пластинки с записями 1974, 1977 года изданы фирмой «Мелодия»).

Францу Шуберту суждено было стать создателем жанра *Lied*, подняв его на небывалую высоту. Он наполнил его глубочайшим психологическим содержанием, сделал песню выразителем необъятного мира человеческих чувств и переживаний. Им написано свыше шестисот песен. Часть из них стала известна и любима широкой слушательской аудиторией. Однако подлинные сокровища были открыты среди редко исполняемых песен именно благодаря грамзаписям крупнейших певцов-исполнителей. В них получили свою долгую жизнь культура камерного пения и шедевры вокальной лирики XIX века.

**В.А. Морозов**  
**Краснодар**

### **ИЗ СОКРОВИЩНИЦЫ ФОРТЕПИАННЫХ ГРАМЗАПИСЕЙ: СТАРЫЕ МАСТЕРА**

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству выдающихся пианистов первой половины XX века. Приводятся списки редких грамзаписей. Статья содержит краткие биографические данные ряда исполнителей, характеристику их исполнительской манеры.

**Ключевые слова:** фортепиано, пианизм, традиции, исполнительство, грамзаписи.

**V.A. Morozov**  
**Krasnodar**

### **FROM THE TREASURY OF PIANO RECORDS: OLD MASTERS**

**Abstract.** The article is devoted to the creativity of the outstanding pianists of the first part of XX century. Added the lists of rare records. The article contains biography facts of pianists, character of their creative style.

**Keywords:** piano, piano art, traditions, performance, records.

Данная статья содержит материалы о пианистах, которые концертировали и записывались на пластинки в первой и второй половине XX века, когда произошла заметная смена поколений в мировом пианистическом искусстве. Тогда же начали бурно развиваться новые средства звукозаписи, появились долгоиграющие пластинки. К этому времени ушли со сцены С. Рахманинов, И. Гофман, Л. Годовский, И. Падеревский и другие корифеи, творчество которых определяло основные направления пианизма первой половины столетия.

Естественно, в рамках одной статьи невозможно осветить исполнительское искусство всех пианистов. Остановимся на некоторых из них.

**Соломон** (9.8.1902-2.11.1982). Этого английского пианиста все – и музыканты, и слушатели – знают только по имени, так называют его солидные энциклопедии и словари. Под этим именем он вошел в историю фортепианного искусства. Дебютировал на концертной эстраде с оркестром под управлением Генри Вуда Первым концертом П. Чайковского. Для восьмилетнего артиста был специально переделан рояль – он не мог дотянуться ногами до педалей. Карьера Соломона развивалась стремительно, он выступал с гастрольями по всей Европе, в Америке, с сольными концертами и с крупнейшими дирижерами. Стоит отметить тот факт, что в годы второй мировой войны концертная деятельность Соломона была необыкновенно насыщенной. По окончании войны он был одним из немногих артистов, удостоенных почетного звания Командора Британской империи. Интерпретации Соломона в большом количестве записывались, и эти грамзаписи свидетельствуют о том, что Соломон входит в число крупнейших представителей фортепианного искусства наряду с его современниками А. Шнабелем, Э. Фишером. Примером этому могут служить, скажем, записи фортепианных концертов Грига и Шумана. Это впечатление закрепляют все новые и новые пластинки. Записи Соломона сейчас особенно ценны: не только красотой звука и безупречной техникой, но и своим духом, музыкальной честностью. Один из корифеев современного искусства дирижер Ю. Орманди писал: «Тот, кто слышал Соломона хоть однажды, не забудет его».

Архивные записи Соломона: 7 комплектов дисков, сделанных в лондонской фирме звукозаписи, а также EMI CLASSICS, куда вошли Все концерты и сонаты Моцарта и Бетховена, этюды Шопена, концерты Шумана, Брамса и многое другое.

**Эдвин Фишер** (6.10.1886-24.01.1960) родился в Базеле, учился в Берлинской Консерватории (1904-1905 гг.). Начав сразу педагогическую и артистическую деятельность, Э. Фишер быстро приобрел известность в европейских странах. Особенно широкую известность ему принесли выступления с дирижерами А. Никишем, В. Менгельбергом, В. Фуртвенглером. 30-е годы – период необычайно активной концертной деятельности пианиста. Оставив преподавание, Фишер полностью посвящает себя концертному творчеству, создает свой камерный оркестр, с которым выступает как солист и дирижер, причем исполняет не только музыку XVII-XVIII веков, но и монументальные бетховенские концерты. Грампластинки сохранили выступления не только Фишера-солиста, но и участника замечательного трио со скрипачом Г. Куленкампом, виолончелистом Э. Майнарди. В 1933 году Э. Фишер стал профессором Высшей музыкальной школы в Берлине, но в 1942 году сумел уехать из фашистской Германии на родину в Люцерн, где и прошли последние годы жизни. В 1945-1958 годах Фишер вел курсы пианистического мастерства, куда к нему стекались десятки молодых пианистов со всего мира. Эдвин Фишер автор каденций к классическим концертам (Моцарта и Бетховена), редактировал сочинения классиков и стал автором нескольких капитальных исследований – «И.С. Бах (1945)», «Л. ван Бетховен. Фортепианные сонаты» (1956). С годами исполнительская манера пианиста становилась более сдержанной. Подлинно художественные ценности – содержательность, одухотворенность, выразительность – отличали этого одного из крупнейших художников музыкального искусства. В. Фуртвенглер, посетив его концерт в 1947 году сказал, что «он действительно достиг своих вершин». В игре Э. Фишера присутствовали в большой мере романтический пафос, глубокая продуманность, сила чувства. Последний ученик Фишера А. Брендель говорит об учителе: «Фишер был наделен исполнительским гением, его игра была правильна и одновременно дерзка. Он обладал способностью видеть все произведение в целом. А ведь это и называется идеалом» [1, с. 357].

Архивные записи Э. Фишера: И.С. Бах ХТК оба тома, концерты и сонаты Моцарта, сочинения Ф. Шуберта, Концерт №2 Брамса под управлением В. Фуртвенглера, с оркестром Берлинской филармонии.

**Альфред Корто** (26.09.1877 – 15.06.1962). Крупнейший французский пианист XX века. Примечательно высказывание известного французского критика Бернара Гавоти: «Самое прекрасное в Корто – то, что под его пальцами фортепиано перестает быть фортепиано». Первые годы своей деятельности Корто активно занимается изучением и пропагандой музыки Вагнера, изучает дирижирование под руководством Х. Рихтера и Ф. Мотля, осуществляет в Париже премьеру оперы Вагнера «Гибель богов». В 1902 году основывает в Париже «Ассоциацию концертов Корто», затем становится дирижером парижского Национального общества и Популярных концертов в Лилле. Первое десятилетие века отмечено в творческой биографии Корто исполнением огромного количества музыки в качестве дирижера. Только после 1908 года фортепиано приобретает в его интересах главенствующую роль, но именно многогранность интересов музыканта во многом определили черты его пианистического стиля. Сам он так определял свое кредо интерпретатора: «Самое важное – давать волю воображению, вновь сотворяя сочинение. Это и есть интерпретация». Исполнительский стиль Корто отличают глубочайший интеллект, логика художественного мышления, богатство звуковых красок, удивительная свобода исполнения, придававшая его игре характер взволнованного повествования или размышлений, что необычайно захватывало слушателей. Репертуар Корто был огромен. Будучи одним из лучших интерпретаторов романтической музыки, пианист великолепно исполнял сочинения Бетховена, Брамса, Мендельсона. Интерес к музыке во всех ее жанрах сказался в организации в 1905 году трио с Жаком Тибо и Пабло Казальсом, концерты которого несколько десятилетий восхищали слушателей, записывались на студиях грамзаписи. Многочисленны записи игры вдохновенного артиста, отмеченные оригинальностью его творческого облика, чудесным пианистическим мастерством, яркой фантазией. «Корто не



был поработан сегодняшним стремлением к техническому совершенству – он при жизни был почти мифом...» Его редакторская компетенция, неслыханная эрудиция, ранг учителя многих видных пианистов создали неоспоримый авторитет, который не исчез и поныне.

Архивные записи: Ф. Шопен, комплект 6 дисков, Р. Шуман комплект 4 диска, а также сочинения Шуберта, Брамса, Листа выполнено звукозаписывающей фирмой EMI classics.

Чем дальше от нас золотая эпоха пианизма, как порой называют первую половину XX века, тем ценнее для музыкантов огромная работа звукозаписывающих фирм, осуществивших сохранение великих интерпретаций А. Шнабеля, Соломона, Э. Фишера, А. Корто, а также М. Лонг, Р. Казадезюса, В. Бакхауза, В. Горовица, И. Гофмана, Л. Годовского, а также С. Рахманинова, Н. Метнера и других пианистов. Возможность проследить развитие фортепианного искусства в живом звучании мастеров, выявить особенности их искусства, получить возможность учиться у них бесценны.

**Список литературы:**

1. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Изд. 2-е, испр. и доб. - М.: Сов. композитор, 1990

**К.А. Перелевский  
Краснодар**

### **К ВОПРОСУ О МЕХОВЕДЕНИИ БАЯНИСТА**

**Аннотация.** Статья затрагивает вопросы инструментального исполнительства, связанные с игрой на баяне (аккордеоне). В ней рассматриваются проблемы звукоизвлечения на инструменте. Автор делает акцент на ведении меха как основополагающем факторе управления звуком. В статье говорится о важности понимания тонкостей управления процессом меховедения, которые коренным образом влияют на качественную сторону профессионального исполнения.

**Ключевые слова:** меховедение баяниста (аккордеониста)

**K.A. Perelevskij  
Krasnodar**

### **ON THE QUESTION OF THE BAYANIST'S FUR SCIENCE**

**Abstract:** the article deals with the issues of instrumental performance related to playing the accordion. Here we consider the problems of sound production on the instrument. The author focuses on the conduct of fur, as a fundamental factor of sound control. The article talks about the importance of understanding the subtleties of controlling the movements of the fur, which fundamentally affect the quality of professional performance.

**Keywords:** fur studies of a bayanist (accordionist).

Искусство меховедения в профессиональной звуковой школе – одно из важнейших составляющих технической состоятельности баяниста. Никогда нельзя забывать о том, что «всё, чем занимается музыкант-исполнитель, есть техника: техника звукоизвлечения, техника ведения меха, мелкая техника, крупная и т.д.» [1, с. 99]. Поэтому вопросами ведения меха необходимо начинать заниматься со школьной скамьи, не откладывая «на потом» эти «профессиональные изыски». Краеугольный камень понимания того, что такое музыкальный звук и как с ним работать, закладывается именно в школе. Задача педагога заключается в том, чтобы дать ребёнку «почувствовать разницу» между художественным звуком и просто формально сыгранным звуком. Услы-

шав это отличие, как правило, дети делают свой выбор в сторону художественного звучания, ведь чувство прекрасного вложено в каждого человека с рождения, остаётся только пробудить его и дать возможность научиться проявлять в своей игре.

Рассматривая меховедение, можно отметить, что движение меха баяниста, обладающего звуковой школой, идёт не только по горизонтальной линии – влево (разжим) и вправо (сжим), но и предполагает вертикальные движения – вверх (левый полукорпус инструмента приподнимается) и вниз (соответственно левый полукорпус опускается). Степень активности вертикальных движений обуславливается звуковыми задачами, которые необходимо решить исполнителю в процессе работы над музыкальным произведением. Активность вертикальных движений может быть достаточно значительной, например, в игре народных обработок, эстрадных пьес. А может быть визуально едва уловима (или вообще невидима) слушательской аудиторией, например, в исполнении барочной музыки или классики. Вертикальные движения меха (в совокупности с горизонтальными движениями) существенно могут влиять на звучание инструмента, обогащая его богатством всевозможных красок и оттенков, делая исполнение более выразительным, тонким и проникновенным.

Наглядным примером подобных «красочных» проявлений могут быть выступления так называемых «самородков» – музыкантов, не получивших профессиональную звуковую школу. До «тонкостей» и «особой выразительности» они дошли интуитивно, по «зову» души, с помощью самостоятельного творческого поиска нужного (с их точки зрения) звучания. Убедительность их игры неразрывно связана с меховедением, которое совмещает в себе горизонтальные и вертикальные движения.

Но это скорее «исключение из правил», базирующееся на редком природном даре «самородков». В многогранной педагогической практике – детей, обучающихся игре на инструменте, необходимо учить и «направлять на путь истинный». Перед педагогом возникает сложная задача: как привить молодому музыканту «вкус» к выразительной, красочной игре, способной передавать различные мысли и чувства, как суметь волновать и радовать слушателей, сидящих в концертном зале. Здесь не достаточно оперировать лишь двумя категориями игры: «быстро» и «громко». Для них достаточно простого разжима и сжима, или как говорили в недалёком прошлом: «растяга» и «стяга». Здесь уместно вспомнить слова Фридриха Липса, высказанные более трёх десятков лет назад, но по-прежнему чрезвычайно актуальные: «Мех, без преувеличения, является главным средством для достижения художественной выразительности. А все ли баянисты знают до тонкостей динамические возможности своего инструмента, все ли достаточно гибко, мобильно владеют меховедением? Вряд ли мы сможем ответить на этот вопрос утвердительно» [1, с. 52].

Если пианист «творит» своё «волшебство» нажимая клавиши и искусно работая педалью, то «пневматический» музыкант вынужден, наряду с нажиманием клавиш в обеих руках, ещё искусно «орудовать» мехом, иначе «волшебство» недостижимо. Здесь баянное искусство близко скрипичному, а мех уместно сравнить со смычком скрипача. «Какими основными принципами следует руководствоваться, организуя движения кисти и пальцев в процессе звукоизвлечения? – читаем в книге известного скрипичного педагога Владимира Мазеля, – Движения кистевого сустава совершаются в двух плоскостях – *горизонтальной* и *вертикальной*» [2, с. 73]. Также искусство управления мехом в процессе звукоизвлечения предполагает использование этих двух плоскостей.

Данная статья не ставит целью дать точные «математические» выкладки движения меха по горизонтальной и вертикальной траектории. Важно отметить необходимость поиска качественного звукового результата педагогом и учеником на каждой ступеньке образовательной системы. Работа «над меховедением» становится синонимом «работы над звуком». «В среде баянистов всё ещё довольно широко распространена тенденция к недооценке работы над звуком. Она порождена увлечением «техницизмом», фактурными перегрузками, «погоней» за произведениями высшей степени

трудности, излишествами регистровки» [1, с. 104]. Ведение меха и его влияние на звуковую сторону исполнительского процесса это один из основополагающих моментов приобретения профессиональной звуковой школы.

Далее коснёмся употребления вертикальных движений меха в современном исполнительстве на баяне. Сразу оговорим тот факт, что любые движения меха, в конечном счёте, надо рассматривать во взаимосвязи с туше, только так они могут привести к желаемому результату. Данная статья делает акцент на одном из элементов звукоизвлечения – меховедении, поэтому речь о туше здесь не затрагивается.

Напомним основные моменты использования вертикальных движений и смысл их взаимодействия с горизонтальными движениями в игре баяниста. Итак, при движении меха *на разжим*: вертикальное движение *вверх* (левый полу-корпус приподнимается) способствует более плавному появлению звука при его начале и более совершенной филировке при его окончании. Вертикальное движение *вниз* (после движения вверх, левый полу-корпус опускается) даёт возможность осуществления плавного усиления звука, возможность «пластичности» звучания. При движении меха *на сжим* смысловое наполнение вертикальных движений сохраняется: приподнимание левого полу-корпуса способствует облегчению звука, а движение его по траектории вниз позволяет делать звучание более насыщенным, плотным. Здесь важно отметить, что при работе над музыкальным материалом подобным образом педагогу необходимо обратить внимание ученика на возникновение новых формулировок, характеризующих качество звукового воплощения. В этой связи, звук может быть не только громким или тихим, он может быть разным по степени его «плотности», «лёгким» или «тяжёлым», «светлым» или «тёмным», «мягким» или «жёстким» и т.д.

Вертикальные движения меха (вместе с туше и горизонтальным движением) помогают осуществлять качественное звучание в категории «мягкой атаки», для которой весьма важным являются возникновение звука и его филировка. Здесь важно понимать, что движение по-вертикали может идти под разными углами относительно прямой линии пола. Всё зависит от исполнителя и его «приспособляемости» к поиску необходимого звукового результата.

Для исполнения всякого рода акцентов, sforцандо, музыки импульсивного, решительного характера – использование синтеза движений меха в двух плоскостях также является необходимостью. Отметим, что проблема «меховедения» (при исполнении музыки любого стиля и характера), тесно переплетается с проблемой воспитания «культуры звука» и не может быть от неё оторгнута. Клавишник-народник должен помнить о том, что звук в произведениях должен быть всегда художественным, какой бы репертуар он не исполнял. Это касается и современных авангардных сочинений, насыщенных резкими созвучиями, требующих от исполнителя повышенной эмоциональности и «бурных страстей». Культура звука в профессиональном исполнительстве не совместима с форсированным, грубым звучанием, поэтому искусное движение меха, при постоянном слуховом контроле, помогает осуществлению этой задачи.

Движениями по-вертикали не стоит злоупотреблять, они должны носить естественный, невычурный характер. На первом этапе освоения этих движений могут допускаться некоторые «перегибы», выраженные в поиске адекватной работы левого полу-корпуса, которые впоследствии должны стать целесообразными и удобными движениями для исполнителя. Важно отметить, что приподнимание левого полу-корпуса это не самоцель, а вынужденная необходимость в поиске необходимого звука, который должен нести в себе ряд составляющих моментов, таких как: стилистика произведения, образно-эмоциональное состояние звукового материала, субъективное отношение исполнителя к исполняемому произведению. Можно сформулировать *цель* движения меха в двух плоскостях: добиваться большей управляемости звуком, для более полного воплощения своего творческого замысла.

Необходимость ведения меха в двух плоскостях находит убедительное подтверждение в блестящих выступлениях отечественных и зарубежных исполнителей. Однако понимание функционирования двух плоскостей в управлении меховедением не стало пока очевидным и общепринятым пониманием в широкой педагогической среде. Меховедение ассоциируется с «разжимом», «сжимом» и основными способами ведения меха: ровное ведение, ускорение или замедление движения, рывок мехом, тремоло мехом. Вертикальные движения меха часто остаются «за кадром», не вызывая интереса и его реализации. Обучение тонкостям меховедения напрямую зависит от педагога, от его владения и желания передать «ключ» к секретам звукообразовательного процесса на баяне. Здесь важен не только рассказ, но и убедительный показ, демонстрирующий влияние меходвижений на качественную сторону исполняемой музыки.

Технология управления звуком через использование движения меха в двух плоскостях – интереснейший момент в педагогической и исполнительской практике. Направить ученика на самостоятельный творческий поиск всего звукообразовательного процесса и качественно реализовать свои проекты – одна из главнейших задач профессионального обучения музыкальному инструментальному искусству.

#### **Список литературы**

1. Липс Ф. Искусство игры на баяне: метод. пособие. М., 2004. – 144 с.
2. Мазель В. Скрипач и его руки. «Композитор» - СПб., 2015. – 154 с.

**А.Е. Сыч  
Краснодар**

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЗГЛЯД НА СОЧИНЕНИЕ ДЛЯ БАЯНА**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам инструментального исполнительства, связанного с игрой на баяне. В ней рассматривается сочинение Виктора Власова – «Сюита для баяна». Автор излагает свою точку зрения на данное произведение, затрагивает вопросы формообразования, образного содержания, предлагает свою версию исполнения некоторых эпизодов данной сюиты.

**Ключевые слова:** сюита для баяна, исполнительство, музыкальная форма

**A.E. Sych  
Krasnodar**

### **PERFORMING VIEW OF THE COMPOSITION FOR THE ACCORDION**

**Abstract.** The article touches upon the issues of instrumental performance related to the author's point of view on this work, touches upon the issues of formation, figurative content, offers his version of the performance of some episodes of this Suite.

**Keywords:** Suite for accordion, performance, musical form.

Композиторское творчество Виктора Петровича Власова широко и многосторонне. Оно включает в себя как масштабные многочастные сочинения, так и пьесы не столь большого объёма. Жанровое разнообразие композитора также велико: это эстрадно-джазовые композиции; пьесы, написанные на народной основе; произведения академического жанра; сочинения, созданные в современной манере композиторского письма.

«Сюита для баяна» Виктора Власова вышла в печатном издании в 1982 году (издательство КИИВ «Музична Україна»). К этому времени сорока шести летний композитор уже имел значительный список сочинений для баяна: три концерта (1964, 1965, 1973); токката (Киев, 1971), сюита «Русский триптих» – 1. На ярмарке (Киев, 1975), 2. На вечёрке (Киев, 1975), 3. На тройке (Киев, 1972); Джазовая сюита в пяти частях (1970);

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Вариации на тему украинской народной песни «Ой, за гаєм, гаєм» (М., 1967, второе издание – Киев, 1968; третье издание – М., 1970); Фантазия на тему украинской народной песни «Взяв бы я бандуру», Ноктюрн (1978); Парафраз на народную тему, увертюра для оркестра баянов, детский альбом (1977). Некоторые из этих произведений сразу стали известными и приобрели широкую популярность среди баянистов разных возрастных категорий, от музыкальной школы до высшего образовательного звена. Прежде всего, речь идёт о пьесах, в основе которых лежит фольклорный тематизм.

«Сюита для баяна» в трёх частях (1982) – произведение, которое нельзя назвать часто звучащим в исполнительской практике клавишников-народников. Это обусловлено определённой сложностью музыкального языка, его «непривычностью». В своём сочинении Виктор Власов использует технику письма «авангардной» музыки двадцатого столетия, которая достаточно сложна для восприятия «неискушенного» слушателя. Употребление кластеров, игра «отдушником», глиссандо по правой клавиатуре, глиссандо по регистровой планке, стук суставом пальца по корпусу баяна за грифом, всевозможные виды вибрато, атональное изложение – вызывают непосредственную ассоциацию с произведениями, написанными для баяна в подобной манере, как отечественными современными композиторами (С. Губайдулина), так и композиторами западно-европейской школы (К. Ольчак и др.).

Приведём некоторые условные обозначения в Сюите Власова, указывающие на уточнение исполнения предлагаемых приёмов:

1	Исполнение кластеров в партии правой руки	Часть правой клавиатуры накрывается четырьмя (2-5) пальцами. Нота, от которой расходятся стрелы, показывает примерный центр района звучания, а также его продолжительность.
2	Исполнение приёма вибрато (музыкальная фактура в левой руке)	Перед выполнением этого приёма мех распускается на одну треть. Пальцами правой руки производят колебания меха за восьмую борину сверху. Частота колебаний меняется согласно схеме.
3	Исполнение приёма вибрато (музыкальная фактура в партии обеих рук)	Исполняется поочерёдно левой и правой руками. Частота колебаний левой руки меньше, а правой – значительно больше. Из одной руки в другую вибрато переходит без пауз.
4	Исполнение глиссандо (не по клавишам)	Глиссандо ногтями 2-го (вверх) и 1-го (вниз) пальцев по переключателям регистров (характерный звук «костяшек»).
5	Исполнение глиссандо (по клавишам аккордовой фактурой)	Этот приём напоминает эффект реверберации. Выполняется частыми соскальзываниями (глиссандо) ногтей 2–5-го пальцев, слегка согнутых в кулак.
6	Игра регистрами	Смена регистров на одной ноте (не снимая пальцев с клавиши).
7	Игра «отдушником»	Продолжительность игры данным способом указывается нотой под шляпой [2, с.27-28].

Интересен тот факт, что год издания Сюиты В. Власова совпадает с годом издания значительных сочинений для баяна Софьи Губайдулиной, таких как *De profundis* (М., 1982) и партита для баяна, виолончели и струнного оркестра (1982).

Виктор Власов назвал свое произведение «сюита». Знакомство с этим опусом, тщательное изучение его объема и структуры наталкивает на мысль, что данное сочинение вполне может быть названо и «сонатой». Подтверждением этому аргументу может служить, в первую очередь, развернутый объем частей и их небольшое количество (три части). Для сюиты, как правило, характерно большее количество частей при меньшем объеме каждой из них.

Первая часть сюиты В. Власова напоминает «Сонатное аллегро» (с восьмого такта). В нём можно отметить контрастность и противопоставление тем (условно – главная и побочная партии).

Начальный семитактовый эпизод – *Andante maestoso*, имеющий импульсивный, напористый характер – можно рассмотреть как вступление к первой части. Это как бы пролог-эпиграф к последующему *Allegro molto*. Музыкальный материал вступления находит своё развитие в коде первой части, проявляясь в триольном движении (такты 103-114), а так же в заключительном *moderato*, как утверждении высказанного во вступлении тезиса.

В *Allegro molto* (первой части) все время прослеживается противопоставление двух сфер: первая – имеет скерцозный характер, она представлена мелкими длительностями (восьмые, шестнадцатые) и синкопированными аккордами. Вторая – носит кантиленный характер. Постепенно, меняясь интонационно, она переходит из партии левой руки в правую, приобретая «призывность» и черты «скерцозности». Таким образом, «противопоставленные» сферы взаимодействуя, оказывают влияние друг на друга. Иногда они следуют рядом, как «параллельные миры».

В первой части Сюиты можно заметить «атрибуты» сонаты, с точки зрения её строения: экспозицию (такты 8-59), разработку (такты 60-147), репризу (такты 148-236). В то же время, эпизод *andante* (речитатив) ассоциируется как небольшая вторая часть внутри первой части. Несмотря на небольшой объём (данный речитатив, также как и вступление занимает всего 7 тактов), этот эпизод (в силу свободы исполнения) в полной мере «сбрасывает» предшествующее напряжение и готовит внимание слушателей к дальнейшему «бурному развитию».

Следующее за этим эпизодом *Allegro* (такты 130-147) воспринимается как связка, подводящая к репризе. Исполняя данное сочинение, автор «увидел» возможную версию использования темповых соотношений между этими частями (ведь исполнение – «второе рождение»). Позволим себе предложить вариант, при котором полноценное *Allegro* наступит с 148 такта, то есть с начала ожидаемой «репризы». Тогда эпизод с 130 по 148 такт будет восприниматься, как естественное продолжение речитатива, его закономерная «трансформация» и подведение к репризному разделу. В этом случае данный эпизод предлагается исполнять с постепенным ускорением темпа до первоначального *Allegro molto*.

Вторая часть сюиты имеет значение «лирического центра» трёхчастной крупной формы. Она, более чем другие части цикла, насыщена специальными звуковыми эффектами. Третья часть сюиты это финал в стиле «*perpetual mobile*».

Исполняя данное произведение, музыкант всё время ощущает «руку мастера», которая, прежде всего, проявляется в органике музыкальной формы. Все части строго выстроены, с точки зрения музыкального развития, вектор движения не имеет ничего лишнего, тормозящего это движение. Несмотря на определённую сложность «расшифровки» музыкального текста, сюита «не отпускает» исполнительский и слушательский интерес. Созданная в прошлом веке, почти сорок лет назад, она ничуть не «устарела», напротив – звучит «актуально» и современно.

#### **Список литературы**

1. Басурманов А.П. Баянное и аккордеонное искусство (справочник). М. «Кифара», 2003 – 558 с.
2. Власов В.П. Сюита для баяна. Київ «Музична Україна», 1982 – 28 с.

**А.Ф. Петченко**  
Луганск

## **ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА МУЗЫКАНТОВ-НАРОДНИКОВ НА ЛУГАНЩИНЕ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей на народных инструментах в Институте культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко. Целью исследования ставилось освещение истории музыкального факультета и достигнутые результаты.

**Ключевые слова:** Институт культуры и искусств, Луганский национальный университет, профессиональная инструментальная подготовка музыкантов-народников.

**A.F. Petchenko**  
Lugansk

## **PROFESSIONAL PREPARATION OF MUSICIANS-PERFORMERS ON FOLK INSTRUMENTS ON LUHANSCHYNE**

**Abstract.** The questions of professional preparation of musicians-performers on folk instruments in the institute of culture and arts of the Tara's Shevchenko Luhansk national university. By a purpose researches illumination of history of musical faculty and attained results.

**Keywords:** institute of culture and arts, Luhansk national university, professional instrumental preparation of musicians-populists.

Профессиональная подготовка музыкантов-народников с высшим образованием на Луганщине началась одновременно с открытием на базе кафедры украинской филологии Ворошиловградского педагогического института специальности «учитель пения». Ныне это Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко. Основанный в 1921 году как ДИНО (Донецкий институт народного образования), институт решил главную гуманитарную проблему молодой советской республики – ликвидацию неграмотности.

Открытие в 1963 году факультета музыки, вначале вечерней, а в 1965 году дневной и заочной формы обучения, решало проблему школьного музыкального воспитания.

Ректор института Пичугин Всеволод Григорьевич – участник Великой Отечественной войны, боевой офицер, историк по специальности, уделял музыкально-эстетическому воспитанию студентов максимально возможное внимание. При его содействии, несмотря на ограниченные финансовые и ресурсные возможности в институте были созданы комфортные условия для развития музыкальной культуры и образования студентов. Институт из своих очень скромных возможностей выделил аудитории для занятий и репетиций, закупил музыкальные инструменты. В институте функционировали творческие коллективы: хор, оркестр народных инструментов, ансамбль бандуристов и музыкально-театральная студия филологического факультета (руководитель Воль Михаил Лазаревич), ВИА «Ровесник» (руководитель Поляков Валентин Евгеньевич); хор «Интеграл» физико-математического факультета (руководитель Хамшон Анатолий Зосимович); хореографический ансамбль народного танца «Кобзарь» (руководитель Вакуленко Василий Иванович); эстрадный ансамбль факультета физического воспитания.

В преподавательский состав были приглашены ведущие музыканты-исполнители, педагоги, дирижеры. Кафедру музыки и пения возглавил Каганов Исидор Михайлович – выдающийся музыкант-исполнитель, скрипач, выпускник Болонской академии, профессор Берлинской консерватории. Следующими заведующими были: Ким В.И., Бондарь Н.В., Топунова Т.А. – выпускница Московской консерватории.

В 1970 факультет музыки и пения возглавил хормейстер, выпускник Харьковской консерватории Поляков В.Е. Кафедра «истории, теории музыки, пения и хорового дирижирования» объединяла преподавателей всех специальностей. Кафедра выпускала специалистов с квалификацией «учитель музыки и пения». Музыкально-воспитательная подготовка осуществлялась в студенческих факультетских хорах (женском и смешанном), в оркестре народных инструментов (руководители Петченко А.Ф., Луговенко В.П.); в оркестре баянистов (руководители Макогонов А.П., Литвинов А.Н.). В 1972 году оркестр народных инструментов стал победителем Областного смотра-конкурса художественного творчества. Оркестр народных инструментов и оркестр баянов были постоянными участниками городских и областных праздничных торжественных мероприятий и концертов, посвященных выдающимся событиям и датам в социальной и культурной жизни.

Выпускники факультета имеют высокие достижения в научно-педагогической отрасли, среди которых: Плеснина Т.П. – доктор педагогических наук, профессор Винницкого пединститута им. Н. Коцюбинского; Афанасьев Ю.Л. – доктор философских наук, профессор Киевского университета культуры и искусств; Воеводин А.П. – доктор философских наук, профессор Луганской государственной академии культуры и искусства имени М. Матусовского.

Середина 70-х годов для музыкального факультета стали периодом реорганизации. В связи с реформой образовательной школы и началом обучения учеников с 6-летнего возраста, возник острый дефицит кадров учителей начальных классов. Поэтому в 1976 на базе музыкально-педагогического факультета открывается факультет подготовки учителей начальных классов по специальности «учитель начальных классов с дополнительной специальностью музыка». Факультет готовил специалистов, для которых «музыка» стала дополнительной специальностью, что нашло соответствующее отображение в учебных планах и учебных дисциплинах, поэтому о музыкально-исполнительском мастерстве и творческих достижениях говорить не приходится. Исключением могут быть успешные выступления хоровых коллективов факультета на смотрах студенческой художественной самодеятельности.

В 1993 году открывается факультет «Музыки». Деканом назначена выпускница МГПИ имени Гнесиных, пианистка Суханцева В.К. В факультет входили две кафедры: кафедра «теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах» и кафедра «музыкального воспитания, пения и хорового дирижирования», которые осуществляли подготовку специалистов с квалификацией «учитель музыки и мировой художественной культуры».

Существенным творческим достижением музыкально-педагогического факультета были успешно проведенные два Международных конкурса «Свято Муз» среди студентов высших музыкально-педагогических заведений (в номинациях – пианисты, вокалисты, музыкальные ансамбли). Среди участников конкурса были представители России, Белоруссии, студенты американских музыкальных колледжей и украинских высших музыкально-педагогических учебных заведений.

В 1998 году в истории ЛГПУ имени Тараса Шевченко произошли значительные изменения: университет получил статус национального, а в 2000 году он был переименован в Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко. На базе факультета музыки было открыто новое структурное подразделение университета – Институт культуры и искусств. Кафедра «теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах» впоследствии была переименована в кафедру «теории, истории музыки и инструментальной подготовки», ныне это кафедра «музыкознания и инструментального исполнительства».

В 1999 году открывается новое направление подготовки «Музыкальное искусство», по которому осуществляется подготовка специалистов с исполнительской и педагогической квалификацией – музыкантов-исполнителей, артистов оркестра и ансамбля, концертмейстеров, дирижеров, преподавателей.



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Руководителями кафедры в разные годы были: В.К. Суханцева; Н.П. Гвоздева; В.И. Дряпка; С.В. Борисова; И.О. Сташевская; О.П. Коночкина; Г.В. Горбулич. В настоящее время кафедрой возглавляет кандидат педагогических наук, доцент Лабинцева Лариса Павловна.

Музыкально-исполнительские творческие коллективы кафедры: оркестр народных инструментов «Слободские музыки» (Е.А. Устименко-Косорич); камерный ансамбль «Ренессанс» (И.О. Сташевская); джаз-ансамбль «Традиция» (А.С. Плохотнюк); ансамбль флейтистов «Дударис» (О.М. Соболева Ольга Михайловна). Ежегодно кафедра «музыкознания и инструментального исполнительства» принимает участие в организации и проведении исполнительского конкурса «Одаренная молодежь Луганщины» Традицией кафедры стало проведение международного музыкального фестиваля «Декабрьские вечера баянной музыки».

На базе кафедры регулярно организуются мастер-классы ведущих отечественных и зарубежных деятелей в отрасли музыкальной культуры. За последние годы студенты кафедры имели возможность ознакомиться с исполнительскими и педагогическими принципами профессоров Венской консерватории Курта Шмида и Евы Ландкаммер (Австрия); профессора Ростовской консерватории С. Арабкерцевой; доктора педагогических наук, профессора, Академика МАИ, заведующего кафедрой народных инструментов Национальной музыкальной академии имени П. Чайковского Н.А. Давыдова; заслуженного артиста Украины, профессора, президента ассоциации баянистов и аккордеонистов Украины, лауреата международных конкурсов П. Фенюка, В. Зубицкого, Е. Гринченко и многих других.

Кафедра имеет широкие международные связи и принимает участие в различных образовательных проектах. Так, например, наиболее перспективные студенты неоднократно принимали участие в качестве стажеров в работе Венского музыкального семинара, а также гастролировали как инструменталисты совместно с профессором Венской музыкальной академии Куртом Шмидом.

Институт культуры и искусств – это центр культурно-художественной жизни Луганска, база подготовки высококлассных специалистов в отрасли музыкального искусства. Развитие высшего музыкального образования в университете существенно улучшает состояние художественной культуры и искусства луганщины.

Воспитанники секции народных инструментов Института культуры и искусств ЛНУ имени Тараса Шевченко – лауреаты международных и всеукраинских конкурсов

1. Косенко Александр (кл. доцента Петченко А. Ф.) – 4 место, дипломант IV Всеукраинского конкурса баянистов-аккордеонистов – студентов педвузов. г. Ивано-Франковск, 1996 г.

2. Яценко Ирина (кл. доцента Сташевского А. Я.) – дипломант II Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2001 г.; 4 место, дипломант XI Международного конкурса г. Пшемишль, Польша, 2002 г.; 3 премия, лауреат II Международного видеоконкурса «Golden accordion» г. Нью-Йорк, США, 2002 г.; 4 место, дипломант XII Международного конкурса г. Пшемишль, Польша, 2003 г.; «Гран-при» 1 премия, лауреат IX Международного конкурса «Дни аккордеона» г. Смедерево, Сербия и Черногория, 2004 г.; 2 премия, лауреат IX Международный конкурс «Дни аккордеона», номинация «камерный ансамбль» (в дуэте с Н. Любецкой, скрипка) г. Смедерево, Сербия и Черногория, 2004 г.; 2 премия, лауреат III Международный конкурс «Fortissimo» г. Харьков, 2004 г.; 1 премия, лауреат IV Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2005 г.; 2 премия, лауреат II Международного конкурса «Аккорды Львова» г. Львов, 2006 г.

3. Шевченко Александр (кл. доцента Сташевского А. Я.) – дипломант Международного конкурса «Донбасс – 2001» г. Луганск, 2001 г.; 2 премия, лауреат II Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2001 г.; 5 место, дипломант XII Международного конкурса, номинация «музыка варьете» г. Пшемишль, Польша, 2003 г.; 3 премия, лауреат IX Международного конкурса «Дни аккордеона» г. Смедерево, Сербия и

Черногория, 2004 г.; 2 премия, лауреат IV Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2005 г.

4. Несвит Юрий (кл. доцента Сташевского А. Я.) – дипломант III Международного конкурса «Fortissimo» г. Харьков, 2004 г.; 3 премия, лауреат IV Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2005 г.; 1 премия, лауреат II Всеукраинского конкурса им. А. Онуфриенко г. Дрогобыч, 2007 г.; 2 премия, лауреат VI Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2007 г.

5. Ткаченко Алексей (кл. доцента Сташевского А. Я.) – 2 премия, лауреат II Международного видеоконкурса «Golden accordion» США, 2002 г.; 1 премия, лауреат V Международный конкурс «Крымская весна» г. Ялта, 2006 г.; 3 премия, лауреат IV Международного конкурса «Fortissimo» г. Харьков, 2006 г.

6. Гладский Владимир (кл. доцента Фалалеева В. И.) – дипломант VI Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2007 г.

7. Таранов Роман (кл. преподавателя Шумаковой О. Ю.) – дипломант VI Международного конкурса «Крымская весна» г. Ялта, 2007 г.

#### **Список литературы**

1. История высшего образования Луганщины // Проблемы и перспективы развития науки в университете в условиях Луганской Народной Республики: сборник материалов научного форума, посвященного 95 - летию Луганского гос. Университета имени Тараса Шевченко и Дню российской науки (09 февраля 2016 г., г. Луганск) / Ответ. за выпуск Р.В. Евдокименко. – Луганск : Альма матер, 2016. – С. 242 – 254.

2. Концертно-исполнительская и педагогическая деятельность Ю.В. Калашникова // Современная культура и образование: история, традиции, новации: материалы международной научно-практической конференции (13 декабря 2018.ю г. Луганск) / Отв. С.Г. Пиченикова; ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко». – Луганск : Книта, 2018. – 274 с.

3. Секция народных инструментов кафедры теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах Луганского национального педагогического университета имени Тараса Шевченко // История исполнительства на народных инструментах (Украинская академическая школа) / Н.А. Давыдов. – изд. 2-е, доп., испр. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2010. – 592 с.

**В.В. Старикова**  
**Минск**

### **АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: К УТОЧНЕНИЮ ПОНЯТИЯ**

**Аннотация.** Аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства получили широкое распространение в практике музыковедческих исследований. В статье обобщаются междисциплинарные подходы к определению понятия «аудиовизуальный документ» и дается определение понятию «аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства».

**Ключевые слова:** аудиовизуальные документы, музыкально-исполнительское искусство, фонодокумент, кинодокумент.

**V.V. Starikova**  
**Minsk**

### **AUDIO-VISUAL DOCUMENTS OF MUSIC AND PERFORMING ARTS: TO CLARIFY THE CONCEPT**

**Abstract.** Audio-visual documents of musical and performing arts are widely used in the practice of musicological research. The article summarizes interdisciplinary approaches to the

definition of the concept of «audio-visual document» and defines the concept of «audio-visual documents of musical and performing arts».

**Keywords:** audiovisual materials, musical performing art, phonodocuments, filmdocument.

Музыкально-исполнительское искусство, выделившись в самостоятельный вид музыкальной деятельности к середине XIX века, на протяжении XX века создало целую галерею самых известных исполнителей и коллективов всех специальностей. Их искусство зафиксировано в многочисленных аудиовизуальных документах (звукозаписях, трансляциях концертов, документальных фильмах-портретах и т.д.). Начиная с середины XX века эти документы постепенно включаются в источниковедческую базу исследований различных аспектов исполнительства (школ, стилей, направлений и т.д.) Неослабевающий интерес к аудиовизуальным документам музыкально-исполнительского искусства сегодня обуславливает разработку научных проблем в области музыкального источниковедения. При этом специфические особенности новых документов в теории источниковедения музыкально-исполнительского искусства не становятся проблематикой исследований, хотя сегодня необходима разработка самих методов поиска, критического анализа материала и его классификации, необходимость определения основным этапов источниковедческого исследования аудиовизуальных документов исполнительского искусства. О необходимости специальных исследований фоно и киноматериалов учёные говорили ещё в 1970-е годы, а также «введение в научный оборот их фактического содержания и в особенности анализа их общих свойств, обуславливающих те или иные возможности данных видов источников» [5, с. 55].

Для исследования музыкально-исполнительского искусства в современном музыковедении в качестве фактологического документа привлекаются звукозаписи и различные виды экранной фиксации (трансляции, фильмы-концерты, телевизионные передачи и документальные фильмы).

В качестве источника исследования, терминологически они получают множество названий: звукозаписи, аудиозаписи, грампластинки, магнитофонные фонограммы, фонограммы, фонодокументы, дискографическое наследие, аудиопродукция, аудиальный документ, кино-, теле-, видеодокумент, экранный нарратив.

Именно такое разночтение, отсутствие системного подхода к этой форме документирования музыкально-исполнительского искусства, требуют уточнения самого терминологического аппарата, в частности, термина «аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства».

Термин «аудиовизуальный документ» в научном обороте утвердился в 1980-е годы в рамках архивоведения, в период перехода общества на цифровой формат и необходимости сохранения уже существующих фото-, фоно- и кинодокументов. Широкое распространение термин «аудиовизуальные документы» получил в исторических науках, в частности в исследованиях докторов исторических наук И. Биска, В. Магидова и Г. Сексенбаевой, а также в учебных пособиях по новейшей истории. Однако по сей день история его возникновения и эволюция толкования этого термина не изучена, что и отражается в отсутствии как его единой дефиниции, так и классификации. Эта тенденция характерна и для музыковедения.

Аудиовизуальным документам свойственны специфические черты, отличающие их от других видов исторических источников. Эти документы объединяют особенности в технологии создания. Возникновение их непосредственно связано с развитием науки и техники, а также с открытиями в таких областях как химия, оптика, акустика и т. д.

К аудиовизуальным документам относятся фонодокументы, видеодокументы, кинодокументы, фотодокументы и документы на микроформах. Сам термин «аудиовизуальные документы» широко применяется в практике архивоведения, кинематографа, средств массовой коммуникации, библиотечного дела, а также в криминалистике, используемый как дефиниция, объединяющая все виды звукозаписи и движущихся изображений.

Первые попытки сбора новых видов документов относятся к концу XIX века. Первый звуковой архив был создан в Вене (1899 г.), а первый киноархив появился в Нидерландах (1917 г.). В Советском Союзе идея сбора, систематизации и архивации относится к 1919 г. Реализована она была уже в 1926 г.

В Советском Союзе в практике организации архивирования использовалось понятие КФФД (кинофонофотодокументы). Источниковедческий подход к аудиовизуальным документам широко разработан в рамках исторических наук и архивоведения. Среди исследователей отметим Н. Кушнарченко, О. Синеокого и Г. Швецову-Водку. В работах этих авторов чётко проявился информационный подход к выявлению роли различных типов документов в сфере сохранения наследия и в рамках развития средств массовой коммуникации.

В источниковедческой литературе по вопросу о классификации кинофотофонодокументов отражены очень противоречивые точки зрения. Например, известный российский источниковед С. Шмидт кино-, фото-, фонодокументы не выделяет в самостоятельные группы, а распределяет их среди различных типов исторических источников. В исследовании В. Стрельского «Теория и методика источниковедения истории СССР» подчёркивается информативная ценность кинофотофонодокументов, но фонодокументы выделяются в отдельный «род» источников, а кинофотодокументы включаются в род изобразительных материалов (вместе с древнейшими изображениями на камнях, скалах, в пещерах первобытного человека, а также – с живописью и скульптурой античного общества и произведениями художников-реалистов), что на наш взгляд не совсем уместно. А. Блохиным рассматриваются проблемы хранения и использования кино- и видеодокументов уже как элемента электронных информационных сетей.

На выделении дискографического источниковедения в самостоятельное направление настаивал российский исследователь звукозаписи В. Янин. В этом же направлении идёт труд О. Синеокого «Фонодокумент в мировом коммуникационном пространстве: эволюция, современное состояние, направления трансформаций». Автор считает, что в отношении фонодокументов исследования проводились только в двух аспектах – историческом и источниковедческом. При этом сама заложенная в них специфическая информация, характеризующаяся «индивидуальностью выражения и воспроизведения, акустическими особенностями, технологической спецификой и другими важными признаками» не становилась объектом исследования [10, с.2], что и стремится преодолеть О. Синеокий в своем исследовании, считая историю фонографической коммуникации неотъемлемой частью нематериального культурного наследия каждой страны [9]. П. Грюнберг отмечает, что аудиоиндустрия и рынок аудиопродукции создали первичное информационное пространство и положили начало информационному обществу.

Наибольшее влияние на теоретическое осмысление кинофотофонодокументов как исторических источников оказала исследовательская деятельность В. Магидова. Автор в многочисленных публикациях, монографиях и в докторской диссертации поднимает источниковедческие проблемы этих документов, рассматривая кинофотофонодокументы как «гиперсистему». В. Магидов выделяет общие свойства этих документов, которые и позволяют говорить о «гиперсистеме»:

- документирование событий и явлений действительности с помощью специальных технических средств и оборудования;
- изобразительная, звуковая и изобразительно-звуковая формы непосредственного отражения на плёночном или другом носителе информации событий и фактов, происходящих в действительности;
- общность носителей информации (плёнка — целлулоидная, магнитная и т.п.);
- общность назначения и использования этих источников;
- характер процессов документирования, предполагающий творческий подход к созданию КФФД как произведений искусства;

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

– сходство организации хранения и обеспечения сохранности документов на плеченосных носителях и др. [6].

На современном этапе особенности источниковедческого подхода к аудиовизуальным документам очерчены доктором исторических наук Г. Сексенбаевой. Автор, также определяя аудиовизуальные документы как «гиперсистему», основными критериями называет следующие:

- устойчивая форма этих документов (это характерно для законченных производством кинофотофонопроизведений);
- наличие в их структуре постоянных атрибутов - определенного формуляра с соответствующим набором реквизитов;
- видовое и жанровое разнообразие;
- возможность систематизации их по происхождению [8].

Активный процесс изучения аудиовизуального наследия начался в 1970-1980-е годы и связан с появлением новых технологий (в первую очередь – компакт-диска) и необходимостью сохранения массива документов на устаревших носителях, что и потребовало разработку ГОСТов и систем стандартов.

В Советском Союзе сам термин «аудиовизуальный документ» впервые появляется в библиотечной документации «Техника работы областной библиотеки» (М.: Книга, 1970) и в диссертациях Л. Власова «Аудиовизуальные средства в библиотеках» (1973 г.) и Б. Бергеера «Аудиовизуальная служба массовых библиотек для взрослых» (1975 г.), а затем в «Словаре современной архивной терминологии социалистических стран» (1982 г.), где он определён как «документ, содержащий сочетание изобразительной и звуковой информации» [3, с. 27].

Иное определение мы видим в межгосударственном стандарте ГОСТ 7.69-95 «СИБИД. Аудиовизуальные документы. Основные термины и определения» (1996 г.): «Аудиовизуальный документ – документ, содержащий изобразительную и (или) звуковую информацию, воспроизведение которой требует применения соответствующего оборудования» [2, с. 2]. Определение аудиовизуальным материалам дано в документе «Руководство по аудиовизуальным и мультимедийным документам для библиотек и других организаций» – материалы, содержащие записанные звуки и/или записанные неподвижные и/или движущиеся изображения [13, с. 4].

Нам кажется наиболее убедительной точка зрения в отношении формулировки понятия В. Магидова. Автор в монографии «Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания» [7] говорит, что термин «аудиовизуальный документ» чаще всего употребляют как собирательное понятие документов, содержащих изобразительную, *изобразительно-звуковую и звуковую информацию* (наш курсив – В.С.), включая в первую очередь кинодокументы периода немого и звукового кино и соответственно фото- и фонодокументы, а также видеофонограммы.

В мировой практике закрепился термин «аудиовизуальные архивы», документально утверждённый в программе по сохранению аудиовизуального наследия ЮНЕСКО, где также употребляется понятие «аудиовизуальный документ». Активизация международных организаций в 1970-е годы в отношении аудиовизуального наследия затронуло и систему библиотек. Все фонды кино- и фонодокументов стали называться аудиовизуальными документами.

Деятельность ЮНЕСКО в этом направлении активно проходит и по сей день и представлена следующими документами: «Практический справочник по аудиовизуальным архивам» (1997 г.), терминологический глоссарий в отношении аудиовизуальных документов (2001 г.), утверждение 27 октября как Всемирного дня аудиовизуального наследия.

При том, что термин «аудиовизуальные документы» уже получил широкое распространение, в современной научной терминологии присутствуют разночтения этого

понятия. В первую очередь это относится к понятиям «фонодокумент» и «кинодокумент», появившимся в связи с развитием системы архивирования этого нового вида хранения информации, а также с развитием мультимедийных технологий и их изучением.

Авторы многочисленных исследований зачастую рассматривают фонодокументы отдельно. Л. Аполлонова пишет, что фонодокумент – это музыкальнозвучащий, аудиальный документ [1]. М. Холодилина считает, что фонодокумент – «это только аудиальный документ, например, грампластинки или магнитные фонограммы» [12]. Безусловно, что эти формулировки в определённой степени отражают суть термина, при этом сужая возможности его изучения в контексте всего аудиовизуального наследия, так как на фонодокументах может быть зафиксирована не только музыкальное произведение, а ограничение фонодокумента грампластинками и магнитофонными фонограммами ставит вопрос о роли и принадлежности других носителей (например, фоновалики).

Похожая ситуация и в отношении «кинодокумента». Белорусский киновед О. Нечай к аудиовизуальным документам относит только экранные формы фиксации, не включая сюда аудиальные документы. Такой же точки зрения придерживается российский исследователь медиакультуры Н. Кириллова.

Согласно словарю-справочнику терминов нормативно-технической документации, кинодокумент – это изобразительный или аудиовизуальный документ, созданный кинематографическим способом [3].

Киноведы считают, что кинодокумент – это отдельный вид киноискусства, представляющий собой неигровое (документальное) кино. Иногда кинодокумент называют «экранном документом» – термином, который в эстетическом смысле ввёл киновед С. Дробашенко в одном из своих исследований [4]. А. Пронин документальные фильмы предлагает рассматривать как экранный нарратив.

В течении последнего десятилетия произошли коренные изменения в отношении самих носителей информации. Традиционные способы создания, хранения и распространения аудиовизуальных документов полностью заменены электронными, что позволяет им становиться уже частью современной медиакультуры. Именно в направлении, в ракурсе «медиакультуры», а также «медиамузыки», аудиовизуальные документы становятся объектом исследований в историческом аспекте (А. Чернышёв), в рамках современных интеграционных процессов (Н. Кириллова), а также музыки в структуре медиатекста (Т. Шак).

Аудиовизуальные документы, являясь частью медиакультуры, отражают объективно-исторический процесс культурного наследия (исторический аспект) и передачу культуры внутри общества (актуальный аспект). Передача культуры от поколения к поколению включает в себя специфические формы хранения, передачи, усвоения. Трансляция внутри общества включает в себя творческое производство новых культурных феноменов, их «упаковку» (использование) и передачу широкой аудитории.

На наш взгляд, именно современная ситуация в отношении доступности любой информации, а также оцифровка огромного массива аудиовизуальных документов исполнительского искусства и появление их в свободном доступе, создали новые возможности для изучения музыкально-исполнительского искусства. Сегодня это возможно не на уровне локальных традиций и школ, а в рамках общемировых тенденций, обобщения накопленного опыта. Для музыкально-исполнительского искусства аудиовизуальные документы дали возможность фиксировать и изучать музыкальные события и явления, которые до этого не могли адекватно изучаться.

В музыковедческих работах понятие «фонодокумент» используется очень редко и заменяется понятиями звукозапись, аудиоматериал. Экранные формы фиксации исполнительского искусства исследуются в рамках направления «музыка и телевиде-

ние», где термин «кинодокумент» попросту неуместен в силу специфики исследований. Одним из немногих авторов, объединяющим все формы фиксации музыкального исполнительства в аудиовизуальную, является российский исследователь Е. Гуренко.

Складывается парадоксальная ситуация, когда аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства становятся основным материалом исследований всевозможных музыковедческих изысканий, но не рассматриваются как «гиперсистема», которая на наиболее адекватном уровне документирует музыкально-исполнительское искусство и позволяет максимально скрупулёзно изучать все его составляющие. Отсутствие унифицированной системы аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства сегодня связано с узкотематической направленностью указанных работ, а также с разнопрофильностью хранящих учреждений, где документы не имеют в аннотировании единой регламентации. Параметры аннотирования в каждом учреждении этих документов происходит согласно принятой формы и решаемым задачам. Если мы стремимся создать целостную картину фиксации музыкального исполнительского искусства, мы используем термин «аудиовизуальные документы» как собирательное понятие. Это определяется, во-первых, понятийным аппаратом архивоведения и источниковедения, где эти документы представлены, во-вторых – множественностью типовых и видовых форм фиксации музыкально-исполнительского искусства, требующих в современных реалиях объединения и единого определения.

Само музыкально-исполнительское искусство мы рассматриваем как акт музицирования, заключённый в силу своей специфики в пространственно-временные рамки и имеющий процессуальное развитие. Понимание музыкального исполнительства как процесса, развивающегося во времени, позволяет исключить из определения, предлагаемого нами, фотодокументы, как статический визуальный тип документирования, и рассматривать их как дополнительный материал, безусловно обладающий фактологической визуальной информацией.

Понятие «аудиовизуальные документы исполнительского искусства» мы трактуем, как комплекс документов, объединённых на основе техники создания и воспроизведения, способе кодирования и хранения, содержащих звуковую и изобразительно-звуковую процессуально-динамическую и временную информацию о музыкальном исполнительстве и ее функционировании в сфере синтетических видов искусств.

#### **Список литературы**

1. Аполлонова Л.П. Грамзапись и её воспроизведение [Текст] / Л. П. Аполлонова, Н. Д. Шумова. – Москва: РУДН, 1978. – 508 с.
2. ГОСТ 7.69-95. СИБИД. Аудиовизуальные документы. Основные термины и определения [Текст]. – М. : Госстандарт России, 1996. – 6 с.
3. ГОСТ Р 51141-98. Делопроизводство и архивное дело: термины и определения [Электронный ресурс] / <https://gostrf.com/normadata>. (дата обращения 15.01.2020).
4. Дробашенко С.В. Феномен достоверности : очерки теории документального фильма [Текст] / С.В. Дробашенко ; АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1972. – 184 с.
5. Кунтиков И.Н. Кинофотофонодокументы в научных исследованиях [Текст] / И.Н. Кунтиков // Вопросы архивоведения. – № 2 (Апрель – Июнь). – Москва, 1962. – С. 55 – 63.
6. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы: проблемы историографии, архивоведения и источниковедения [Текст] / Рос. гос. гуманитар. ун-т «Историко-архивный институт» : автореф. дис...докт. ист. наук: 07.00.09 — М., 1993. — 26 с.
7. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания [Текст] / В.М. Магидов. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2005. – 394 с.
8. Сексенбаева Г.А. Аудиовизуальные документы: особенности источниковедческого подхода [Электронный ресурс] / Г.А. Сексенбаева // Вестник КазНПУ. – Алматы, 2011 [Электронный ресурс] / <https://articlekz.com/article/10942> (дата обращения 20. 05. 2019).

9. Синеокий, О.В. Апрельский мегазавод и другие предприятия грампластинок: некоторые артефакты советской рок-коммуникации / О.В. Синеокий // NB: Культуры и искусства. — 2013. — № 2 [Электронный ресурс] / [http://e-notabene.ru/ca/article\\_379.html](http://e-notabene.ru/ca/article_379.html) (дата обращения 20.05.2019).

10. Синеокий, О. В. Фонодокумент в мировом коммуникационном пространстве: эволюция, современное состояние, направления трансформаций [Текст]: спец. междунар. науч.-реф. вып. по материалам дис. ... д-ра наук по соц. коммуникациям: 27.00.02 / О. В. Синеокий. — Запорожье : Статус, 2017. — 151 с.

11. Словарь современной архивной терминологии социалистических стран [Текст] / ВНИИДАД. — Вып. 1. — М. : ГАУ при СМ СССР, 1982. — 448 с.

12. Холодилина М.С. Фонодокумент: понятие и виды [Электронный ресурс] / <https://docviewer.yandex.by> (дата обращения 20.12.2019).

13. Guidelines for Audiovisual and Multimedia materials in libraries and other institutions / Bruce Royan, Monika Cremer et al for the IFLA Audiovisual and Multimedia Section. The Hague, IFLA Headquarters, 2004. — 21 p.

**Ци Цзин**  
**Санкт-Петербург**

## **РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА**

**Аннотация.** В настоящей статье проводится анализ развития системы вокального образования в эпоху романтизма. Система вокального образования складывалась не одно столетие, она характеризуется ярко выраженными национальными особенностями и традициями, сохранение которых представляется главной задачей любого современного государства. На становление системы вокального образования оказывали влияние различные политические, экономические и культурные факторы, в том числе главенствующие направления в музыке. В статье также проанализированы фундаментальные работы в области теории музыки и вокального исполнительского искусства.

**Ключевые слова:** романтизм, образовательный процесс, вокальное образование, диссонанс.

**Tsi Tsin**  
**St. Petersburg**

## **THE DEVELOPMENT OF VOCAL EDUCATION IN THE ERA OF ROMANTISM**

**Abstract.** The article analyzes the development of vocal education in the era of romantism. The system of vocal education has evolved over several centuries. It is characterized by pronounced national characteristics and traditions, the preservation of which seems to be the main task of any modern state. The formation of the vocal education system was influenced by various political, economic and cultural factors, including the dominant trends in music. The article also analyzes fundamental works in the field of music theory and vocal performing art.

**Keywords:** romanticism, educational process, vocal education, dissonance.

XIX век ознаменован активным развитием в области экономики, ростом промышленности, а также существенными изменениями в духовной сфере, что не могло не оказать влияние в том числе и на систему вокального образования. В данный период вокальное образование развивалось на основе раскрытия неисчерпаемых возможностей и определения индивидуальности каждого из учащихся, что свидетельствует о том, что в центре внимания оказалась неповторимость и уникальность личности. Вокальное образование представляет собой процесс усвоения знаний, умений и навыков в области певческого искусства, необходимых для осуществления профессиональной музыкальной деятельности.



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

История развития вокального образования в разных странах мира различна. Так, например, в истории развития вокального образования в России были выделены такие этапы:

- IX-XVII вв. – вокальное образование на основе народной и духовной музыки;
- XVIII в. – 1-я половина XIX в. – светское вокальное образование;
- середина XIX в. – начало XX в. – становление академической системы в вокальном образовании;
- 1917 г. – 90-е гг. XX в. – формирование единой многоступенчатой системы вокального образования;
- с 90-х гг. XX в. по настоящее время – современный период вокального образования (дальнейшее развитие и модернизация). [1, с. 13].

В истории развития вокального образования в Китае выделяются следующие этапы:

- II тыс. до н.э. – начало XX в. – период вокального образования, основанного на традициях;
- начало XX в. – 1949 г. – период вокального образования, основанного на использовании европейской академической системы;
- 1949-1976 гг. – период светского вокального образования;
- с 1976 г. – наст. вр. – современный период вокального образования, характеризующийся многообразием способов вокального исполнительства и интеграции методов, форм, методических систем подготовки вокалистов.

На развитие вокального образования большое влияние оказывали различные стилистические направления. Целью данной статьи является выявление особенностей вокального образования в период романтизма. Для достижения указанной цели необходимо решить ряд задач:

- проанализировать предпосылки возникновения романтизма как одного из стилистических направлений в музыке;
- выявить основные характеристики музыкальных произведений эпохи романтизма;
- охарактеризовать важнейшие принципы, на которых строилось вокальное образование эпохи романтизма, на основе исследования трудов педагогов того времени.

Романтизм – это стилистическое движение в западной классической музыке, доминировавшее с 1830-х по 1900-е годы. Музыка эпохи романтизма были присущи следующие характеристики:

- Субъективность: музыка не была объективной (вне человеческих эмоций), как в классический период, но должна была быть соединена с взвешенными идеями. В этом отношении некоторые из поздних произведений Бетховена считались образцом для подражания.
- Национализм. На композиторов периода романтизма большое влияние оказали интенсивные националистические чувства, возникшие после наполеоновских войн. Некоторые композиторы были политическими изгоями (Шопен и Вагнер), а другие пропагандировали любовь к своей стране (Русская пятерка). Основными центрами романтической националистической музыки в XX веке были Германия, Италия, Франция, Центральная Европа и Россия.
- Программность композиций. Использование описательной музыки стало важной частью романтического движения.
- Особенности тембра: наличие новейших музыкальных инструментов позволило композиторам периода романтизма экспериментировать с новыми оркестровыми эффектами.
- Хроматизм. Гармоническая система, установленная Ж.Ф. Рамо в 1722 году, начала рушиться в течение периода классицизма. Композиторы периода романтизма начали активно использовать измененные аккорды и модуляции. Это особенно верно в отношении музыки, написанной после 1850 года.

• Особенности жанров. Использование новых или ранее не очень распространенных музыкальных жанров, таких как ноктюрн, концертный этюд, арабеска и рапсодия, наряду с традиционными классическими жанрами.

Появление «романтизма» как одного из направлений музыкального искусства было обусловлено социальными и политическими причинами, а именно Французской революцией и вытекающими из нее националистическими тенденциями. Эти события привели к изменению мышления людей, особенно творческих. Данный период характеризовался всеобщим нетерпением и неприятием правил и ограничений классицизма, и музыка «восстала» против практик Моцарта и Гайдна. Эти процессы имели огромное значение для развития мировой педагогической мысли и определения ее дальнейших перспектив. Ввиду того, что развитие вокального образования в эпоху романтизма представлено отдельными персоналиями, в настоящее время не существует обобщающих работ по вопросам влияния романтизма на вокальное образование, а также преемственности между педагогикой и искусством как важными сферами общественной жизни.

Практическая значимость работы состоит в том, что статья позволит глубже понять влияние романтизма на развитие вокального образования, а также применять методы, описанные в работах ученых в процессе обучения вокалу.

Деятельность композиторов периода романтизма была направлена на создание музыкальных произведений, которые были бы отличными от созданных ранее и выражали их индивидуальность. Идеалом для композитора данного периода было отражение его собственных чувств и эмоций, чтобы передать слушателю определенные настроения.

Музыка все больше и больше отдалялась от реальной жизни, одновременно выражая величие и гордость человеческого духа. Примеры романтических произведений можно найти у таких величайших композиторов как Лист, Берлиоз и Вагнер.

Период романтизма оказал существенное влияние на музыкальную культуру, и в том числе на вокальное образование. Многие консерватории и музыкальные школы были созданы для обучения вокалистов.

В период романтизма в вокальном образовании появились новые направления развития. Вокальное образование в период романтизма было направлено на воспитание всесторонне развитой, гармоничной личности, которая обладает широким кругозором и огромным пластом теоретических знаний и практических навыков в области пения. [2, с. 19]. Формирование такой личности становится возможно при изучении произведений композиторов-романтиков в контексте глубокого видения особенностей эпохи романтизма.

Учение И.Г. Фихте «Я» развило идею о том, что человеческая личность должна пониматься как независимая и активная, стремящаяся к самопознанию и познанию окружающего мира. Его идеи были поддержаны многими философами второй половины XIX века, например, О. Конттом, Д.С. Миллем, Г. Спенсером.

В данную эпоху начали появляться и активно развиваться новые концепции обучения в рамках вокального образования. Например, немецкие педагоги в XIX веке (И.Г. Песталоцци, Ф.В.А. Фребель, И.Ф. Гербарт, Ф.А.В. Дистервег), формулируя свои педагогические взгляды, основывались на необходимости осознания творческой сущности каждого учащегося. Так, основными педагогическими идеями И.Г. Песталоцци являлись воспитывающий труд и развивающее обучение. Он понимал вокальное образование как сложный процесс и утверждал, что «обстоятельства формируют человека, но и человек формирует обстоятельства» [3, с. 138].

Другой известный педагог Ф. Фребль основой системы вокального образования видел развитие творческих задатков личности. По его мнению, система образования

должна строиться на теории игры, так как только в этом случае личность может проявить свой богатый внутренний мир. [4, с. 120].

Таким образом, вокальное образование эпохи романтизма строится на идее гуманизма, которая и в настоящее время оказывает существенное влияние на развитие гуманистической парадигмы образования. Данная парадигма направлена на создание условий, в которых личность сможет самореализовываться и проявлять свои творческие способности.

Вокальное образование эпохи романтизма представлено главным образом в трудах Жильбера Луи Дюпре и Мануэля Гарсиа-младшего. Рассмотрим основные идеи, на которых они строили свои концепции вокального музыкального образования.

В 1846 году Дюпре выпустил работу под названием "Искусство пения", основная мысль которой заключалась в необходимости направленности образовательного процесса на формирование смешанного регистра. [5, с. 151]. Кроме того, в данном труде Дюпре приводит ряд рекомендаций для реализации данной задачи.

Имя Жильбера Луи Дюпре вошло в историю как реформатора вокального искусства: он впервые обосновал необходимость прикрытия верхнего участка мужского голоса. [6, с. 57]. Именно в этом заключается основной теоретическое знание труда Дюпре «Искусство пения».

Мануэль Гарсиа-младший также внес значительный вклад в развитие вокального образования в период романтизма. Его педагогические концепции активно применялись и применяются в настоящее время не только во Франции, но и в других странах. Его главный труд под названием "Школа пения" был издан в 1847 году, который в 1856 году был переиздан с изменениями и дополнениями.

Важное значение данного труда заключается в коренном пересмотре певческого дыхания. М. Гарсиа утверждал, что «расширение звуковой палитры певца и гибкое использование динамической нюансировки можно осуществить только при условии хорошо натренированной диафрагмы» [7, с. 72]. Он предложил новый тип дыхания - грудодиафрагматический.

По мнению Гарсиа дыхание выступает как важнейший фактор голосообразования, поэтому он разработал целую систему упражнений, с помощью которой можно тренировать дыхательную мускулатуру. Кроме того, Гарсиа утверждал, что освоение вокальной технологии имеет решающее значение при работе с тем или иным музыкальным произведением, в том числе и для его интерпретации.

Экспрессию он считал величайшим законом искусства, именно поэтому он считал, что исключительно техничное исполнение музыкального произведения без выражения какой-либо идеи, не сможет затронуть слушателя и передать ему настроение, заложенное в произведение его автором. [8, с. 139].

На основании этого Гарсиа разработал ряд советов по работе с музыкальным произведением. Работа должна начинаться с предварительного чтения текста, для того чтобы разобраться в его смысле и основных текстовых деталях. Затем исполнитель должен прочитать текст как драматический артист, то есть постараться выразить настроение (например, радость, злость, разочарование и т.д.). Артист по мнению Гарсиа должен исполнять произведение таким образом, чтобы между внешним осуществляемым на сцене действием и тоном его голоса было соответствие.

Таким образом, можно констатировать, что период романтизма создал педагогическую основу для открытия консерваторий и музыкальных школ для обучения музыкантов-вокалистов, то есть вокальное образование в эпоху романтизма активно развивалось. Обновления образов, тяга к переменам, совершенствование музыкального языка коррелируют с тенденциями обновления учебного процесса, а также включению новых принципов и методов преподавания, соответствующих идейным установкам романтизма. Огромный вклад в его развитие внесли педагоги, зачастую сами являвшиеся исполнителями. Например, Мануэль Дель Популо Висенте Гарсиа, что позволяло им выстраивать педагогические

концепции с опорой на свой личный практический исполнительский опыт. Вокальное образование в период романтизма характеризуется направленностью на развитие всеобщей развитой, гармоничной личности вокалиста, обладающего не только теоретическими знаниями, но и практическими навыками в области пения, в том числе сформированностью смешанного регистра и хорошо натренированной диафрагмой. Кроме того, вокальное образование в период романтизма было направлено на обучение вокалу, способному передавать эмоции и настроение слушателям. Зарождающаяся гуманистическая педагогика, которая во главу угла ставила личность обучаемого, утверждала необходимость формирования нравственной этики и учета его индивидуальных качеств. Это является идеей личностного подхода в педагогике, который используется в наши дни.

#### **Список литературы**

1. Вэй, Я. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России [Текст] / Я. Вэй. – Астрахань, 2015. – 196 с.
2. Мелешкина, Е. А. Стилевой феномен романтизма в профессиональной подготовке учителя музыки (на материале учебной работы над произведениями Шумана в классе фортепиано) [Текст] / Е. А. Мелешкина. – М., 2004. – 28 с.
3. Песталоцци, И. Г. Избранные педагогические сочинения: в 2 т. [Текст] / И. Г. Песталоцци. – М.: Педагогика, – 1981. – 334 с.
4. Помелов, В. Б. Фридрих Фрёбль и его вклад в педагогику: к 230-летию со дня рождения педагога и к 175-летию открытия им первого в истории детского сада [Текст] / В. Б. Помелов // Вестник Вятского государственного университета. – 2011. – С. 114-123.
5. Дюпре, Ж. Искусство пения [Текст] / Ж. Дюпре. – М.: Планета музыки. – 2014. – 288 с.
6. Жесткова, О. Вокальные новации Жильбера Дюпре [Текст] / О. Жесткова // Орега Musicologica. – № 2 (24). – 2015. – С. 46-61.
7. Гарсия, М. Полный трактат об искусстве пения [Текст] / М. Гарсия. – М.: Планета музыки, – 2015. – 416 с.
8. Решетникова, С. В. Исполнительское искусство Мануэля Дель Популо Висенте Гарсия [Текст] / С. В. Решетникова // Манускрипт. – № 7 (69). – 2016. – С. 137-140.

**Т.И. Стражникова**  
**Краснодар**

### **К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика музыкального языка, представленная в различных исследованиях. Особое внимание уделяется соотношению вербального и музыкального языков, теории интонации, семантической и эстетической информации. Рассматривается музыкальное творчество с точки зрения теоретико-информационного подхода.

**Ключевые слова:** музыкальный язык, вербальный язык, интонация, лексема, семантическая информация, эстетическая информация.

**T.I. Strazhnikova**  
**Krasnodar**

### **TO THE QUESTION OF THE SPECIFICS OF THE MUSICAL LANGUAGE**

**Abstract.** The article deals with the specifics of the musical language presented in various studies. Special attention is paid to the correlation of verbal and musical languages, the theory of intonation, semantic and aesthetic information. Musical creativity is considered from the point of view of the information-theoretical approach.

**Keywords:** musical language, verbal language, intonation, lexeme, semantic information, aesthetic information.

Новые тенденции развития музыкального искусства, связанные с расширением высотных и динамических диапазонов, тембров, характеров звучания и пространственного восприятия, актуализируют множество вопросов, требующих особых подходов к осмыслению специфики музыкального языка, его информативности. Эта проблема весьма обширна и востребована в музыкальной науке, поэтому в данной статье будут рассмотрены лишь некоторые ее аспекты.

Первоначальный смысл понятия «музыкальный язык» был образным, метафорическим. Тем не менее, этот термин давно известен в музыкальной науке, например, уже в XVIII веке Жан-Жак Руссо охарактеризовал его как «совокупность музыкальных средств» [Цит. по 11, с. 10]. Исследования в этой сфере связаны с теорией интонации (Б. Ярустовский, Б. Асафьев, М. Арановский, А. Сохор, Л. Мазель, В. Медушевский, Е. Назайкинский, В. Холопова и др.), с разработками в области музыкальной семантики (Н. Арановского, Ю. Кона, В. Медушевского, Д. Терентьева, О. Никитенко, С. Мальцева, Л. Куприяновой и др.), музыкальной семиотики (М. Арановского, Л. Саввиной, Н. Велижевой, А. Денисова, С. Мальцева и др.), с теоретико-информационным подходом к проблемам музыкознания.

«Музыкальный язык возникает, формируется и развивается в процессе музыкально-исторической практики, – отмечает Н. Г. Арановский, – и в этом смысле является продуктом эволюции музыкальной деятельности» [9, с. 95]. Он является отражением жизни общества, его культуры. Изначально возникнув в устной традиции, музыкальный язык претерпевал различные изменения, системы кодирования информации с помощью чисто музыкальных средств, а также слова, движения, жеста, танца и т. п. Музыкальный фольклор, наряду массовой, бытовой музыкальной культурой, стал основой для формирования профессиональной музыки.

«Поскольку звукоорганизация музыки является индикатором, отражающим общий художественный контекст эпохи, то ее можно рассматривать носителем культурной памяти, – пишет Л. В. Саввина. – Процесс эволюции звуковысотной структуры свидетельствует о ее непрерывном развитии, накоплении исторического опыта, сбрасывании прошлого для утверждения новых культурных кодов, способных превратиться в память музыкальной культуры» [10].

Музыкальное искусство XX века можно охарактеризовать как разнородное по стилистике, технике композиции (тональная, атонально-серийная и сериальная техника, пуантилизм, алеаторика, сонористика, минимализм, конкретная музыка, стохастическая музыка и др.). Каждый композитор опирается на бытующий музыкальный язык в конкретной эпохе, в данной стране, создавая новые интонации, новые звучания, формируя свой неповторимый авторский стиль. «Элементы музыкального языка общества, – пишет А. Н. Сохор, – входят в мышление композитора и становятся его материалом вместе с присущими им семантическими возможностями» [9, с. 63]. При этом следует учитывать, что семантика музыкального языка может отличаться в разные эпохи и у разных народов, например – «индийскую традиционную музыку характеризует существенно иная логика, нежели классическую европейскую. То, что не логично в мажоро-миноре (например, движение вводного тона вниз или септимы септаккорда вверх), может оказаться абсолютно закономерным в натурально-ладовой системе – и наоборот. И подобные примеры бесчисленны» [9, с. 66–67]. Применяемые в музыке обороты, музыкальные средства, та или иная жанровая система закрепляются в общественной памяти и становятся привычными, семантически значимыми, приобретает особое смысловое значение.

Теоретико-информационный подход к специфике музыкального языка играет в музыкальном творчестве заметную роль. С одной стороны, композитор пользуется звуковыми образами, отдельными звуками, созвучиями и всевозможными их сочетани-

ями, создавая новые произведения, с другой стороны он мыслит не только музыкальными представлениями, художественными образами, но и закодированными музыкально-теоретическими понятиями, функционирующими на основе вербальных представлений. В творчестве композитора также отражаются его взгляды, идеи, мировоззрение. В настоящее время информационное осмысление художественного творчества продолжает интересовать исследователей, однако специальные методы музыкально-теоретического анализа с точки зрения теории информации еще не выработаны.

Проблема специфики музыки и свойственной ей «непереводимой эстетической информации» поднималась в 1966 году в книге А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие». В его концепции рассматривается информация двух видов: «а) *семантическая информация*, подчиняющаяся универсальной логике, имеющая структуру, допускающая точное представление, переводимая на другие языки; б) *эстетическая информация*, ... теоретически непереводима на другой “язык” или в систему логических символов потому, что другого такого языка для передачи этой информации попросту не существует...» [7, с. 202–203]. Вместе с тем А. Моль отмечает, что в чистом виде тот или иной вид информации практически не существует, чаще всего, эти виды информации тесно переплетаются. При этом семантическую информацию можно как-то определить, в то время как эстетическая информация труднее поддается измерению и зависит от опыта, знаний индивидуума. В музыке семантическая информация занимает минимальное место, а превалирует эстетическая, направленная на удовлетворение художественных, духовных потребностей.

В середине 70-х годов М. Г. Арановский писал: «Любой язык, в том числе музыкальный, является кодирующей системой, предназначенной для передачи особой информации» [9, с. 92]. Он высказывает важную мысль о том, что «музыкальный язык является именно системой, а не совокупностью выразительных средств, как его обычно принято именовать, говорит практика музыкального продуктивного мышления» [9, с. 94]. Анализируя понятие «музыкальный язык», А. Н. Сохор отмечает, что оно применяется не в «строгом смысле, а в известной мере метафорически, так как “музыкальный язык” лишен некоторых существенных признаков знаковой системы: 1) его элементами являются не конкретные устойчивые образования (знаки), а лишь типы звукосочетаний; 2) каждый из этих элементов обладает не одним определенным значением, а множеством потенциальных значений...; 3) материальная форма каждого элемента неотделима от его значений, она не может быть ни заменена другой, ни существенно изменена без того, чтобы не изменилось ее значение; 4) поэтому в музыке невозможен перевод с одного языка на другой» [9, с. 62].

Музыкальный язык, по сравнению с вербальным, имеет свои специфические черты, свои интонации, знаки и символы, особенности функционирования, художественной коммуникации. Т.В. Лазутина рассматривает его как полифункциональный феномен. Среди основных функций музыкального языка она выделяет генеральную – информационно-коммуникативную, а также семиотическую, эстетическую и др. [5, с. 62]. В какой-то степени функции музыкального языка коррелируются с функциями вербального языка. Последний, по мнению Н.А. Брылевой, «выступает как саморегулирующееся, самопорождающееся и самодостаточное явление, и вместе с тем как социальное образование, отражающее быт, нравы и традиции его носителей» [3]. Как известно, по таким же канонам развивается и музыкальный язык, который также отражает действительность, культурные и бытовые традиции народа.

А.Ю. Кудряшов, сравнивая словесный и музыкальный языки, руководствуется двумя основными постулатами: «1) музыка, имея в основании как иррациональное (не поддающееся вербализации), так и рациональное (способное выражаться ... в конкретике слова), в силу своего качества является языком; 2) подобно любому другому языку музыка функционирует как семиотическое (знаковое) образование, чьи элементы (знаки), невзирая на всю свою специфику, в целом аналогичны элементам иных знаковых систем и правилам их “поведения”» [4, с. 13].

Как известно, в музыкальной науке часто используется терминология из области лингвистики, как науке о языке, например: музыкальный синтаксис, предложение, фраза, лексемы, аббревиатуры, что свидетельствует о некоторых точках взаимодействия вербального и музыкального языков. Лингвистика изучает язык как средство коммуникации, музыкальный язык также обладает определенными коммуникативными возможностями. В.В. Медушевский вводит понятия: «семантический синтаксис, семантическая структура», а также «коммуникативный синтаксис, коммуникативная структура» [6, с. 44]. «Семантический синтаксис представляет собой закрепленные в музыкальном языке нормативные связи знаков по их смысловой стороне», в то время как «семантическая структура (иначе – структура содержания) – это уже не система мышления, но сама мысль, конкретная и неповторимая» [6, с. 45–46].

Исследователи рассматривают понятие «музыкальный язык» с разных точек зрения. Так Г.Р. Тараева определяет музыкальный язык как системный объект, сходный «во многих измерениях с лингвистической моделью речевой системы, включающей невербальные культурные коды», выработанные социальной и художественной культурой общества [11, с. 6]. Н.А. Брылева подвергает анализу «музыкальный язык в различных аспектах – семиотическом, коммуникативном, а также информационном, делая акцент на семиотический аспект музыкального языка» [3]. Она пишет: «музыкальный язык как феномен социального бытия и культуры представлен двумя пластами: *знаковым*, который со времени изобретения нотной записи остается достаточно устойчивым, и *семантическим*, который изменяется в зависимости от характера конкретно-исторической эпохи» [3]. По ее мнению, «семиотика музыкального языка во многом детерминирует глубину содержательность взаимосвязи музыки и культуры в целом, реализуемую через коммуникативные и информационные каналы» [3].

Как уже отмечалось выше, музыкальный язык в разные эпохи, в разных национальных традициях существенно отличался, как интонационно, так и ритмически, темброво и по другим параметрам. Б.В. Асафьев писал, что все известные музыкальные произведения обязательно содержат «бытовые интонации» эпохи, их породившей. «Какими интонациями была насыщена эпоха, то она желала слышать и в музыке» [2, с. 257]. Одним из примеров связи интонации с окружающей действительностью являются годы французской революции, в которые «происходил отбор интонаций, наиболее отвечающий эмоциональным “запросам” масс» [2, с. 260–261]. В качестве яркой иллюстрации своей концепции Б. В. Асафьев приводит интонации «Марсельезы».

Н.А. Брылева, анализируя взгляды Б.В. Асафьева, пишет: «Понятие “интонационного словаря”, который мог бы быть составлен на основе дескриптивного анализа смыслов в музыкальном языке (эпохи, национальной школы или автора), осталось, по существу, яркой метафорой» [3]. Тем не менее, она считает, что «информация в музыке транслируется в форме интонации» [3]. При этом в музыкальном искусстве накоплен богатый арсенал средств музыкального языка, ориентированный на различные жанры и направления в искусстве от массовых, классических до авангардных. Понятие интонации может охватывать не только отдельные лексемы, но и целый комплекс музыкально-выразительных средств. В этом случае речь идет о генеральной интонации (В. Медушевский)

Семантика различных интонаций в музыке подверглась всестороннему анализу В.Н. Холоповой. Она рассматривает два основных типа интонационной семантики: «*всеобщую музыкальную семантику* (эмоционально-экспрессивную, предметно-изобразительную, музыкально-жанровую) и *музыкально-профессиональную семантику* (музыкально-композиционную, музыкально-стилевую)», кроме того – «семантику промежуточную между всеобщей и музыкально-профессиональной» [12, с. 70]. По мнению В.Н. Холоповой, «соотношение лексем и контекста – один из самых проблемных вопросов в области музыкальной семантики»..., поскольку «действует закон мно-

гозначности, полисемии интонаций всех композиционных уровней» [12, с. 73–74]. Автор приходит к выводу об абстрактности музыкальных лексем в творчестве композитора, их вариативности в процессе интерпретации сочинений исполнителем.

Многие исследователи задавались вопросом, можно ли измерить информацию, содержащуюся в музыкальном произведении. Как известно, существуют два противоположных типа информации – рациональная, логическая и эмоциональная, интуитивная, которые восходят еще к древнегреческим представлениям (чувственный – познаваемый интеллект). Эти понятия ассоциируются с невербальным и вербальным мышлением, с деятельностью правого и левого полушария. Очевидно, что невозможно определить количество информации в музыкальном сочинении с точки зрения общепринятой теории информации. Однако проследить, как изменяется поток музыкальной информации, сделать сравнительные оценки, исследовать особенности музыкального восприятия, мышления, представляется возможным. При этом существует опасность чисто технического подхода к решению проблемы музыкальной семантики, препятствующего художественному осмыслению произведений искусства.

Широкий спектр элементов музыкальной информации рассматривает С.П. Полозов, подразделяя ее на семантическую, синтаксическую, смысловую, эмоциональную, структурную, звуковую, ладогармоническую и т. д., хотя он считает, что «в самом общем плане музыкальную информацию можно разделить на синтаксическую и семантическую [8, с. 25:]. Как отмечает С.П. Полозов, «семантикой обладает любая интонационная, ритмическая, гармоническая, ладотональная и т. д. фигура, которая располагает уникальными чертами, позволяющими выделить её из музыкального материала, идентифицировать и соотнести с означаемым ею содержанием. Семантическую нагрузку несут выразительные, звукоизобразительные, речевые, стилистические и жанровые формулы, цитаты и пр. Любая фигура музыкального языка имеет широкий диапазон допустимых значений, образуя семантические поля» [8, с. 31].

А.Ю. Кудряшов определяет семантику как «совокупность всех тех элементов музыкального высказывания, которые могут иметь рационально осознанное и вербально выраженное значение» [4, с. 37]. Он рассматривает роды общей семантики европейской музыки Нового времени следующим образом: экстрамузыкальная, интрамузыкальная, эмоционально-суггестивная семантика [4, с. 31]. Автор отмечает «историческую первичность *экстрамузыкальной семантики*», которая предполагает использование таких немзыкальных средств, как мировоззренческие, философские идеи, моделирование различных эмоциональных состояний, имитация явлений природы, действительности (при этом семантика может меняться в результате десемантизации или пересемантизации) [4, с. 36]. В случае *интрамузыкальной семантики* имеются в виду собственно музыкальные средства – «композиционные, жанровые, ладогармонические, мелодико-тематические, стилевые и т. п.» [4, с. 27]. *Эмоционально-суггестивный* род семантики (от англ. suggestive – намекающий, внушающий) связан с воздействием на чувства, эмоции человека.

В классической музыке «членение на большие или меньшие структурно-семантические единицы – *музыкальные лексемы* – определяются нормами музыкального синтаксиса, – пишет А.Ю. Кудряшов, – а они, в свою очередь, подчинены исторически гибкому семантически-стилевому контексту и образуют различные грамматики разных средств музыкального языка» [4, с. 22]. Музыкальной лексемой может стать как отдельный аккорд (лейтгармония), так и мотив, ритмоинтонация. В современной музыке меняются ориентиры, здесь музыкальной лексемой может стать, например, какой-нибудь сегмент серии, кластер, темброблок, сонорное поле и др. Лексемы, по мнению А.Ю. Кудряшова, совпадают с явлением интонации в асафьевском смысле слова [4, с. 23].

Теоретико-информационный подход к специфике музыкального языка позволяет анализировать особенности ритмических, интонационных, гармонических, струк-



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

турных закономерностей музыкальных произведений, однако художественное и содержательное их осознание возможно только при исследовании двух информационных каналов: художественной информации, заключенной в самом произведении и декодировки этой информации в процессе ее восприятия, которое зависит от уровня музыкальной перцепции слушателя. «Музыка всегда писалась для того, чтобы быть понятой, – писал М. Г. Арановский, – и только авангард XX века “отменил” этот закон» [1, с. 11]. Таким образом, следует учитывать, что не всегда все новое воспринимается адекватно, с пониманием, поскольку существуют определенные стереотипы музыкального восприятия и мышления.

**Список литературы**

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 315 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. – 379 с.
3. Брылева, Н. А. Социокультурные аспекты феномена музыкального языка автореферат дис. ... кандидата культурологии / Н. А. Брылева. – Красноярск, 2008. – 20 с. [Электронный ресурс] <http://cheloveknauka.com/sotsiokulturnye-aspekty-fenomena-muzykalnogo-yazyka>
4. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие [Текст] / А. Ю. Кудряшов. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. – 432 с.
5. Лазутина, Т. В. Язык музыки как полифункциональный феномен [Текст] / Т. В. Лазутина // Вестник Томского гос. ун-та. – 2013. – № 369. – С. 60–62.
6. Медушевский, В. В. Закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
7. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие [Текст] / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
8. Полозов, С. П. Информационный подход в исследовании музыкального искусства: автореферат дис. ... доктора искусствоведения [Текст] / С. П. Полозов. – Саратов, 2015. – 49 с.
9. Проблемы музыкального мышления: сб. статей. [Текст] / Сост. и ред. М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
10. Саввина Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореферат дис. ... доктора искусствоведения / Л. В. Саввина. – Саратов, 2009. – 37 с. [Электронный ресурс] <https://www.dissercat.com/content/zvukoorganizatsiya-muzyki-xx-veka-kak-obekt-semiotiki>.
11. Тараева, Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореферат дис. ... доктора искусствоведения [Текст] / Г. Р. Тараева. – Ростов-на-Дону, 2013. – 46 с.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. – 4-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. – 320 с.

## СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

О.Р. Булатова  
Краснодар

### ЦИТИРОВАНИЕ КАК ПРИЕМ ВЫРАЖЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ЦИКЛАХ К. СЕН-САНСА и Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

**Аннотация.** Автор статьи анализирует, как с помощью цитирования композиторы К. Сен-Санс в сюите «Карнавал животных» и Д.Д. Шостакович в вокальном цикле «Сатиры» на слова Саши Черного добиваются комического эффекта.

**Ключевые слова:** цитата, комическое, шутка, сатира, композитор

O.R. Bulatova  
Krasnodar

### QUOTATION AS AN ACCEPTANCE OF THE COMIC EXPRESSION IN THE CYCLES OF C. SAINT-SAENS AND D.D. SHOSTAKOVICH

**Abstract.** The author of the article analyzes how the composers K. Saint-Saens in the Suite «carnival of animals» and D. D. Shostakovich in the vocal cycle «Satires» on the words of Sasha Cherny achieve a comic effect by quoting them.

**Keywords:** quote, comic, joke, satire, composer.

Музыка, являясь самым эмоциональным видом искусства, способна как передавать тончайшие оттенки чувств и эмоций, так и влиять на чувства и настроения слушателей. Ей подвластна передача и всей палитры грусти от легкой меланхолии до трагедии, и радости в полном спектре ее проявлений. К сожалению, приходится констатировать то, что широкая слушательская аудитория связывает классическую музыку, в основном, с передачей чего-то серьезного, не всегда понятного, а то и вовсе трагического. Однако гений и фантазия творцов-композиторов настолько неистощимы и изобретательны, что передача радостных эмоций им подвластна в той же мере, как и любых других. Причем, не всегда при этом от слушателей ожидается какая-либо подготовка или элементарная музыкальная грамотность. Примером служат пьесы Л. Андерсона, польки и галопы И. Штрауса и т.д. Когда же композиторы прибегают к такому специфическому приему передачи комического как цитирование, музыкальная грамотность аудитории необходима.

Известно, что к своей сюите «Карнавал животных» (Зоологической фантазии) Камиль Сен-Санс не относился достаточно серьезно, не предвидя, какой она приобретет успех у слушателей. Тем не менее, некоторые ее номера как раз и способствовали широчайшей мировой популярности этого композитора. Музыка Фантазии никого не оставляет равнодушным, неизменно поднимая настроение как слушателям, так и ее исполнителям. Ведь композитор проявил в ней столько изобретательности, воплотил столько оригинальных идей! Создается впечатление, что все номера были сочинены экспромтом на едином дыхании. Перед слушателями проходит поистине карнавальное шествие зверей, птиц и прочих обитателей окружающего мира, вплоть до ископаемых и даже пианистов, своей неукротимой настойчивостью и рвением в ироничную шутку зачисленных композитором в зоологический ряд.

В своей сюите Сен-Санс прибегает к нескольким видам цитирования. Мы слышим и точную или прямую цитату, и косвенную, и вариации «на тему», и аллюзии известных тем или мотивов, и автоцитату.

В номере «Черепахи» Сен-Санс цитирует две темы Ж. Оффенбаха из оперетты «Орфей в аду» – сначала галоп (т. 3-10), далее хор «La la la la la partons» (т. 11-14, до конца пьесы развивая эту тему). Однако мелодии и галопа, и хора проходят в гораздо более медленном темпе, чем в оригинале, изображая неповоротливость черепах. Таким образом звучат не столько авторские темы Оффенбаха, сколько их замедленные вариации. Когда слушатель начинает узнавать звуки знакомой мелодии, в музыкальную историю вошедшей как канкан, но в таком измененном темпе, возникает комический эффект от несоответствия сложившегося восприятия этой темы с ее услышанным вариантом.

В следующем номере сюиты – «Слон» – Сен-Санс цитирует также две темы: Танец сильфов из второй части драматической легенды «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза и первую тему Скерцо из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона. Обе эти темы в их авторском виде никак не соответствуют образу огромного неповоротливого животного, тем самым вызывая, как минимум, улыбку у сведущих знатоков музыки. Характеризуя сюиту, известный музыковед Ю. Кремлев, верно отмечает, что юмор Сен-Санса «носил черты веселого, мальчишеского выщучивания» [1, с. 169].

О непрямом цитировании, скорее о стилизации, можно говорить, рассматривая номер «Пианисты». Каждый, кто хоть немного занимался на фортепиано или является соседом юного музыканта, в фортепианных партиях этого номера сразу узнает гаммы, упражнения Ганона, этюды Черни – неизбежных спутников первых лет обучения любого пианиста. Своей механичностью, настойчивостью, предельной громкостью музыка номера, лишенная всякого намека на эстетическую выразительность, вызывает смешанные чувства от иронии до насмешки, пародируя многочасовые занятия, лишённые художественных задач.

Изобилует цитатами номер «Ископаемые». Как в калейдоскопе, здесь кружится автоцитата из пьесы для скрипки с оркестром «Пляска смерти». Вихрем проносятся три темы из популярных французских песен («Хороший табак», «Ах, скажу вам, мама!» и «При свете луны»). Озаряет этот парад тем мотив Дж. Россини из Каватины Розины из оперы «Севильский цирюльник». И если между программой «Пляски смерти» и «Ископаемыми» можно провести какие-то логические параллели, то полные жизни и юмора темы песен и Каватины молниеносно вызывают смех от несоответствия их привычного восприятия новому «применению». Сен-Санс «поручил» проведение россиниевской темы мягкому тембру кларнета, которого как бы передразнивает короткими репликами более сухой тембр ксилофона. У ксилофона проходит и основная тема из «Пляски смерти». Но если в оригинале у скрипки, обогащенной всеми красками симфонического оркестра, она звучит экспрессивно, с высоким градусом накала, то в «Ископаемых» композитор, «подшучивая» сам над собой, снижает драматизм темы, передав ее в первом проведении ксилофону, во втором – роялю.

В других номерах «Карнавала животных» мы также слышим «цитаты», но уже в более широком, обобщенном смысле. Композитор почти в каждом номере демонстрирует изумительное мастерство звукоизобразительности, подражая звукам природы. В первом номере «Интродукция и королевский марш льва» в хроматических октавах роялей, виолончели и контрабаса в низком регистре в весьма подвижном темпе мы безошибочно узнаем рычание льва. В номере «Куры и петухи» ясно слышны кукареканье петуха и кудахтанье кур. В «Аквариуме» завораживающе звучат красочные переливы пассажей роялей в верхнем регистре и глиссандо стеклянной гармонике, вызывая слуховые ощущения плеска и журчания воды. «Персонаж с длинными ушами» точно изображает настойчивые ослиные возгласы. В «Кукушке в глубине леса» кларнет монотонно повторяющейся нисходящей терцией идеально подражает пенью кукушки. «Птичник», в летучих флейтовых пассажах, тремоло струнных, рояльных трелях и форшлагах, дает нам возможность услышать птичий гомон, восхитительное щебетанье певчих птиц. В одном из самых прекрасных номеров сюиты – «Лебеде» – в

мягких фигурациях первого рояля и аккордовых арпеджиато второго мы также слышим плеск воды и легкое покачивание волн.

Отметим, что цитируя в «Карнавале животных» множество тем или же прибегая к звукоизобразительности, Сен-Санс настолько органично вписал этот «внешний» материал в ткань своей музыки, что он не воспринимается каким-то чужеродным, использованным только лишь для контраста собственным музыкальным темам или развлечения знатоков музыкальной классики. Не сведующие слушатели, которым пока не известны тонкости трансформаций цитируемых Сен-Сансом тем, воспринимают музыку сюиты как веселое, сверкающее многообразием красок действо, достоверно изображающее портреты птиц, зверей и прочих персонажей Карнавала.

Органичность использования цитируемых тем присуща и вокальному циклу Д.Д. Шостаковича «Сатиры (Картинки прошлого) на слова Саши Черного». Однако контекст цитирования здесь таков, что мы не услышим ни добродушного юмора, ни мягкой шутки. Использованный «чужой» материал приобретает в цикле иную сторону комического – ироническую, сатирическую, иногда даже саркастическую.

В номере «Пробуждение весны» композитор использует неточную, однако сразу узнаваемую цитату основной темы фортепианной партии романса С. Рахманинова «Весенние воды». Но если Рахманинов в своем произведении воспел гимн Весне, то Шостакович скорее иронизирует по поводу эмоционального подъема героя стихов при ее приближении. Он использовал огромный эмоциональный накал рахманиновской темы, ее напористость, бурное непрерываемое движение. Однако у Шостаковича она звучит более прямолинейно. Рахманиновский аккомпанемент шестнадцатыми придает теме романтическую приподнятость, восторженность. У Шостаковича же триольный аккомпанемент, придавая теме еще большее ускорение и черты лапидарности, взвинчивает ее, «спуская» с небес на землю. В этом номере применен интереснейший прием двойной цитаты – и в стихах, и в музыке. Саша Черный цитирует в сатирическом контексте сначала Н.А. Некрасова («Зеленый шум»), затем Ивана Козлова («Как много дум наводит он»).

Композитор также использует две цитаты. Помимо упомянутой, звучит уже прямая цитата русской народной песни «Ах вы, сени, мои сени». Но у Шостаковича в более стремительном темпе, в яркой динамике на фортиссимо, в плотном аккордовом изложении она предстает в ином характере – как какая-то залихватская, даже разбитная пляска.

Сквозь сатирическую призму стихов окончание романса также представляет пародию на романтическую коду «Весенних вод». В заключительных предельно лаконичных четырех тактах цитируемый мотив, «наэлектризованный» модулированием на малую секунду вверх, вдруг заканчивается самым незатейливым, трафаретным оборотом.

Последний номер цикла «Крейцера соната» является также интереснейшим примером цитирования и в стихах, и в музыке. Однако С. Черным использовано только название повести Л.Н. Толстого, и на поверхности мы не найдем прямых ассоциаций между повестью и стихами. Позволим себе предположить, что цитируемое название приводит к выводу о том, что герой стихов, как и герой Толстого, также отличается эгоизмом и пренебрежительным отношением к женщине, с которой он выстраивает близкие отношения.

Во вступлении романса процитированы два мотива предельно известных тем гениальных произведений: Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 Л. Бетховена («Крейцера соната») и арии Ленского («Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Однако, настраивая слушателя на серьезный, даже драматический характер, эти темы трансформируются самым неожиданным образом. Точная цитата первых пяти тактов сонаты Бетховена, с единственной разницей в том, что они целиком звучат в фортепианной партии, далее начинает деформироваться,

растекаться, подобно циферблату на картинах С. Дали. Далее точная цитата мотива вступления арии Ленского оказывается вступлением к незатейливой кружащейся теме с вальсовым аккомпанементом. Перед второй строфой мы еще раз услышим мотив вступления Чайковского, но уже в утрированном, экспрессивно акцентированном изложении.

Обе цитаты являются оппозитивными [2, с. 26] темам этого номера. На протяжении вступления слушатель погружается и самим названием, и музыкой выше названных драматичных тем в соответствующее настроение. И как молниеносно мотив вступления одной из самых трагичных арий русской оперы приводит слушателя к незамысловатой мелодии и ошеломительно обыденным словам: «Квартирант сидит на чемодане...». Как талантливо Шостакович, вслед за Сашей Черным, разоблачает претенциозность человека, мнящего себя интеллигентом. Сталкивая столь контрастные темы, композитор добивается усиления сатирического высмеивания героя, обнажения его внутренней незамысловатости, пошлости, которые он пытается прикрыть высоким самомнением.

Цитирование в искусстве как художественный прием несет на себе множество функций от развлекательных до просветительских. Музыкальное цитирование, имея свою специфику, также выполняет эти функции. Сложность адекватного восприятия цитаты подразумевает обязательную грамотность, осведомленность о первоисточнике воспринимающего произведение искусства. В этой связи цитирование в музыке предполагает слушательскую аудиторию с широким кругозором. Тем не менее, в вышеназванных произведениях, гений композиторов способствовал созданию музыки, доступной и понятой широчайшей аудитории.

#### **Список литературы**

1. Кремлев, Ю.А. Камиль Сен-Санс [Текст] / Ю.А. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1970. – 345 с.
2. Денисов, А.В. Музыкальные цитаты. Справочник [Текст] / А.В. Денисов. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.

**А.В. Вейнмейстер  
Ю.В. Григорьева  
Санкт-Петербург**

## **КУЛЬТУРА В ИЗОЛЯЦИИ**

**Аннотация.** Написание данной статьи продиктовано массовой вынужденной самоизоляцией, возникшей в результате распространения коронавируса COVID-19. В статье дается краткий анализ процесса цифровой трансформации культуры. Особое внимание уделяется интернет-фольклору, в частности, мемам-флэшмобам как популярному жанру сетевого творчества.

**Ключевые слова:** изоляция, коронавирус, медиакультура, музыка, цифровая культура, интернет-мем, интернет-фольклор, досуг, мем-флэшмоб, косплей.

**A. V. Veinmeister  
I. V. Grigoreva  
St. Petersburg**

## **CULTURE IN ISOLATION**

**Abstract.** The article is devoted to the case of mass forced self-isolation which is resulted from spread of the coronavirus COVID-19. The short analysis of digital transformation of culture process is given in the article. The attention is paid to the Internet folklore, in particular, memes flash mobs, which have become a popular genre of network creativity.

**Keywords:** isolation, coronavirus, media culture, music, digital culture, Internet meme, Internet folklore, leisure, meme flashmob, cosplay.

Современная культура немислима без таких понятий, как «медиакультура» («особый тип культуры информационного общества [11, с. 7]), «медиа» («средство коммуникации» [16, с. 187]) и масс-медиа («традиционные средства массовой информации и коммуникации, такие как газета, журнал, телепрограмма, радиопередача, а также более современные типы медиа – сетевые издания, блоги, сайты, прочие цифровые ресурсы» [8]). Кризисная ситуация, связанная с пандемией коронавируса COVID-19, стала бесспорным подтверждением этого факта. К началу апреля 2020 г. жители многих стран мира оказались в ситуации карантина/вынужденной самоизоляции. Перемены коснулись всех сфер жизни, в том числе культуры и искусства.

Всего два месяца назад библиотеки, галереи, музеи, театры могли обойтись наличием малосодержательного сайта с адресом, графиком работы и минимальной информацией о коллекции / предстоящих спектаклях / новых поступлениях книг, однако теперь культурные институции вынужденно ушли в онлайн, разработав «антивирусные» мероприятия, программу на форс-мажор: «события последних недель показали, что в современном мире важно развивать все каналы коммуникации с посетителями» [13] В наибольшей степени «тест на выносливость, и физическую, и психологическую» [6, с. 4], и финансовую касается исполнительских видов искусства: концертной деятельности, спектаклей, цирковых представлений. Культурные институции вынужденно переходят из оффлайна в онлайн.

Культурная жизнь перешла в формат сетевой коммуникации, культурное значение которой стремительно возросло. Прогноз Мануэля Кастельса о появлении нового сетевого общества, построенного на основе коммуникационных сетей Интернета, сделанный им в 1990-е гг., подтвердился [10, с. 315-316] – мир прикован к экранам ноутбуков, планшетов, смартфонов.

Внимание авторов данной статьи сосредоточено на проблеме социального функционирования культуры в онлайн-режиме и на отражении современной действительности в жанрах интернет-фольклора. В понимании авторов данной статьи, «интернет-

фольклор» – это продукт мультимедийного народного творчества, первичной средой бытования которого является Интернет. В статье особое внимание уделяется такому жанру медиатворчества, как интернет-мем (мем), ставшему «эсперанто для онлайн-среды» [12, с. 228] и наиболее популярным в условиях домашней изоляции, причиной которой стало событие мирового масштаба – пандемия COVID-19.

Мем – это «распространяемая в интернете цепляющая порция информации, обычно в виде короткого фильма, картинки или фотографии, на которой размещается какой-либо текст» [15]. Интернет-мемы весьма разнообразны: «картинки, фразы, сленг, демотиваторы (картинки с подписью), гифки, коубы (видео в 10 секунд длиной, которое повторяется бесчисленное количество раз), ролики или даже движения, переходящие из онлайн-среды в офлайн. Котики, странные фразы политиков, цитаты из фильмов (пусть даже короткое «Карл!» в конце предложения), выражения лиц – все это становится мемами, копируется, распространяется, смешит и надоедает» [12, с. 221]. Интернет-фольклор возникает на стыке креативности (художественности), анонимности (коллективности), вариативности (изменчивости), виральности (массовизации), мультимедийности (технологичности) [2, с. 14]. Таким образом, характерные особенности текстов интернет-фольклора, такие как анонимность, коллективность, поливариативность, совпадают с чертами традиционных фольклорных текстов.

Онлайн-реальность стала единственной комфортной, доступной средой для жизни «на удаленке», не только для работы, но и для проведения досуга на любой вкус: просмотр фильмов, спектаклей, образовательные курсы, уроки, экскурсии, чтение книг, концерты, библиотеки, музеи, кинотеатры, галереи, квесты, марафоны, флэшмобы (музыкальные, литературные, художественные, танцевальные, семейные) в онлайн-формате.

Особый интерес интернет-аудитории вызвал антихандрический флэшмоб «Изо-Изоляция» – косплей (costume play – «костюмированная игра»), сутью которого является перенос образа персонажа из произведения искусства (картины, скульптуры, рисунков, кинокадров, кадров из мультфильмов, комиксов) в реальность. Инициатива проведения самоизоляционного косплея принадлежит сотрудникам музея Гетти в Калифорнии. За неделю флэшмоб разошелся в Интернете под хештегами #музейидеткам, #сфоткайтипаРембрандт, #tussenkunstenquarantaine, #covidclassics. Косплеи русскоязычных пользователей представлены в группах «Изоизоляция» на Facebook и Вконтакте. Также большой отклик получил марафон Русского музея «Искусство и наука», песенный марафон Сектора фортепиано и теории музыки Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных «Поем как умеем», онлайн-чтение книг писателями, сотрудниками библиотек или просто пользователями Сети для того, чтобы родители, находящиеся в изоляции, могли отдохнуть и «выпить свой чай горячим». Библиотечный Центр Общения «Современник» Красногвардейского района Санкт-Петербурга запустил проект с хештегом #стихи\_не\_на\_карантине.

Первого апреля фирма «Мелодия» выпустила сборник классической музыки «Музыкальный антивирус». В первую часть сборника вошла музыка, способная укрепить дух и с внутренним спокойствием преодолеть испытание карантином (похоронные марши Бетховена и Малера, медленные части моцартовских концертов, элегии Грига, Рахманинова, Чайковского и других композиторов). Вторая часть сборника – жизнерадостная музыка «надежды и света» («Маленькая ночная серенада» Моцарта, «Свадебный марш» Мендельсона, «Танец с саблями» Хачатуряна, дерзновенная радость «ребенка богов – Прокофьева», стремительный свинг Александра Цфасмана, сочный неофольклоризм «русских песен» Владимира Рябова). Играют и дирижируют представители золотого фонда отечественного исполнительского искусства – Рихтер, Юдина, Ростропович, Плетнёв, Крайнев, Луганский, Горiboldь, Осетинская, Батагов, Берлинская, Крамер, Волостнов, Загоринский, Маслеев, Дервояд, Баршай, Сондецкис, Кондрашин, Светланов, Рождественский, Гергиев и многие другие [18].

Антивирусный плей-лист представили и популярные артисты. В течение марта в Сети стали появляться песни про коронавирус на разных языках народов мира. В качестве примера музыки, посвященной в прямом и переносном смысле COVID-19, один из интернет-ресурсов 27 марта с.г. сделал подборку «вирусного контента» – песен, которые «далеко не лучшие с точки зрения музыки, но при этом крайне приставучие» [5]. Большая часть выложена в виде роликов, записанных дома. Тексты указанных песен (на английском, испанском и русском языках) можно разделить на две группы. Первые – серьезные (призывают соблюдать правила гигиены, сидеть дома и заниматься чем-нибудь приятным и полезным). Вторые – ироничные. Они в юмористической манере обыгрывают серьезные темы страха, паники, риска, опасений за жизнь себя и родных со злободневными зарисовками («никаких объятий, никаких поцелуев», «мне нужна туалетная бумага», «не подходи ближе – я тебя заражу», «нет больше никаких друзей, никакого футбола») и философскими размышлениями («ничего не имеет смысла», «почему я рискую?», коронавирус – это серьезная проблема или «игра в мой голове»?) [5].

В переносном смысле «вирусной» стала последняя песня из этого рейтинга – композиция Артура Саркисяна с припевом «Коронавирус, корона, уходи с нашего района» [5], которая мгновенно стала саундтреком для многих видео по теме пандемии COVID-19. Многократное повторение фразы-обращения к самому вирусу как к разумному живому существу создает эффект заклинания. Прием обращения к коронавирусу также использовал российский телеканал «Москва 24», сотрудница которого взяла интервью у «COVID-19» [9] (человеку в костюме вируса были заданы вопросы, какие качества людей он любит, какой его главный недостаток, его любимая книга).

Не то литературное олицетворение, не то пример первобытного анимизма также встречается у Семёна Слепакова в ролике песни с говорящим названием «Вирусная» [22]. Одушевление болезни в виде обращения к коронавирусу в припеве, ирония и сарказм при описании ситуации до и во время пандемии, а также использование нецензурной лексики являются теми чертами, которые объединяют многие современные произведения интернет-творчества и интернет-фольклора. Кроме этого, существенно важно подчеркнуть, что в записи песни Слепакова приняли участие более 10 музыкантов и певцов, которые в момент записи находились дома, в ситуации изоляции. Затем профессиональные режиссер и звукорежиссер свели запись в единый ролик, выстроенный в стилистике онлайн-конференции с «окошками», в которых музыканты исполняют песню на фоне окна, незаправленной кровати, занавески, стеллажа, шкафа, кухонной плиты.

Портал «Культуромания» сообщил, что композиция, опубликованная 31 марта 2020 г., стала самой популярной в рубрике «В тренде». За первые 16 часов песню прослушали более 2,1 миллиона пользователей и за 5 дней она набрала более 30 тысяч комментариев. «Без мата была бы классная песня», – полагают одни и поддерживают ироничный настрой авторов: «После этого корона точно обидится и уйдет». Другие забраковали композицию: «Полный отстой», «Ндаааа... Слепаков совсем сдулся», «Люди погибают тысячами, а они ска песни поют!!!!!» Большинство всё же поддерживают известного барда, продюсера и сценариста: «Слепаков КРАСАВЧИК! СПАСИБО. ЮМОР ВСЕГДА ВЫРУЧАЕТ!» «Шедевр! Суметь прокатиться со смехом по страшной проблеме – это класс!» [22] (орфография оригиналов сохранена).

Под влиянием кризисной ситуации дом превратился в гибридное публично-частное пространство: известные люди, находясь дома, приоткрывают завесу личной жизни, когда постят фотографии и видео того, как они проводят свой день [17]. В этом смысле показательным оказался дизайн поисковой системы Google, стилизованный под популярные в начале апреля 2020 г. виды домашнего досуга: чтение книг, разные виды музицирования, спорт, общение посредством смартфона, сопровождающиеся призывом «Останься дома. Помоги остановить вирус» [7].



Музыканты, вынужденные находиться дома, исполняют музыкальные произведения не только онлайн, но и оффлайн для соседей с балкона или из открытого окна. 20 марта 2020 г. исполнением фортепианного цикла П. И. Чайковского «Времена года» Денис Мацуев открыл серию концертов без публики «Домашний сезон». «Впервые за 99 лет своей истории Московская филармония проводит публичный концерт без единого слушателя в зале. При этом <...> аудитория этой трансляции не поместилась бы и в ста таких залах. <...> Честь и миссию открыть новую серию онлайн-концертов, названную «Домашний сезон», доверили Денису Мацуеву, пианисту, чей зашкаливающий артистизм способен «овеществить» любую виртуальную реальность» [19].

Ансамбль песни и пляски Западного военного округа, дислоцированный в С.-Петербурге, в дистанционном формате представил патриотический клип на песню «Незаражённый» [1]. В основу положена песня Валерия Кипелова «Непокорённый», написанная к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, и тематика войны и борьбы четко прослеживается в символическом ряде текста: «враг», «беда», «подняться в атаку», «жестокая месть», «город-герой», который «держит за горло зараза». Апокалиптические мотивы («мир охвачен ужасной бедой», «прошедший сквозь ад» город) связывают представления о болезни и смерти («непокорённый» Ленинград оказывается «незаражённым» городом Петра). Одним из первых тематику борьбы, войны, врага в отечественном дискурсе о пандемии использовал М. Б. Пиотровский в обращении к сотрудникам Эрмитажа: «Это война. Враг невидим, но некоторые линии фронта понятны» [21].

Вербальные, аудиальные, визуальные, мультимедийные материалы, посвященные остроактуальным темам, связанным с самоизоляцией и вынужденным нахождением дома, тематизируются популярными и очевидными хэштегами #лучшедома, #коронавирус, #карантин, #музыкавкарантин, #играемдома, #самоизоляция, #останьсядома, #доманескучно, #stayhome. Кроме этого, у некоторых культурных институций появились собственные «вирусные» хэштеги: #MuseumFromHome – Лувр, #ТретьяковскаДома – Третьяковская галерея, #ИскусствоРядом – Русский музей, #в\_помощь\_слушателю\_музыки – Петербургская филармония им. Шостаковича, #сфилармониейдома – Свердловская филармония, #безантракта – Филармония Санкт-Петербурга для детей и юношества, #музыкаснами – Красноярская краевая филармония или оригинальные рубрики, например, «интеллигентная изоляция» Государственного Эрмитажа.

«Жизнь на паузе» обернулась взрывом надомной творческой самодеятельности, превратив Интернет в публичную сферу нового типа [24, с. 84–87], где все желающие могут создавать, оценивать, потреблять, изменять, транслировать, производить, распространять, высмеивать. Так на смену «информационному интернету пришел социальный» [14, с. 4] Интернет, предлагающий сценарии повседневных практик человека, замещая оффлайн-взаимодействие электронным проживанием в онлайн-среде. Социальные сервисы существуют сегодня для самых различных повседневных практик: для прослушивания музыки, чтения книг, просмотра фильмов, покупок, поиска гостиниц, медицины, таксипортации, образования, ухода за телом, обустройства квартиры, выбора одежды, онлайн-похорон и так далее.

Реакцией на кризисную ситуацию самоизоляции, возникшую в результате распространения коронавируса, стал видеомем-флэшмоб под названием «Коронавирусный этюд для фортепиано и дезинфицирующей салфетки» (CORONAVIRUS ETUDE for Piano and Disinfecting Wipe) [26]. Автор музыкального произведения Джефф де Паоли. Нотный текст произведения снабжен занимательными авторскими ремарками, построенными на приеме языковых игр. Этюд написан в тональности «ДОМАжор» как предписание оставаться дома и соблюдать режим самоизоляции. Подобная фонетиче-

ская игра использована в креолизованном меме (вербальная и визуальная составляющая) «Карантин. День 433. Сплошной ДоМа жор», акцентирующий слово «Жор» изображением сытного стола.

Указывается, что этюд следует исполнять с помощью дезинфицирующей салфетки в качестве разыгрывания и дезинфекции музыкального инструмента перед каждым занятием. Автор указывает исполнять этюд в темпе «*molto Rub-ato*». Тире в данном случае неслучайно, поскольку «*Rub*» в переводе с англ. означает «протрите». Модификация, основанная на игре слов, «*tempo rubato*» («*весьма свободно*») превращает в «*molto Rub-ato*» («*весьма протрите*») и приводит к изменению смысла текста. Перед игрой исполнитель протирает руки антисептическим средством. Этюд начинается с глissандо из низкого в верхний регистр и обратно сначала по белым клавишам, затем по черным клавишам. Далее звучат кластерные аккорды по разным регистрам с частой переменной размера. Автор предписывает исполнять данную часть этюда «*наичистейше*» («*cloro-xissimo*»), используя салфетку, обильно пропитанную хлором. Заканчивается произведение на ноте «до» четвёртой октавы и сопровождается надписью «*senza infezione*» («*без инфекции*»). Длинная пауза в конце произведения с указанием «*secco*» (сухо) символизирует окончание изоляции. Исполнение этюда сопровождается синхронной визуализацией нотного текста.

Видеомем «Коронавирусный этюд для фортепиано и дезинфицирующей салфетки» направлен на комическое переосмысление действительности и представляет собой юмористическую конструкцию, отсылающую к основным мерам предосторожности для защиты от новой инфекции, согласно которым необходимо регулярно обрабатывать руки и поверхности спиртосодержащим средством или мыть их с мылом. В условиях пандемии коронавируса мем оказался актуальным, заразительным и получил широкое распространение. Челлендж стал непременной разминкой для музыкантов перед игрой. Пьесу исполняют по всему миру и не только на фортепиано, но и на виолончели, гитаре, флейте [3]. Особенной выразительностью отличается авторское исполнение этюда [20]. Комический эффект возникает от совмещения ритуальных действий, свойственных академическому исполнению классического произведения (внешний вид исполнителя, серьезность и выразительность исполнения, поклон) и новых традиций, связанных с соблюдением мер профилактики распространения коронавирусной инфекции. Это использование средств защиты органов дыхания (бюст юбиляра 2020 г. Людвиг Бетховена в защитной маске), обработка рук и поверхности антисептиками и мылом с водой (на фортепиано стоят средства защиты), избегание посещения культурно-массовых мероприятий (этюд исполняется в пустом зрительном зале). Открытость интернет-пространства делает мем известным широкой аудитории, но понятной только «избранным», «сужение круга адресатов-“посвященных” способствует повышению значимости мема внутри группы, осознанию его “элитарности”» [25, с. 168]. Юмор в Сети практически невозможно пересказать, передать «из уст в уста», поскольку он рассчитан на визуальное, а не на аудиальное восприятие, должен быть увиден/прочитан, а не услышан, иначе теряется комический эффект. Мем-флешмоб имеет авторство, но оно мгновенно теряется в фольклорном пространстве Интернета и уже не имеет никакого значения. И это симптоматичная черта современной культуры, поскольку «художественная деятельность теперь является чем-то, что художник разделяет со своей публикой на самом элементарном уровне повседневного опыта. <...> “Быть художником” больше не есть исключительная судьба, она превратилась в повседневную практику – слабую практику, слабый жест» [4].

В заключение необходимо отметить, что статья открывает перспективу для проведения дальнейшего изучения мема как одного из явлений неомифологического сознания, генерируемого сегодня медиасферой. «Медиакультура стала благодатной поч-

вой для реализации модели неомифологического сознания в разных контекстах и ипостасях. Вся сфера визуальной культуры сегодня занимается распространением и производством изображений с целью не раскрытия мира, но закрытия его экраном; экран начинает заменять вещи мира некими идолами, создающими параллельную реальность контрмира» [23, с. 139].

Любой кризис является временем перемен и «окном возможностей». Можно констатировать, что для «культуры в домашней изоляции» характерен невероятный всплеск интернет-творчества и интернет-фольклора, актуализация мифологических и изобразительных элементов, реализуемых «на удаленке», при активном социальном взаимодействии, но в дистанционном формате. Распространение интерактивных форм коммуникации, в частности, мемов действия – флэш-мобов и гибридизация культурных пространств – это черты современной антивирусной культуры. «Изоляцию можно и нужно использовать для новой интеллигентной интеллектуальной работы» [21] – полагает М.Б. Пиотровский. Нельзя не согласиться с ним в том, что единственный путь современной медиаккультуры – это превратить проблемы в возможности, используя различные инструменты: «от цифровых и виртуальных технологий до социальных практик, технологий организации общественных пространств, развития локальных сообществ, а также продвижения инклюзивных и образовательных культурных проектов» [13]. На это направлены сегодня усилия деятелей культуры.

#### **Список литературы**

1. Ансамбль песни и пляски ЗВО записал клип, посвященный борьбе с коронавирусом. [Электронный ресурс / URL:<https://topspb.tv/news/2020/04/4/ansambl-pesni-plyaski-zvo-zapisal-klip-posvyashennyj-borbe-s-koronavirusom/> (дата обращения: 04.04.2020)
2. Арпентьева М. Р. Эрративы российского интернетояза [Текст] // Стратегические коммуникации в современном мире. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2019. – С. 12–18.
3. В интернете набирает популярность «Коронавирусный этюд». [Электронный ресурс] / URL:<https://neoclassica.ru/coronavirus-etude/> (дата обращения 01.04.2020).
4. Гройс Б. Репетиция революции: еще раз о русском авангарде [Электронный ресурс] / URL: <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/18601/page2/> (дата обращения 30.03.2020).
5. Девять популярных песен про коронавирус [Электронный ресурс] / URL:<https://lifehacker.ru/9-pesen-pro-koronavirus/> (дата обращения: 04.04.2020).
6. Дудин В. Программа на форс-мажор // Санкт-Петербургские ведомости. 6 апреля 2020 г. № 56 (6654). С. 4. [Электронный ресурс] URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/fors-mazhor-kak-zhit-dalshe-chem-zanimayutsya-muzykanty-vo-vremya-samoizolyatsii/> (дата обращения: 06.04.2020).
7. Дудлы Google. [Электронный ресурс] / URL:<https://www.google.com/doodles/stay-home-save-lives> (дата обращения: 04.04.2020)
8. Жилавская И.В. Классификация медиа. Проблемы, понятия, критерии. // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. – №4 – Том 2. – 2016. [Электронный ресурс] / URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-media-problemy-ponyatiya-kriterii> (дата обращения: 27.03.2020)
9. Интервью с коронавирусом – Москва-24. COVID-19 [Электронный ресурс] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8s8Lcl6ltdU> (дата обращения 01.04.2020)
10. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. Пер. с англ. А. Матвеева под ред. В. Харитоновой. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета), 2004. – 328 с.
11. Кириллова Н. Б. Медиаккультура: от модерна к постмодерну. 2 -ое изд.; перераб. и доп. – М.: Академический Проект, 2006. – 448 с.
12. Колозарики П. Мем о бесславии // Логос. - 2016. – №6 (26). – С. 219–235.
13. Культура онлайн: вернуться, чтобы остаться [Электронный ресурс] / URL: <https://culturalforum.ru/news/1585836931162-kultura-onlajn-vernutsya-chtoby-ostatsya> (дата обращения: 06.04.2020).

14. Кушнарeвa И. Ко всему придeлать лайки // Логос. – 2012. – № 2 (86). – С. 3–9.
15. Кэмпa-Фигурa, Д. (2019). (Интернет-)мем как новый медиажанр. Постановкa вo-просa. // Медиалингвистикa, 6 (1). – 2019. С. 103–121.[Электронный ресурс] URL: <https://medialing.ru/internet-mem-kak-novuyj-mediazhanr-postanovka-voprosa/> (дaтa oбрaщeния: 05.04.2020).
16. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Жуковский: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.- 464 с. С.187.
17. Михайловский театр. Невероятно соскучились по нашим зрителям! [Электронный ресурс] / URL:[https://vk.com/video-17712371\\_456239434](https://vk.com/video-17712371_456239434).
18. «Музыкальный антивирус» от фирмы «Мелодия» [Электронный ресурс] / URL:[https://orpeusradio.ru/news/news/1490/muzykalnyu-antivirus-ot-firmy-melodiya?utm\\_source=vk.com&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=muzykalnyu-antivirus-dvuh-chastyah-vy&utm\\_content=38581359](https://orpeusradio.ru/news/news/1490/muzykalnyu-antivirus-ot-firmy-melodiya?utm_source=vk.com&utm_medium=social&utm_campaign=muzykalnyu-antivirus-dvuh-chastyah-vy&utm_content=38581359) (дaтa oбрaщeния: 02.04.2020).
19. Музыкальная жизнь. Денис Мацуев: Самая лучшая вакцина – это музыка. [Электронный ресурс] / URL: <http://muzlifemagazine.ru/denis-macuev-samaya-luchshaya-vakcina-ye/> (дaтa oбрaщeния: 02.04.2020).
20. Музыкальный Клондайк. Видео. [Электронный ресурс] / URL: [https://vk.com/video-60011429\\_456239852](https://vk.com/video-60011429_456239852) (дaтa oбрaщeния 01.04.2020)
21. Пиотровский М. Б. Обращение генерального директора Государственного Эрмитажа Михаила Пиотровского к коллективу музея [Электронный ресурс] / URL: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/director-blog/> (дaтa oбрaщeния: 06.04.2020)
22. Слепаков С.: Вирусная (Текст – Семен Слепаков/Джавид Курбанов). [Электронный ресурс] / URL:[https://www.youtube.com/watch?v=зрох3FZE\\_3o](https://www.youtube.com/watch?v=зрох3FZE_3o) (дaтa oбрaщeния: 31.03.2020).
23. Строева О.Е. Модели производства современной культуры: бриколаж и деконструкция. Наскальная живопись мегаполисов // Философия и общество. №2. 2014. – С. 135–141.
24. Химмельсбах С. Невидимое измерение современного городского пространства. Новые медиапрактики исследуют медиатизацию и акустическую сложность городской сферы // Расщепление визуального: значение новых медиа. Сборник статей. – М.: МВО «Манеж», 2015. – С. 84-87.
25. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Лингвистика дискуса. – № 3. – 2012. С. 160-172.
26. Этюд для фортепиано и дезинфицирующей салфетки. [Электронный ресурс] / URL: <https://www.muzklondike.ru/news/5156> (дaтa oбрaщeния: 01.04.2020)

**Мария Летиция Гросселли  
Верона, Италия  
А.А. Преодоляк  
Краснодар**

**ДЖ. ВЕРДИ, ОПЕРА «АИДА»: ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА В ТЕАТРЕ  
АРЕНА ДИ ВЕРОНА – ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

**Аннотация.** В статье дается обзор 97-го оперного фестиваля Arena di Verona 2019. Рассматриваются исторические факты реконструкции оперы «Аида» Дж. Верди 1913 года на сцене открытого театра Арена ди Верона. Описываются исполнительские составы оперного фестиваля Arena di Verona 2019.

**Ключевые слова:** опера, реконструкция, Дж. Верди, «Аида», оперный фестиваль, сценография, Дж. Де Бозио, Ф. Дзеффирелли.

**M. L. Grosselly  
Verona, Italy  
A.A. Predolyak  
Krasnodar**

**G. VERDI, OPERA «AIDA»: FIRST PRODUCTION  
AT THE ARENA DI VERONA – HISTORY AND MODERNITY**

**Abstract.** This article provides an overview of the 97th Arena di Verona Opera festival 2019. The historical facts of the reconstruction of the Opera «Aida» by G. Verdi in 1913 on the stage of the open theater arena di Verona are considered. The performing groups of the Arena di Verona 2019 Opera festival are described.

**Keywords:** Opera, reconstruction, G. Verdi, «Aida», opera festival, scenography, J. De Bosio, F. Zeffirelli.

Опера по праву считается подлинным достоянием итальянской культуры. Примером такой «визитной карточки», можно назвать оперный шедевр «Аида» Дж. Верди. Им был открыт 97-й оперный фестиваль Arena di Verona 2019.

Оперный фестиваль 2019 года представлял собой три месяца яркой и насыщенной программы. По факту – это 5 оперных постановок, 3 особых события, 51 театральное представление и 80 солистов со всего мира. Эти имена известны каждому: Анна Нетребко, Plácido Domingo, Vittorio Grigolo, Aleksandra Kurzak, Юсиф Эйвазов, Дмитрий Белосельский, Павел Петров, Saïoa Hernández, Erwin Schrott, Hui He, Tamara Wilson, Luca Salsi, Maria José Siri, Amartuvshin Enkhbat, Lisette Oropesa, Leo Nucci.

Оперные шедевры, которые были поставлены в сезоне – это «Травиата», «Аида», «Трубадур», «Кармен», «Тоска». Изюминкой фестиваля стал концерт «Plácido Domingo 50 Arena Anniversary Night». Программа включала несколько балетных вечеров знаменитого итальянского танцора Роберто Болле, по уже известной концертной концепции Roberto Bolle and Friends. Завершился фестиваль шедевром К. Орфа «Carmina Buarna».

Фестиваль дает уникальную возможность встретиться молодым и знаменитым исполнителям на одной сцене, для начинающих артистов – это путевка в профессиональную и творческую жизнь.

Древний амфитеатр Арены давно превратился в символ Вероны, а опера «Аида» с 1913 года стала символом Арены. Обратимся к историческим данным, которые свидетельствуют о нескольких знаковых постановках названной оперы.

Дж. Верди в 1871 году закончил оперу «Аида», которая предназначалась для двух знаменательных событий:

- открытие нового оперного театра в Каире;
- открытие Суэцкого канала.

Премьера состоялась в Каире, в декабре того же 1871 года, и имела огромный успех. Однако, сам Дж. Верди на этой премьере не присутствовал. По свидетельству композитора, настоящая премьера состоялась годом позже в Италии.

Сценарий к опере был написан французским египтологом Огюстом Мариеттом. Он представлял собой набросок сюжета всего на четыре страницы, выстроенный на основе древней легенды, которую сам О. Мариетт и расшифровал. Египтолог внимательно следил за достоверностью воплощения сюжета на сцене, придавал огромное значение малейшим нюансам соответствия сценографии времени Древнего Египта.

В 1913 году итальянский тенор Джованни Дзенателло решил из Арены – памятника древнеримской архитектуры – сделать летний оперный театр под открытым небом. Идею поддержали, и фестиваль был открыт. Визитной карточкой фестиваля стала опера «Аида».

Еще одна премьера оперы состоялась в 1982 году. Это реконструкция «Аиды» 1913 года, которая была подписана Джанфранко Де Бозио<sup>1</sup>. Именно у него и у инженера Эудженио Морандо оказались документы, относящиеся к постановке 1913 года. Перечислим их: это отдельные описания первого акта оперы; эскизы второй картины четвертого акта; одна фотография сцены триумфа второго акта. Из этого малого количества материала стала вырастать сценическая версия «Аиды», точнее фантазия по мотивам постановки 1913 года.

Первая версия этой постановки увидела свет в 1982 году. Затем она претерпела ряд изменений и дополнений и в 90-е годы XX столетия обрела постоянную сценическую жизнь. Главный архитектор сцены Ринальдо Оливьери оценил не только идеальные акустические параметры конструкции летнего оперного театра, но и параметры сценические для постановки оперы «Аида». В первую очередь подкупал естественный фон и естественное пространство сцены.

Восстановленные декорации сохраняют этот полный комплект разработанных ранее египетских мотивов. К ним относятся колонны, пальмы, сфинксы, статуи, саркофаги, пальмовые ветви, опахала, штандарты. Реконструкция костюмов также отражает египетскую тематику. Джанфранко Де Бозио утверждал, что многое пришлось восстанавливать по документу, написанному самим Дж. Верди для режиссера-постановщика. Этот документ был издан издательством Рикорди в 1872 году. Он содержал ряд инструкций по сценографии. Однако, Де Бозио внес ряд изменений, к которым относятся два основных параметра:

- в III действии смещение колонн из центра вправо, чтобы подчеркнуть значимость Амнерис и сделать более впечатляющим ее прибытие в Храм вместе со свитой;
- реконструкция огромного покрывала над Храмом, что делает эту сцену незабываемой.

Стоит отдельно сказать и о количественном исполнительском составе – это хор, балет, миманс. Массовые сцены решены с огромным размахом и включают участие лошадей (см. прил., фото № 1), что в современных условиях развития музыкального театра, стремящегося к простоте, минимализму или медиа-решению сценического пространства, приводит публику в бурный восторг.

Балетные сцены в постановке также играют не последнюю роль. Они были придуманы Сюзанной Эгри еще в XIX веке. Реконструированные в 1982 году они исполняются ведущими танцовщиками нашего времени, например, балериной Petra Conti.

«Аида» в течение сезона показывается несколько раз и обеспечивается несколькими певческими составами. В них работают достойные профессионалы, так, что отличить, кто поет лучше или хуже практически невозможно. Приведем примеры исполнителей главных партий в исторической постановке оперы.

---

<sup>1</sup> Джанфранко Де Бозио – управляющий театра Арена ди Верона в 1980-х годах.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Аида – Анна Пироцци (Anna Pirozzi), Тамара Уилсон (Tamara Wilson), Сайоа Эрнандес (Saioa Hernandez), Хиу Хе (Hui He), Мария Джозе Сири (Maria Jose Siri), Светлана Касьян (Svetlana Kasyan).

Радамес – Мурат Карахан (Murat Karahan), Фабио Сартори (Fabio Sartori), Михаил Шешаберидзе (Mikheil Sheshaberidze), Карло Вентре (Karlo Ventre).

Стоит упомянуть и самых любимых исполнителей веронской публики – это Эрвин Шротт (Erwin Schrott), Лука Сальси (Luca Salsi) и неподражаемый Лео Нуччи (Leo Nucci).

Заслуживает внимание и еще одна особенность 97-й оперного фестиваля Arena di Verona 2019. В преддверии его открытия скончался Мастер оперных постановок Франко Дзеффирелли. Власти Вероны отреагировали на это скорбное событие неординарно. В центре Старого города были поставлены декорации из оперных постановок Ф. Дзеффирелли, которые создали своеобразный символический путь из оперных шедевров от вокзала Verona Porta Nuova до самой Арены. Первый спектакль фестиваля начался овациями в память о великом режиссере, продолжавшимися более двадцати минут.

Ф. Дзеффирелли по-своему работал над оперным полотном «Аиды». Его постановки датированы 2001 и 2006 годами. В 2001 году оригинальная версия была поставлена в г. Буссето, где отмечали 100-летие Дж. Верди. В 2006 году она была переведена в формат фильма-оперы. «Аида» в режиссерской версии Ф. Дзеффирелли неоднократно шла в Арене ди Верона.

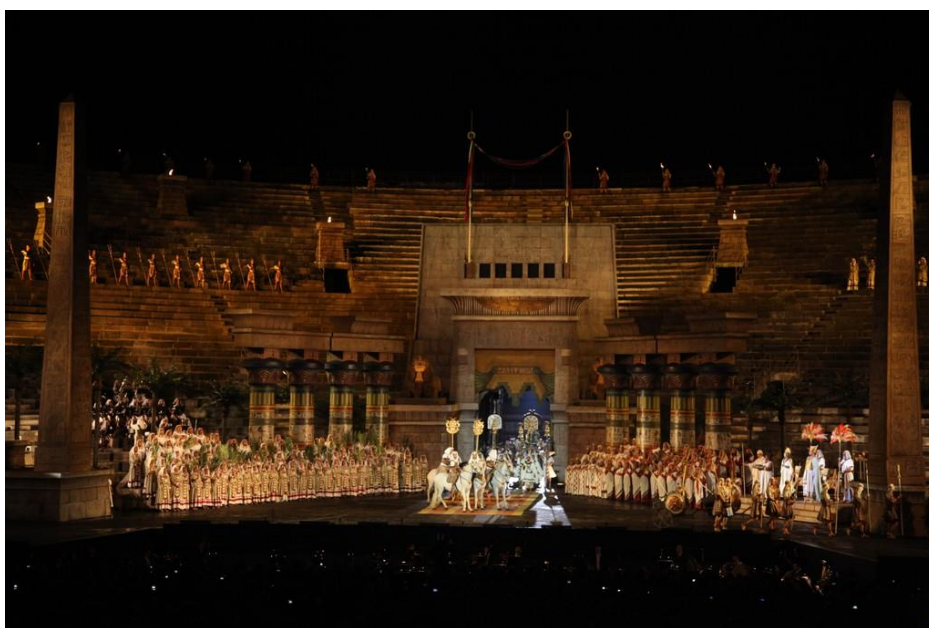
Подведем итог, опера «Аида» и оперный фестиваль Арене ди Верона – это понятия неразделимые. Эта опера открыла первый фестиваль в 1913 году, была реконструирована в 1982 г. Собирает ежегодно огромное количество зрителей – пятнадцать тысяч. Сама древняя Арена служит естественными декорациями для данной оперной постановки, включая незабываемые сцены с факелами. Практически каждый режиссер-постановщик стремится попасть для работы на оперный фестиваль, а певцы получают не только профессиональный опыт, но бесконечную любовь зрителей.

**Список литературы:**

1. L`Arena si inaugural all`insegna di Verdi // L`Opera, № 39. Milano, 2019. – P. 20-23.

**Приложение**

Фотографии оперного фестиваля Arena di Verona 2019  
с официального сайта: [www.arena.it](http://www.arena.it)



**Фото № 1.**

*Музыка в пространстве медиакультуры*



**Фото № 2.**



**Р.Ю. Доля**  
Белгород

## **ГЕНЕЗИС ЗАПАДНОЙ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ: ДОНАУЧНЫЙ ПЕРИОД**

**Аннотация.** В статье рассматривается донаучный период становления социологии музыки с древности до конца XIX в. Особое внимание уделяется выводам, высказываниям и анализу проблем соотношения музыкального творчества и социума в изменяющемся обществе.

**Ключевые слова:** социология музыки, аудитория слушателей, элитарная культура.

**R.U. Dolya**  
Belgorod

## **Belgorod (Russia) GENESIS OF WESTERN SOCIOLOGY OF MUSIC: PRE-SCIENTIFIC PERIOD**

**Abstract.** The article discusses the prescientific period of development of sociology of music from antiquity to the late nineteenth century. Particular attention is paid to insights, quotes, and analysis of the relations between musical creativity and society in a changing society.

**Keywords:** sociology of music, audience of listeners, elite culture.

Социология музыки, выступая в качестве одного из разделов социологии искусства, является наукой о закономерностях распространения и функционирования музыки в обществе, а также наукой об особенностях взаимодействия между музыкой и различными социальными слоями, эту музыку потребляющими. Современная социология характеризуется наличием многих междисциплинарных работ, перекликающихся с социально-коррекционным и социально-терапевтическим направлениями социальных исследований [7, с. 154–160; 8, с. 36–39]. Так и социология музыки оказывается междисциплинарным знанием, поле которого представляет собой пересечение таких областей знания, как история, музыковедение, педагогика, социология, психология и культурология.

Согласно мнениям специалистов, социология музыки включает в себя несколько направлений. 1. Теоретическое (исследование закономерностей общества и музыки, типологизация музыкальных субкультур и культур). 2. Историческое (изучение и обобщение фактов, которые относятся к музыкальной жизни общества). 3. Эмпирическое (сбор статистических данных) [17].

Истоки социологии музыки обнаруживаются еще в трудах таких мыслителей Древнего мира, как Платон и Аристотель, которые уже в IV в. касались изучения феномена музыки в связи с типологией публики. К проблеме существования музыки в обществе Платон обратился в таких своих трудах-диалогах, как «Пир», «Тимей» «Государство» «Законы» и «Федон», выступая как социальный реформатор, прекрасно понимающий важность влияния искусства на социум [13, с. 6–10]. Аристотель, как ученик Платона, в своем труде «Политика» назвал музыку одним из обучающих предметов, который помогает воспитанию молодежи в духе гражданственности и патриотизма [2, с. 628–630].

Идеи о влиянии музыки на общество подхватили неоплатоники [5, с. 38] и неопифагорейцы. В частности, неопифагорец Ямвлих в своем трактате «О пифагорейской жизни» (III в. н. э.) заявлял, что музыка способствует улучшению психического здоровья человека и общества, тем самым предвзяя грядущее возникновение музыкотерапии [6, с. 38].

Неоплатоники и неопифагорейцы передали эстафету мыслителям поздней античности и раннего средневековья. Например, религиозный философ IV-V вв. Августин Аврелий в своей работе «Шесть книг о музыке» подверг критике платоновской теории мимесиса, в которой музыка является не проявлением подражания, а воплощением разума, т.е. крупнейший представитель патристики одним из первых попытался сформулировать идеи антиплагиата [1, с. 202]. Римский философ VI в. Торкват Северин Боэций в своем труде «О музыкальном установлении» отстаивал приоритет музыкального ученого-теоретика над музыкантом-практиком) [3, с.65]. Соотечественник и современник Боэция Магн Аврелий Кассиодор в своей основополагающей работе для средневековой системы образования «Наставления в науках божественных и человеческих» определял музыку как науку, которая рассматривала числа в отношении к звукам [11, с. 118]. Французский теоретик классического средневековья Йоханнес де Грохео, отмечая особые социальные функции музыкального искусства (XIII в.) [15, с. 334], впервые обратился к таким жанрам музыки, как «популярная музыка», «церковная музыка», «отечественная музыка», которые сегодня полноценно используются социологией культуры, культурологией, эстетикой и философией культуры.

В эпоху Ренессанса в качестве предшественников социологов музыки также выступали музыканты, теоретики музыки. Фламандский теоретик музыки, композитор и автор трактата «Об изобретении и применении музыки» («De inventione et usu musice», 1481) Йоханнес Тинкторис писал об изобретательности композитора и его особой роли в музыкальном творчестве [23, с. 251]. Итальянский писатель и автор трактата «Придворный» («Il Cortegiano», 1516) Бальдассаре Кастильоне, ссылаясь на авторитетное мнение Платона и Аристотеля, определял идеал представителя политической элиты как человека, не только разбирающегося в музыке, но и владеющего игрой на музыкальных инструментах [22, с. 251]. Испанский теоретик музыки, органист и автор трактата «Семь книг о музыке, в которых развернуто и показано истинное учение о ней как в отношении гармонии, так и в отношении ритма, по суду чувства и разума» («Francisci Salinae Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur», 1577) Франсиско Салинас, рассматривая метры, обращался к опыту народных песен, тем самым связывая народную культуру с определенными этапами развития западноевропейского общества [4, с. 136].

В эпоху Просвещения преддверие социологии музыки развивали не только романоязычные, но и германоязычные специалисты. Немецкий теоретик музыки, композитор, музыкант и автор трактата «Устройство музыки» («Syntagma musicum», 1614-1619) Михаэль Преториус предложил целую систему музыкальных терминов, используемых до сих пор [21, с. 158]. Немецкий музыковед, органист, композитор и автор трактата «Игра на пианино в шести сонатах с музыкальными изображениями некоторых библейских историй» («Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen», 1700) Иоганн Кунау рассматривал взаимосвязь религиозных историй и культа с музыкой [10, с. 512]. Итальянский поэт, государственный деятель, юрист, композитор и автор сатирического произведения «Модный театр» («Il Teatro alla moda», 1720) Бенедетто Марчелло, критикуя итальянскую оперу и ее исполнителей, особым образом раскритиковал певцов и создателей либретто за непрофессионализм и избитую стереотипность, в чем-то напоминая критику поп-музыки социологом музыки Т. Адорно в XX в. [20, с. 57]. Английский композитор, органист, историк музыки, оксфордский доктор музыки и автор труда «Всеобщая история музыки» («A General History of Music», 1776-1789) Чарлз Бёрни, французский композитор, мэтр комических опер и автор философского трактата «Истина, что мы были, что мы есть, что мы должны быть» («De la vérité, ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être», 1801) изучал элитарную культуру в лице классической музыки, рассматривая ее с самых истоков [12].

Испанский ученый и бывший иезуит XVIII в. Э. Артеага предложил рассматривать зрителей и слушателей через определенную социальную типологию. Деятели эпохи Просвещения во Франции и Германии А. Гретри, И. Шейбе, Д'Аламбер анализировали социальные функции музыки. На рубеже XVIII-XIX вв. в результате вихря перемен, запущенного Великой французской революцией, а также воцарения в Западной Европе капиталистического строя музыка и общество достигли иного характера и уровня взаимоотношений. Музыкальная жизнь подверглась существенной демократизации: круг слушателей стал намного шире, но сами творцы оказались в значительной зависимости от антрепренёров и издателей, которых интересуют сугубо цели коммерции, тем самым обнаружив конфликт между искусством и запросами публики в буржуазном обществе [18].

С возникновением эпохи романтизма вопросы особой взаимосвязи автора, исполнителя и аудитории слушателей рассматривались и раскрывались такими творцами, как немецкий сказочник, писатель, композитор и автор «Крейслерианы» («Kreisleliana», 1810-1815) Эрнст Теодор Амадей Гофман, рассматривая особое положение музыканта и композитора в современном обществе в стилистике романтизма, выводит фигуру творца-изгоя, живущего в реальности «двоемирия» [16, с. 49]. Немецкий музыкальный писатель, пианист, дирижёр, композитор, основоположник немецкой романтической оперы и автор литературного труда «Жизнь музыканта» («Das Leben eines Musikers», 1809) Карл Мария фон Вебер изучал воздействие музыки Бетховена и других композиторов-современников на аудиторию слушателей [14]. Выдающийся немецкий композитор и пианист, музыкальный критик, педагог и автор произведения «О музыке и музыкантах» («Über Musik und Musiker», 1831-1850) Роберт Шуман, изучая романтизм как музыкальное направление, критиковал музыкальное ремесленничество и виртуозное фанфаронство, лицемерие восприятия музыкантов и их аудиторий, фальшивую ученость псевдокритиков [19, с. 69].

Наконец, выдающийся венгерский пианист-виртуоз, композитор, дирижёр, публицист, автор книг «Шопен» (1851) и «О цыганах и их музыке в Венгрии» (1860) Ф. Лист утверждал, что художник в лице музыканта и композитора не является слугой привилегированных особ и представителей элит в обществе, а выступает в качестве важной общественной фигуры творческого характера в социуме, тем самым предвосхищая дискуссии социологов и политологов XX в. о специфике современных духовных элит. [9, с. 228]

Предшественники западной социологии музыки, которая возникает в первой трети XX в., накопив количественный опыт наблюдений и обобщений, подготовили качественный скачок в науке, в результате породивший новую область социологического знания. Социологии музыки только предстоит стать полноценным научным знанием, встроенным в «тело» социологии культуры. Но без донаучного периода, абсорбирующего понятия, направления и объекты исследования, новый раздел социологии культуры никогда бы не стал таким обстоятельным и выверенным, каким он явился в немецкой социологии музыки Альфреда Вебера и Теодора Адорно.

### **Список литературы**

1. Аврелий Августин. Шесть книг о музыке [Текст] / Августин Аврелий. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. – 360 с.
2. Аристотель. Политика / Аристотель. – М., Мысль, 2013. – 324 с.
3. Бозэций. О музыкальном установлении / Евгений Герцман; [авт. пер. и исслед. трактата Бозэция "О музыкальном установлении"]. - 2-е изд. – Санкт-Петербург: Невская нота, 2010. – С. 3-112.
4. Брагина Л.М. Сочинения великих итальянцев XVI в [Текст] / Л.М. Брагина. – СПб. Алетейя. 2002. – 377 с.
5. Бурунчанова Г.А. Античные мыслители о психокоррекционных возможностях музыки [Текст] / Г.А. Бурунчанова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Искусствоведение. 2007. – С. 37-40.

6. Гудимова С.А. Музыкальные концепции античного мира / С.А. Гудимова // Вестник культурологии. 2018. – С.100-116.
7. Волкова, О.А. Анализ специфики социальной интеграции населения, проживающего в городских и сельских населенных пунктах / Е.А. Чефонова, О.А. Волкова, Е.И. Мозговая. 2016. Вестник ЮРГТУ (НПИ). 2016. № 2. – С. 154–160.
8. Волкова, О.А. Социологическая модель социальной работы в условиях маргинализации: монография / О.А. Волкова. – Челябинск: ИИУМЦ «Образование», 2006. – 166 с.
9. Залесская М.К. Ференц Лист [Текст] / М. К.Залесская. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 493 с.
10. История западноевропейской музыки до 1789 года. [Текст] / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1999. – С. 513-541.
11. Кассиодор. Institutiones divinarum et saecularium litterarum Пер. с лат. П.С. Карамитти Cassiodori Senatoris Institutiones [Текст] / Ed. by R.A.V. Mynors. – Oxford, 1937. – 326 с.
12. Катулина Н.А. Чарльз Берни. Жизненный путь музыканта и путешественника. [Электронный ресурс] / URL: [http://glazunovcons.ru/images/pictures/science/muzyka\\_rossii\\_i\\_muzyka\\_velikobritanii\\_doklad\\_2.pdf](http://glazunovcons.ru/images/pictures/science/muzyka_rossii_i_muzyka_velikobritanii_doklad_2.pdf) (дата обращения: 13.02.2020).
13. Лосев А.Ф. Платон. Законы; Комментарии к диалогам Платона [Текст] / А.Ф. Лосев. – М., Мысль, 2019. – 416 с.
14. Некрасова Е. Карл Мария фон Вебер. Забытые симфонии. [Электронный ресурс] / URL: <http://znakka4estva.ru/dokumenty/muzyka/karl-mariya-fon-veber-zabytye-simfonii/> (дата обращения: 13.02.2020).
15. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы [Текст] / М. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.
16. Сафранский Р. Гофман = E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten [Текст] / Р. Сафранский. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 383 с.
17. Социология музыки [Электронный ресурс] / URL: [https://spravochnick.ru/sociologiya/sociologiya\\_muzyki/](https://spravochnick.ru/sociologiya/sociologiya_muzyki/). (дата обращения: 13.02.2020).
18. Сохор А.Н., Капустин Ю.В. Социология музыки. [Электронный ресурс] / URL: <https://slovar.wikireading.ru/1515975> (дата обращения: 13.02.2020).
19. Шуман Р. О музыке и музыкантах. [Текст] / Р. Шуман. – М.: Музыка, 2009. – 407 с.
20. Яковенко Ю. Трактат Б. Марчелло «Модный театр» и венецианская опера первой трети XVIII века [Текст] / Ю. Яковенко // Musicus. – №1. – 2018. – С.56-59.
21. Praetorius M. Syntagma musicum [Текст] / M. Praetorius. – 3 Bde. – Bärenreiter: Verlag, Kassel, 1959. – 224 p.
22. Ricci M. T. Du cortegiano au discreto: l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme [Текст] / M. T. Ricci. – P., Champion, 2009. – 248 p.
23. Woodley R. The printing and scope of Tinctoris's fragmentary treatise De inventione et usu musice [Текст] // R. Woodley / Early Music History. – vol.5 (1985). – pp.239-268.

**А.Е. Кром**  
Нижний Новгород

## **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ВОСПОМИНАНИЙ ФИЛИПА ГЛАССА**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу жанровой специфики книги воспоминаний «Слова без музыки» современного американского композитора Филипа Гласса. В соответствии с авторским принципом структурирования текста, в статье рассматривается ключевая концептуальная триада автобиографии Гласса – пространство (города и страны), время (музыка), личности (учителя, повлиявшие на становление и развитие уникальной творческой индивидуальности композитора).

**Ключевые слова:** Филип Гласс, воспоминания, автобиография, «Слова без музыки», современная американская музыка, американский минимализм.

**A.E. Krom**  
Nizhniy Novgorod

## **SPACE AND TIME MEMORIES OF PHILIP GLASS**

**Annotation.** The article is devoted to the analysis of the genre specifics of the memory book "Words Without Music" by the contemporary American composer Philip Glass. In accordance with the author's principle of structuring the text, the article considers the key conceptual triad of Glass's autobiography – space (cities and countries), time (music), personalities (teachers that influenced the formation and development of the composer's unique creative personality).

**Keywords:** Philip Glass, memories, autobiography, «Words Without Music», contemporary American music, American minimalism.

В 2017 году музыкальный мир отмечал 80-летний юбилей Филипа Гласса – одного из основоположников минимализма, классика современного искусства. В преддверии этого события на родине композитора были опубликованы его мемуары «Слова без музыки» (2016), повествующие о жизненном и творческом пути американского мастера. В них он предстает как подлинно национальный художник, отразивший важнейшие константы культуры США второй половины прошлого столетия. Фигура Гласса всегда привлекала к себе внимание журналистов и критиков: сохранилось огромное количество интервью разных лет, среди наиболее значимых изданий - беседа с Эдвардом Стриклендом в книге «Американские композиторы: диалоги о современной музыке» [17], а также автобиография «Музыка Филипа Гласса» под редакцией Роберта Джонса [14], которая отчасти легла в основу его воспоминаний.

Гласс обратился к важнейшим событиям своей насыщенной творческой жизни, на первый взгляд, уже во многом известным исследователям и почитателям его таланта. Между тем юбилейная автобиография заметно отличается от предыдущих документальных заметок. Прежде всего пронзительно ностальгическим тоном повествования, окрашивающим воспоминания о семье, детстве, взаимоотношениях с отцом. Гласс рассказывает о близких людях, родителях, друзьях и учителях, многие из которых давно ушли, но оставили заметный след в его судьбе - композитор пишет о них с невероятной теплотой и благодарностью. Отметим, что столь высокая степень открытости, напряженный эмоциональный градус высказывания не были ранее свойственны музыканту.

Очень личностный и даже сокровенный характер книги продиктован не только естественной в данном случае сентиментальностью, отчасти усиленной возрастом композитора, но и избранным жанром, предполагающим субъективность, избирательность и свободное расставление смысловых акцентов. Исследователь литературы воспоминаний Филип Лежён отмечал, что «автобиография – жанр, основанный на признании, жанр, если можно так сказать “доверительный”» [12, с.10].

В последние годы во всем мире возрос интерес к документалистике. Направленность мемуаров Гласса на широкую читательскую аудиторию вызвала необходимость уделить пристальное внимание событиям личной жизни, почти «дословному» переказу судьбоносных для автора «историй» с введением прямой речи в повествование, что привело к беллетризации текста. Свойственная человеку реконструктивность автобиографической памяти, воссоздание фактов далекого прошлого заново в своем воображении, превратили жизнь Гласса в увлекательный роман, движущей силой которого стали встречи с уникальными людьми, участие в эпохальных культурных событиях, путешествия по городам и странам, повлиявшим на творческое формирование и развитие. А поскольку рассказчик – выдающийся композитор, другим центром притяжения книги выступила музыка и музыкальные впечатления автора.

В «Словах без музыки» Гласс следует законам жанра мемуарной автобиографии, диктующим ретроспективный принцип изложения материала: он рисует «личную историю как связанное целое, более логичное и целенаправленное, чем реально прожитая жизнь, со своей особой завязкой в детские и юношеские годы, кульминацией и развязкой в старости, когда чаще всего и пишутся воспоминания. Автор создает в произведении время и пространство, сотканное из прошлого к настоящему» [1, с. 170].

Вместе с тем ощущается и некоторая отстраненность повествователя, обусловленная временной дистанцией по отношению к описываемым событиям, желанием взглянуть на себя «со стороны» – основное внимание Гласс уделил первой половине жизни, процессу становления, поиска своего «я». Личное биографическое время оказалось тесно связано с историческим: композитор пребывал в гуще искусства Нью-Йорка на протяжении нескольких десятилетий. Подобный подход в полной мере соответствует специфике жанра, для которого характерна «реконструкция разносторонней, внешне ориентированной деятельности автобиографа, выписанной на широком контекстуальном фоне, с акцентированием внимания на его собственных достижениях и успехах» [5, с. 197]. Таким образом «в сознании автора преломляется внешняя, событийная сторона жизни и превращается в факты его биографии, в его внутреннюю жизнь» [4, с. 55].

Проводя ревизию собственного прошлого, автор опирается на почти трехвековую историю развития автобиографического жанра в США. Исследователи отмечают высокий статус литературы воспоминаний в глазах американского читателя, признающего ее самостоятельность и ценность, в отличие от европейской аудитории, часто рассматривающей автобиографию как познавательное дополнение к художественным произведениям мастера [3]. Многие композиторы в Соединенных Штатах – предшественники и современники Гласса – обращались к мемуаристике. Из наиболее известных изданий назовем «Записки» Ч. Айвза [11], «Несносное дитя музыки» Дж. Антейла [6], «Копланд: с 1900 по 1942» [8] и «Копланд с 1943» А. Копланда и В. Перлис [9], воспоминания Вирджила Томсона [18], «Автобиографическое заявление» Дж. Кейджа [7], «Привет с Восьмой улицы» М. Фелдмана [10], «Заметки о музыке» С. Райха [16]. При всем жанровом разнообразии упомянутых книг их объединяет фигура Автора – композитора-творца, повествующего о себе и своих сочинениях, окружении, судьбоносных встречах и событиях, и шире – об эпохе, времени, поколении.

Несмотря на фрагментарность изложения, изначально присущую автобиографическому жанру, мемуары Гласса отличаются развернутым и подробным описанием собственной жизни: от самых ранних детских воспоминаний автор доводит рассказ до конца 2000-х годов.

Книга содержит три части, отражающие основные этапы пути композитора: годы ученичества (профессионального и духовного, до 1967 г.); десятилетие поисков и стилевых открытий, символически завершившееся премьерой «Эйнштейна на пляже» (1976); достижение успеха и мирового признания, прежде всего, благодаря операм и музыке к кинофильмам. Разбивая главы на отдельные параграфы и давая им названия, Гласс опирается на три важнейших составляющих. В центре внимания композитора оказываются личности (в первую очередь Учителя – Рави Шанкар, Надя Буланже,

«Благословенный доктор» Геше Ринпоче), географические точки в мировом пространстве, своего рода места притяжения (родной Балтимор, Чикаго, Нью-Йорк, Париж, Индия, Тибет), и музыка – искусство, разворачивающееся во времени. При этом два последних понятия – метафизика пространства и времени – тесно связаны в сознании Гласса. Композитор характеризует музыку как «определенное место»: оно «столь же реально, как Чикаго или любая другая точка на карте, о которой вы подумали; у этого места тоже есть все свойства реальности – глубина пространства и запах, способность оставаться в воспоминаниях. Слово «место» я употребляю в особом, поэтическом, смысле и все же должен подчеркнуть: речь идет о чем-то устойчивом» [2, с. 444].

По мнению Гласса музыка способна отпечатываться в памяти и порождать разного рода ассоциации в той же степени, что и «места силы» – города и страны с мощной культурной энергией, благотворно воздействующей на духовное и творческое развитие художника. Нью-Йорк или Калимпонг – это не только территории на карте, куда можно вернуться, но и определенный образ в индивидуальном сознании, гибкий, изменчивый, управляемый нашим воображением. Так, свои радикальные минималистские сочинения середины 1960-х годов Гласс уподобляет Нью-Йорку тех лет, сравнивая мегаполис с «электрогенератором» и утверждая, что его музыка «звучит как Нью-Йорк» [2, с. 300]: «Этот город растворен в моей музыке <...> практически все, что я сделал до 1976 года, - родилось прямо из нутра Нью-Йорка» [2, с. 296].

«Местами силы», подарившими ему встречи с главными учителями его жизни, стали для Гласса страны Востока. Первое длительное путешествие композитор предпринял в 1966-1967 годах – из Турции через Иран, Афганистан и Пакистан он прибыл в Индию и объездил ее от Гималаев на севере до Тамил Наду на юге. Четыре месяца музыкант провел в дороге, останавливаясь в различных ашрамах, изучая религиозные и музыкальные каноны. В книге воспоминаний композитор подчеркивает важность личного общения с разными гуру – йогами, монахами, духовными учителями Индии и Непала, которые помогли ему распахнуть «дверь в мир незримого» [2, с. 211]. Всю жизнь музыкант обучался у лучших наставников, приобщавших его к эзотерическим знаниям, поскольку «устная передача истины обладает особой силой. Во многих традициях существует убеждение, что через книги истина не передается: она может передаваться только через человека» [2, с. 213].

Паломничество в страну Востока открыло новую страницу в жизни Гласса. Отыскав «вход в желанный мир» [2, с. 214], он продолжал приезжать в Индию практически ежегодно на протяжении 35 лет и обучаться медитации, техникам дыхания, пению мантр, приемам визуализации и пониманию священных текстов.

Вектор дальнейших духовных исканий Гласса свидетельствует о его стойкой приверженности эзотерическим учениям. В главе «Четыре пути» он пишет о религиях, постижению которых посвятил 60 лет. Кроме йоги и тибетского буддизма автор упоминает даосские цигун и тайцзи, а также верования тольтеков Центральной Мексики: все они «оперируют идеей «другого мира» - мира, который обычно остается невидимым, – и исходят из предпосылки, что незримый мир можно сделать зримым. Хотя конкретные стратегии и практики этих традиций крайне несхожи между собой, сами традиции сродни друг дружке, как братья и сестры: они отражают единую цель» [2, с. 226]. Увлечение эзотерикой оказало влияние на процесс творчества и его осознание. Сочинение музыки Гласс уподоблял озарению, часто связывая его с визуализацией идеи: пережив «видение», композитору оставалось «всего лишь подыскать музыкальный язык» [2, с. 328], выразивший то, что он услышал внутри себя.

Страсть к Востоку была присуща многим композиторам США XX века. Среди непосредственных предшественников Гласса – Джон Кейдж, изучавший неевропейские культурные традиции во второй половине 1940-х – 1950-е годы. Его устойчивый интерес к Индии, Японии, Китаю, в том числе к этническим ударным инструментам, в свою очередь, возник под влиянием учителя – Генри Кауэлла, который в 1930-х – 1940-х

годах музицировал совместно с представителями различных азиатских стран. Гласс открыл для себя «целый мир музыки» в результате сотрудничества с режиссером Г. Реджио, благодаря которому композитор побывал на золотых приисках в Бразилии, ездил в киноэкспедицию в Перу и самостоятельно путешествовал по Гамбии. Его вдохновлял экзотический инструментарий, практика коллективного сочинения и исполнения музыки.

Отметим, что для экспериментальной традиции США, к которой принадлежит Гласс, наиболее притягательной оказалась в первую очередь азиатская культура, однозначно воспринимавшаяся как «чужая», при этом индейские, афро и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария» [13, с. 109]. Осознание «азиатского» в качестве концентрированного выражения незападного, «чужого», «инополушарного», того, что не может быть до конца «ассимилировано», превратило его в удобный инструмент дистанцирования от европейского музыкального опыта.

По свидетельству Гласса ключевое влияние на формирование его авторского почерка оказала индийская музыка, с которой он познакомился в Париже (1965-1966) благодаря общению с одним из своих главных учителей – Рави Шанкармом. Погружение в мир раги обернулось для композитора подлинным «откровением». Особое внимание музыканта привлекли глубоко отличные от европейских традиций метроритмические принципы, благодаря которым масштабные ритмические циклы можно выстраивать с помощью постепенного процесса сложения отдельных долей: «Я мог бы объяснить разницу между ритмом в западной и индийской музыке следующим образом», – отмечал композитор, – «на Западе мы делим время, нарезая его на кусочки, будто буханку хлеба. В индийской музыке (и всей non-Western Music, с которой мне удалось хорошо познакомиться), вы берете мелкие ритмические единицы (длительности) и присоединяете их друг к другу, выстраивая развернутые временные структуры» [14, с. 17]. Позднее композитор признавался, что это открытие «было похоже на внезапно сошедшее озарение» [цит. по: 15, с. 258]. Общение с индийскими музыкантами подтолкнуло Гласса к собственным экспериментам в сфере мелодики (минимум интонационного материала) и ритмики (выстраивание больших ритмических циклов по принципу сложения равных длительностей).

В 1973 году композитор познакомился с национальным индийским театром катхакали, заворожившим его уникальным синтезом музыки, танца, слова и сценического действия, глубиной религиозных традиций и ясностью их воплощения. Потрясло Гласса и особенное ощущение времени: «Я впервые присутствовал на спектакле, который начался в шесть или семь вечера, а закончился в семь утра» [2, с. 220]. Впоследствии эти впечатления нашли отражение в его собственных проектах – опере «Сатьяграха» (в Прологе Кришна и Арджуна выезжают на колесницах в костюмах театра катхакали), оратории «Страсть Рамакришны», Пятой симфонии и других сочинениях.

Таким образом, мемуары вобрали в себя не только «слова без музыки», но и «слова о музыке»: вспоминая о времени, городах и странах, выдающихся личностях, окружавших и влиявших на него в разные моменты жизни, Гласс прежде всего «слышит музыку», рождающуюся в его воображении и запечатлевшую сложный и меняющийся мир XX столетия.

### **Список литературы**

1. Безрогов, В. Г. Автобиография и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям [Текст] / Ю. Хеннингсен. Автобиография и педагогика / пер. с нем. В. А. Волкова. - М.: Изд-во УРАО, 2000. - С. 133-180.
2. Гласс, Филип. Слова без музыки: Воспоминания [Текст] / Филип Гласс/ пер. с англ. С. Силаковой. - СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. - 472 с.
3. Глушко, М.О. Особенности жанра автобиографии в американской и немецкой литературных традициях [Текст] / М.О. Глушко //Сборник работ 69-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета, 14-17 мая 2012 г., Минск. В 3 ч. Ч. 3. - Минск, 2013. - С. 215-218.



**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

4. Сапожникова, Ю.Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности [Текст] / Ю.Л. Сапожникова // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. - С. 54-56.
5. Черкашина, Т.Ю. Мемуарная автобиография и автобиографические мемуары: схожесть и различие понятий [Текст] / Т.Ю. Черкашина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (33): в 2-х ч. Ч. I. - С. 196-199.
6. Antheil, G. *Bad Boy of Music*. Garden City: Doubleday, Doran and Company, 1945. - 378 p.
7. Cage, J. *An Autobiographical Statement* // John Cage. *Writer: Previously Uncollected Pieces*. - New York, 1993. - P. 255—267.
8. Copland, A. and Perlis V. *Copland 1900 through 1942*. - New York: St. Martin's Press, 1984. - 402 p.
9. Copland, A. and Perlis V. *Copland since 1943*. - New York: St. Martin's Press, 1989. - 463 p.
10. Feldman, M. *Give My Regards to Eighth Street*. *Collected Writings of Morton Feldman*. Ed. by B.H. Friedman. - Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. - 256 p.
11. Ives, Charles E. *Memos*. Ed. by J. Kirkpatrick. - New York: W.W. Norton and Company, 1991. - 372 p.
12. Lejeune, Ph. *L'autobiographie en France*. - Paris: Armand Colin, 1998. - 192 p.
13. Lubet, Alex J. *Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspective on American Music since 1950* / Edited by James R.Heintze. – New-York: Garland Publishing Inc, 1999. – P.95–140.
14. *Music by Philip Glass* edited and with supplementary material by Robert T. Jones. - New York: Da Capo Press, 1995. - 226 p.
15. Potter, K. *Four Musical Minimalists*. - USA: Cambridge University Press, 2000. - 390 p.
16. Reich, S. *Writings on Music, 1965-2000*. Ed. with an introduction by P. Hillier. - New York: Oxford University Press, 2002. - 272 p.
17. Strickland, E. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 1991. - 223 p.
18. Thomson, V. *Virgil Thomson*. - New York: A.A. Knopf, 1966. - 489 p.

**Е.П. Мартыненко  
Симферополь**

### **ТЕХНО-СИМФОНИЯ КАК СОВРЕМЕННЫЙ МЕДИАЖАНР: СЛОЖНОЕ В ПРОСТОМ**

**Аннотация.** Объектом изучения является один из наиболее молодых жанров электронной музыки – техно-симфония. В статье анализируются основные атрибуты техно-симфонии как медиажанра современной музыки, в том числе отмечается стремление композиторов к сложности содержания при намеренной простоте выражения.

**Ключевые слова:** техно-симфония, жанр, симфония, электронная музыка, стиль техно, простота и сложность.

**E.P. Martynenko  
Simferopol**

### **TECHNO-SYMPHONY AS A MODERN MEDIA GENRE: COMPLEX IN SIMPLE**

**Abstract.** The object of study is techno-symphony as one of the youngest genres of electronic music. The article analyzes the main attributes of a techno-symphony as a media genre of modern music composers strive for complexity of content with intentional simplicity of expression.

**Keywords:** techno-symphony, genre, symphony, electronic music, techno-style, simplicity and complexity.

В палитре современных медиажанров особое место заняла электронная музыка, которая к началу XXI столетия обрела множество жанрово-стилевых ликов. Как отмечают исследователи, «развитие информационных и компьютерных технологий во второй половине XX века тесно связано с их проникновением в мир культурного производства и оказало огромное влияние на художественные и культурные практики» [3, с. 41]. Под влиянием подобных тенденций в современной музыкальной культуре сформировался целый ряд актуальных течений, причем как академического, так и массового направления, порой приводя к их смешению и взаимопроникновению. И в этом нет ничего удивительного: изначально эксперименты в области электронных инструментов и синтеза звука проводились исключительно в области профессионально-академической музыкальной культуры, и ее представители рассматривали свою музыку как сложную, «элитарную и интеллектуальную, а не популярную или доступную, – пишет Ф. Феоктистов, при этом отмечая: Понятием “электронная музыка” традиционно обозначалось нечто иное в области популярной музыки, которая сама по себе, разумеется, не является однородным объектом, а, скорее, свободным образом составленной конгломерацией жанров рока, эмбиента, психоделической музыки, наряду с киномузыкой» [4, с. 129]. В середине 1980-х годов одним из направлений электронной музыки, в ее «простом», массово-ориентированном понимании, стал стиль «техно», который постепенно вышел из андеграунда электронной культуры и со временем приобрел статус востребованной, преимущественно клубной музыки.

На пересечении подобных тенденций в музыкальном искусстве последних лет возникла идея использования такого авторского определения электронных композиций, как техно-симфония. Согласно классификации Д. Галкина, техно-симфонию можно рассматривать как пример «техно-художественной гибридации»: «Тенденции технологизации искусства и эстетизации технологий имеют более глубокие корни в истории того, что можно было бы назвать техно-художественной гибридацией,

то есть формированием гибридных форм на основе соединения художественного творчества и технологий» [3, с. 43]. Так как образцов техно-симфоний не так уж много, а музыка подобного рода требует особых подходов к ее анализу, можно утверждать, что исследование техно-симфонии как современного медижанра является актуальной, абсолютно новой и практически неисследованной проблемой.

Цель статьи – охарактеризовать техно-симфонию как один из наиболее молодых медижанров в сфере электронной музыки и попытаться выявить ее основные атрибуты.

Возникновение стиля «техно» связывают с музыкальным андеграундом Детройта, где в середине 1980-х годов творческая группа в составе Д. Мэя, Х. Аткинса и К. Сандерсона экспериментировала с традициями европейской электроники и сэмплингом, различными клубными и танцевальными жанрами, хаусом, синти-попом и другими близкими направлениями. Название нового течения появилось благодаря удачному использованию Х. Аткинсом цитаты «techno rebels» («техно-бунтари») из популярной в те годы книги американского философа и социолога Э. Тоффлера «Третья волна», посвященной стадиям технического и социального развития человечества. С тех пор идея прогресса, технизации, механистичности, технической сложности и т.п. прочно закрепилась за стилем «техно». С музыкальной точки зрения, он определяется преимущественным использованием электронного синтезированного звука, опорой на механистичные остинатные ритмы и довольно быстрые (120-150 ударов в минуту) удержанные темпы без каких-либо сдвигов, нивелированием мелодизма и редукцией структурно-семантических элементов музыки до уровня простейших паттернов (лупов), тотальным применением таких методов развития материала как повторность, сэмплинг, постепенное тембровое переокрашивание. Новое музыкальное «техно»-веяние быстро подхватили европейские продюсеры, прежде всего, в Великобритании и Германии, вскоре эта музыка захватила клубы и танцполы, и к началу XXI столетия стала рассматриваться как полноправный элемент современной массовой культуры (например, в Берлинском университете искусств существует конференция «Techno studies», посвященная эстетике и технике электронной музыки).

Примерно в это же время, благодаря повсеместной компьютеризации, распространению разнообразного программного обеспечения, аудио- и видео-редакторов, появляются профессиональные и любительские видеоклипы на музыку в стиле «техно». Причем нередко – в изначально «едином» формате, то есть, задумываясь авторами как аудио-визуальный опус (видеоклип). По мнению Д. Галкина, именно киноискусство, клиповая культура и «мультимедийная визуализация заложили фундамент для следующего шага к техно-художественным гибридам <...>, в основе которых лежат компьютерные технологии» [3, с. 45]. На исходе первого десятилетия XXI века начинает появляться медиамузыка подобного рода, озаглавленная авторами как «techno-symphony», однако не имеющая ни определенных жанровых черт, ни вообще каких-либо стабильных признаков, отличающих ее от других жанров электронной музыки.

Безусловно, в этой ситуации трудно назвать «точку отсчета», когда стали появляться «техно-симфонии» в своем первоначальном варианте, и причин этому несколько. Во-первых, большая часть музыки такого рода относится к иноязычной музыкальной культуре, к которой не всегда есть желаемый доступ, как и к информации о ее авторах. Во-вторых, всемирная доступность видео-платформ (прежде всего, Youtube) уравнивает возможности профессионалов и дилетантов в распространении своего творчества, и порой бывает нелегко отличить одних от других, чтобы правильно оценить масштабы распространения нового жанра и его «серьезность». В-третьих, терминологические особенности обозначения некоторых тенденций в современной электронной музыке привели к ошибочному отождествлению таких явлений, как «techno symphony» и «symphonic techno». Часто первое понятие («techno symphony») применялось некоторыми авторами и к обработкам классической музыки в стиле «техно», и к трекам в духе «симфонического техно» («symphonic techno»), то есть созданным на пересечении академической и электронной стилистики по типу «classical crossover».

Подобные электронные опусы под названием «Techno symphony» встречаются, например, в творчестве F. Maraviglia (2009), DJ JH (2013), Helias DJ (2018) и др. Но уже во втором десятилетии XXI века появляются произведения совершенно иного плана и масштаба – техно-симфонии Виктора Аргонова «Переосмысляя прогресс» (2015), Мануэля Сэта (2018), Томаша Кулдо (2019), в которых преломляются жанровые принципы симфонии в ее традиционном, «академическом» понимании.

Как уже было отмечено, зачастую такая музыка оформляется авторами как аудиовизуальная композиция (кроме «Техно-симфонии» М. Сэта, решенной как традиционный аудио-альбом) – то есть является своеобразным медиажанром, однако музыка здесь все же первична по значимости. Согласно концепции Т. Шак, существуют следующие разновидности «музыки в медиажанрах: прикладная, киномузыка, медиамузыка, функциональная, оформительская, компилятивная музыка» [5, с. 17]. При этом исследователь акцентирует внимание на том, что в некоторых медиатекстах «музыка, утрачивая свой прикладной характер и типовые свойства (вторичность, дискретность), становится ведущим фактором: определяет масштаб, композиционные особенности, специфический монтажный ритм, смысловой компонент видеоряда» [5, с. 18]. Именно такими медиатекстами часто являются современные техно-симфонии, с той лишь разницей, что музыка в них не утрачивала прикладного характера, а изначально была на первом плане. Визуальный ряд вводится авторами с целью дополнить и усилить эффект музыки, сделать музыкальное содержание более простым и доступным для понимания.

Генетически техно-симфония восходит не только к традиционной стилистике «техно», но и к симфоническим экспериментам академических музыкантов с электронными инструментами: еще в 1949 году Пьер Шеффер и Пьер Анри в рамках поисков в сфере конкретной музыки «создали серьезное произведение этого направления – “Симфонию для одного Человека”, <...> начиная с которой стали применяться все звуки, созданные искусственным путем» [2], – пишет Э. Артемьев, который, в свою очередь, сам является автором одной из первых отечественных симфоний с электронными инструментами (Квазисимфония для ансамбля электронных инструментов, гитары, ударных, скрипки и фонограммы «Семь врат в мир Сатори», 1974). Родство «конкретных» опусов и техно-симфонии определяется и таким общим для них принципом, как идейно-концепционная сложность, хотя по способу выражения они могут сводиться к простым записям реальных звуков окружающего мира или синтезированных звуков. В этом техно-симфония приближается также к современной концепции «симфо-электронной музыки» («СЭМ»). Хотя принадлежность «symphonic techno» к «СЭМ» принципиально отвергается ее автором – композитором и философом А. Энфи, – в некоторых его симфо-электронных опусах, что интересно, тоже присутствует визуальный ряд (например, в «Spirit Lap-1»).

Четкое жанровое определение «техно-симфония» впервые было закреплено за произведением современного российского композитора и ученого Виктора Аргонова – техно-симфонией «Переосмысляя прогресс». В. Аргонов работает в сфере электронной музыки, является участником проектов «Комплексные числа» и «Виктор Аргонов Project», а основным кредо своего творчества считает «сочетание доступной мелодичной электронной музыки (вплоть до намеренной эксплуатации штампов поп-музыки), крупной (оперной и симфонической) формы и сложных интеллектуальных смыслов научно-технического плана» [1]. В рамках идеи «сложного в простом» им написаны электронные оперы «2032: Легенда о несбывшемся грядущем», «Русалочка», «Мы, ХХII век» и техно-симфония «Переосмысляя прогресс». В этой симфонии, созданной в 2015 году, стилистика электронной музыки сочетается с почти «классической» симфонической структурой. Она включает пять частей: «Конструируя среду», «Конструируя информацию», «Конструируя чувства», «Конструируя эволюцию», «Там, за чертой», причем все они написаны в различных стилевых направлениях электронной музыки. В первой части используются средства традиционной техно-музыки, во второй –

так называемый «нинтендовский 8-бит», в третьей – представлена уникальная авторская стилистика «пиксельной музыки», сгенерированной на специально разработанном В. Аргоновым синтезаторе «Pixel Synth», четвертая часть решена в стиле техно-транс, а финал представляет собой синтез инструментальной и вокальной музыки. Музыкальный ряд снабжен официальным авторским видеосинописом, уточняющим сюжет симфонии: это некий «философский рассказ о прошлой и будущей истории отношений человека и технологий: от наивного восхищения ”прогрессом ради прогресса“, через переосмысление идеалов, через попытки бегства от реальности и череду новых открытий – к реальному духовному преображению человечества» [1]. Для видеосинописа, который сопровождает звучание симфонии в тексто-визуальном формате, В. Аргоновым были написаны специальные текстовые комментарии и подобраны изображения, изначально не созданные для данного опуса, но уточняющие и конкретизирующие его смысл, упрощающие понимание сложного программного замысла симфонии.

Приведем еще один пример: «Техно-симфонию» Томаша Кулдо – польского музыканта, продюсера, аранжировщика, известного как «Qlhead». Она была записана в 2019 году в стиле «живого концерта» при участии самого автора, а также дирижера Томаша Читака и симфонического оркестра (точнее – его струнной и медной духовой группы). Эта симфония построена как одночастный опус, однако в ее структуре выделяются три контрастных эпизода, напоминающих о симфонической драматургии: первый – напряженного характера, с ведущей ролью электронного ритма и преобразованными сэмплами оркестровых инструментов. Именно в их сопоставлении обозначен основной темброво-тематический конфликт, обычно характерный для симфонической «завязки»: на плотную ритмо-фактурную основу в стиле «техно» накладываются «тянущиеся» соноры у струнных, которые конфликтуют с четкими аккордами у медных духовых. Второй раздел отличается более весомой ролью струнных, тема которых напоминает хорал, наложенный на «пульс» *detache* струнных – данный комплекс выразительных средств напоминает о лирических частях традиционных симфоний. Третий раздел построен на активном ритме, возникающем из сочетания электронных сэмплов с повторяющимися двузвучными мотивами у медных духовых инструментов: тематизм такого рода выполняет финализирующую функцию в драматургии целого. Видеоряд представляет собой наложения разных планов съемки реального исполнения «Техно-симфонии»: кадры, показывающие самого автора за микшерным пультом, дирижера, музыкантов, зрителей, стоящих в зале, сменяют друг друга синхронизированно с ритмом музыки. Специфический монтажный ритм визуальной составляющей подчеркивает каждое вступление темы, показывает, кто именно из исполнителей озвучивает тот или иной паттерн, тем самым облегчая понимание этой необычной синтетической формы.

Обобщая вышесказанное, отметим, что техно-симфония как медиажанр современного искусства пока находится на этапе своего формирования, а потому основные ее атрибуты могут быть определены только на уровне «первого приближения». Так, для техно-симфонии показательно преобладание стилистики электронной музыки направления «техно»; наличие простейших паттернов и лупов в основе тем, между которыми возникает своеобразный тембро-интонационный конфликт; синтетический звук, нередко с включением тембров симфонических инструментов; опора на контрастно-составной тип драматургии, представленный как в виде отдельных частей наподобие традиционного симфонического цикла, так и в виде сопоставления контрастных эпизодов внутри одночастной композиции. В своем содержании техно-симфонии, как правило, поднимают обобщенные проблемы, характерные для симфонизма, или сложные «футуристические» идеи, связанные с технологизацией, компьютеризацией, прогрессом. В большинстве случаев запись техно-симфонии сопровождается авторским визуальным рядом, призванным уточнить музыкальную составляющую произведения и в какой-то мере упростить понимание его концепционной состав-

ляющей. Это не только усиливает роль принципа «сложного в простом» для становления техно-симфонии, но и позволяет отнести ее к медиажанрам, по крайней мере на современном этапе существования. В целом, обособление техно-симфонии в самостоятельный жанр, смешение в ней простого и сложного, массового и элитарного, а также привлечение подобной музыки к общекультурным процессам развития современного искусства становится свидетельством наступления новой фазы эволюции постмодернизма, который исследователи определяют как «цифровой постмодернизм XXI века».

#### **Список литературы**

1. Аргонов В.Ю. Виктор Аргонов project: Переосмысляя прогресс (техно-симфония) [Электронный ресурс] / В.Ю. Аргонов. – URL: <http://argonov.ru/crossing.html> (дата обращения 10.03.2020).
2. Артемьев Э.Н. Заметки об электронной музыке [Электронный ресурс] / Э.Н. Артемьев. – URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/> (дата обращения 10.03.2020).
3. Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства (V1.0A) [Текст] / Д. В. Галкин // Гуманитарная информатика. – 2007. – Вып. 3. – С. 40-53.
4. Феоктистов Ф.П. Тенденции современной электронной музыки в контексте постмодернизма [Текст] / Ф.П. Феоктистов // Вестник МГУКИ. – 2016. – №5 (73). – С. 127-131.
5. Шак Т.Ф. [Текст] / Т.Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – №4 (42). – С. 16-18.

**К.В. Мелинавичене  
Джанкой  
М.Л. Караманова  
Краснодар**

### **ЭВОЛЮЦИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА**

**Аннотация.** В статье изучается эволюция композиторского стиля Алемдара Караманова. Подробно рассматриваются характерные особенности творческого почерка композитора в различные периоды его жизни на примере некоторых отдельных произведений.

**Ключевые слова:** А.С. Караманов, композиторская деятельность, авангардизм, шестидесятники, фортепианная музыка, симфонизм.

**K.V. Melinavichene  
Jankoy  
M.L. Karamanova  
Krasnodar**

### **THE EVOLUTION OF THE COMPOSER STYLE BY ALEMDAR KARAMANOV**

**Abstract.** The article discusses the evolution of the compositional style of Alemdar Karamanov. The characteristic features of the composer's creative style in various periods of his life are examined in detail on the example of some individual works.

**Keywords:** A.S. Karamanov, composing, avant-garde, sixties, piano music, symphony.

На рубеже 50-60-х годов на основной план вышло одно из ярчайших после классиков поколение. Оно с достоинством пришло на смену таким композиторам, как Прокофьев и Шостакович, заявив эффектной вспышкой новаторства о своей уникальности, молодости и начале собственного пути. Не отходя от традиционных художественных концепций, композиторы нового направления нашли возможность перешагнуть их ограниченность, используя открытия зарубежной музыки. За короткое время отече-

ственные музыканты изучили огромное множество авангардных композиторских приемов, отойдя от ученического этапа к самостоятельно мыслящим интерпретаторам идей авангардизма. Сочетание незыблемых традиций русской композиторской школы и творческого опыта западных музыкантов принесло исключительные плоды. Данные обстоятельства равенства с зарубежной музыкой, которые установились благодаря талантам нового поколения, укреплялись переосмыслением новаторского в контексте традиционного, введением авангардных приемов в ряд устойчивых музыкальных и культурных ценностей. К числу наиболее выдающихся композиторов «шестидесятников» относились Софья Губайдулина, Эдуард Артемьев, Эдисон Денисов, Николай Каретников, Альфред Шнитке, Микаэл Таривердиев, а так же Алемдар Караманов.

Караманов Алемдар Сабитович – крымский, российский композитор, родоначальник уникального течения в музыке – «религия в симфонизме». На протяжении продолжительного времени Караманов, абсолютно незнакомый западным музыкантам, был забыт на своей родине. Произведения его не исполняли, в прессе не упоминали. Сам композитор не стремился следовать музыкальной моде своей эпохи и подстраиваться под других. Однако подчас именно такие затворники, как Караманов, сформировывали глубочайшие идеи своего времени.

За время своей творческой деятельности Алемдар Сабитович создал огромное количество произведений в различных жанрах. Это и вокально-симфонические произведения («Stabat Mater», «Реквием» и др.), балеты «Комсомолия» и «Сильнее любви», 24 симфонии (в том числе симфонические циклы «Совершишася» и «Бысть»), увертюры, 3 концерта для фортепиано, 2 концерта для скрипки, концерт для трубы и джаз-оркестра, камерно-инструментальные, вокальные и хоровые сочинения, музыку к гимну Республики Крым. Сочинения композитора исполнялись многими блестящими музыкантами, такими как Владимир Федосеев, Александр Свешников, Владимир Ашкенази, Константин Кривец и прочими.

В 1953 году Караманов поступил в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского. Именно в столице настал период творческого расцвета композитора, который отличается небывалым скачком продуктивности. Говоря о фортепианной музыке данного промежутка времени, стоит отметить такие сочинения, как Первый и Второй фортепианные концерты, «Ave, Maria» для фортепиано, Шесть этюдов, Третья и Четвертая сонаты, Триптих для фортепиано «Пролог, Мысль и Эпилог», Музыка для фортепиано №1 и №2 ряд других произведений.

В фортепианных произведениях пятидесятых годов сразу выявилась творческая самобытность композитора. В его работах присутствовала эмоциональная непринужденность проявления, которая, если того требовалась, нарушала жесткие границы традиционных форм. Вначале творческого пути Караманов не был склонен к художественным приемам Новой Музыки того периода. Музыкальный тематизм и фактуру работ композитора можно отнести скорее к традициям советских композиторов (Мясковский, Шебалин, Голубев). Стремительное развитие его художественного стиля происходило под воздействием новейших направлений в отечественной музыке. Сам Алемдар Караманов отмечал, что его собственный художественный почерк основывался на фундаментальных идеях, которыми были наполнены сочинения таких выдающихся русских композиторов, как Прокофьев, Скрябин, Рахманинов и Шостакович.

В начале 1960-х годов Алемдар Сабитович вошел в ряд выдающихся и самобытных советских авангардистов. Обращение к авангардной музыке было примером стихийности, часто проявляющейся в творчестве композитора. Караманов открыл для себя различные художественные приемы в сфере двенадцатитонового хроматизма и диссонансов. Хотя авангардистский период был непродолжительным – с 1962 по 1964 год – в этот промежуток времени композитор написал серию наиболее впечатляющих и выдающихся фортепианных сочинений. Одним из таких произведений выступает небольшой триптих для фортепиано «Пролог, Мысль и Эпилог».

Технику письма композитора в подобных авангардных работах можно охарактеризовать «несерийной додекафонией». Произведение создает впечатление серийно-додекафонного, за исключением использования повторности серийных рядов. Действительно, активными представляются небольшие группы звуков с непрерывно различаемым полутонном – большой септимой, малой ноной. Несмотря на классические традиции нововенской школы Караманов создает «новое одноголосие» из звуков-кластеров, звуков пассажей, звуков-точек. По своей форме эта музыка напоминает больше речитатив, нежели песню. В «Прологе» беспокойное и импульсивное музыкальное повествование делится на своеобразные «строки» примерно одинаковые по длительности. В завершение четвертой строки появляется внезапный и пронзительный каданс в верхнем регистре инструмента. В ансамблевых жанрах Караманов контрапунктом совмещает несколько подобных «новоодноголосных» тем.

Острота созвучий, их яркая диссонантность, спонтанная экспрессивность, темпераментность — характерные черты настолько явно описывающие композиторский почерк композитора, как и наполненность кантиленным мелодизмом в произведениях его раннего творчества. Техника свободной атональности с ритмодинамическими сорными эффектами характерна для всех произведений авангардного периода.

Музыка подобного содержания противоречила предписаниям советской идеологии. Закономерно, что отклик советской музыкальной элиты был остро негативный. Преподаватели Московской консерватории за представленную на экзамене Девятую симфонию поставили Караманову «неудовлетворительно» (однако, позже исправив эту оценку, лишь затем чтобы не вызывать вмешательства бдительных вышестоящих «инстанций»). Шансы на публикации произведений, и без того мизерные, в тот момент были исключены. Пути к исполнению сочинений Караманова были перекрыты. Вследствие чего композитор попал в как никогда тяжелое положение. У него не было места жительства, работы, так как композиторская деятельность не обеспечивала средств для существования, а композитора-авангардиста — и вовсе. Тогда, в 1965 году, под давлением обстоятельств, Караманов решает переехать обратно в Крым. Там наступает новый период его жизни и творчества.

Переехав в дорогой его сердцу, но отдаленный Симферополь, композитор обрел время и возможности для творческого процесса. Караманов оказался огражден от столицы. Хотя сочинения Алемдара Караманова этого периода не являются религиозными в полном смысле, они — светские, однако эта музыка вся наполнена мыслью о религии. Композитор не отказывается от идей своего прежнего творческого периода, однако теперь он считает авангардизм «временем увлечений». Следующий, третий период, воспринимается им как переосмысление художественного направления.

В 1968 году Караманов пишет Концерт для фортепиано с оркестром №3 и дает ему религиозное название — «Ave Maria». Это сочинение по праву называют одним из наиболее ярких произведений фортепианной музыки композитора.

Отодвинув гемитонику периода авангардизма, Караманов здесь следует правилам расширенной тональности (сам композитор называет ее «расширенной диатоникой»), совмещает лады, в том числе мажор и минор, и использует полигармонические наслаивания — «супертональность», акцентируя внимание на превосходстве в пластах полигармонии одного главенствующего слоя, как правило, нижнего. В своей основе это неоромантизм в гармонии и тональности, то есть преимущественно принципы позднеромантического периода — Рахманинова, Скрябина, но насыщенные отдельными идиомами Новой Музыки XX века. Отличительной чертой творческого стиля Караманова является специфичное совмещение одновременно мажора и минора. Сам композитор называет этот прием «поглощением минора». Таким образом, элементы минорного лада вовлекаются в область мажорного лада в роли вспомогательного окрашивающего приема. В результате происходит доминирование мажора в произведениях Караманова.



Третий этап в творческой жизни Алемдара Сабитовича охарактеризован другими чертами художественного стиля. В этом случае композитор отходит от острого накала, присущего музыке авангардизма. Однако это не говорит о возврате к неоклассической традиции письма. Направленность на религиозных духовных идеях определяет подбор. Сосредоточение на духовно-религиозных образах регулирует выбор музыкального материала. Композитор оказывается под воздействием убеждений христианской духовной музыки – ей характерна просветленная эмоциональная окраска и она далека от преувеличенной экспрессивности. Основной отличительной особенностью церковной музыки является тяготение к легкости понимания, что влечет за собой и упрощение музыкального языка, освобождение произведения от земных страстей. Тогда как светское творчество ставит перед собой цель создать неповторимый звуковой материал, духовное творчество превыше звуков ставит идеологическое содержание.

Алемдар Сабитович, посвятив огромную часть своего творчества принципам авангардного направления в музыке, воспринял данный общий замысел церковной музыки и привнес его в другие жанры. У композитора преобладают по большей части концертно-симфонические произведения, в особенности масштабные циклы программных симфоний. Его симфонии, несмотря на то, что являются, на первый взгляд, «простыми» по музыкальному языку, представляют некий новый музыкальный оркестровый жанр. С. Савенко называл их «позднеромантическими поэмами», которые наделены традиционностью, появившейся в музыке после авангардизма. Несмотря на это позднеромантические симфонические поэмы исходят от жанра увертюры и основываются чаще на форме сонатного аллегро. У Караманова же это вероятнее «симфонические мистерии», имеющие программное направление. Автор отвергает традиционный замысел напряженного развития в рамках одночастного строения, а так же драматургического направления всех частей к окончательному выводу. Данная музыка, в сущности, статична, но при этом сохраняет в целом стремление к местным и общим кульминациям. Восприятие ее похоже на медитацию – фокусирование на мыслях и эмоциях, на которые направляет представленная программа.

Творчество композитора Алемдара Караманова является одним из противоречивых и одновременно необыкновенно простых феноменов новой музыки, передавших в контексте деятельности одного композитора и переломный момент культуры, и способности его преодоления. Несмотря на это творчество Алемдара Сабитовича стоит особняком – его внутренние поиски отличны от тех, которые отображали в своем творчестве Рим, Хенце, Сильвестров, Берно, Шнитке. Караманов, равно как и многочисленные композиторы «шестидесятники», очень быстро проделал путь от благочинной советско-романтической музыки к отчаянному, как на тот момент виделось, авангарду. Произведения, написанные им за все время творческой деятельности – великолепнейшая ступень в развитии новой музыки России.

#### **Список литературы**

1. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред.-сост. С. С. Крылатова. — М.: Классика-XXI, 2005. — 364 с.
2. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 : сборник. — М.: Композитор, 1994. — С. 120—138.
3. Алемдар Караманов. Как живой с живыми говоря / Сост. С.С. Крылатова. — М.: Научно-издательский центр «Академика», 2013 — 408
4. Шнитке А. В поисках своего пути // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред.-сост. С.С. Крылатова. — М.: Классика-XXI, 2005 — С. 29-33.

**Е.В.Покладова**  
**Краснодар**

**ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА Ж.М. ЖАРРА:  
ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАДАЧИ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются проблематика и концептуальные основы творчества Жана-Мишеля Жарра, а также некоторые драматургические принципы его альбомов и концертных выступлений, созданных в разное время.

**Ключевые слова:** электронная музыка, Ж.-М. Жарр, музыкальная эстетика, синтезатор.

**E.V. Pokladova**  
**Krasnodar**

**ELECTRONIC MUSIC J.M. JARRE:  
MAIN PROBLEM AND ARTISTIC OBJECTIVES**

**Abstract.** The article discusses the issues and conceptual foundations of the work of Jean-Michel Jarre, as well as some of the dramatic principles of his albums and concert performances, created at different times.

**Keywords:** Electronic music, J.-M. Jarre, musical aesthetics, synthesizer, musical instruments.

Жан Мишель Жарр – французский музыкант, композитор, мультиинструменталист, известный своими экспериментами в области электронной музыки и концертами для многомиллионных аудиторий на огромных площадях. Пройдя путь от первых модульных полифонических синтезаторов и ленточных магнитофонов до цифровых плагинов и приложений, сегодня он является всемирно известным экспертом в области музыкальной электроники и президентом Конфедерации обществ авторов и композиторов. Его музыка хорошо известна, исполняема и всегда востребована.

Представляется возможным в рамках данной статьи выявить основную проблематику и некоторые драматургические принципы его альбомов, продиктованные художественными задачами, поставленными перед собой композитором.

Жан Мишель Жарр в период своего становления как музыканта прошел очень интересную школу – еще в детстве он любил наблюдать за работой уличных музыкантов, их умением играть на нескольких инструментах, мастерством, привлекающим внимание большого количества зрителей. Сильное влияние оказал также на него его дедушка, который работал инженером на лионском радио, и первым магнитофоном Жарра был подарок деда. Магнитофонная лента впоследствии стала стимулом для творческих идей музыканта, когда он начал свои эксперименты с ленточными петлями: отрезок ленты с записанным на нем фрагментом склеивался, и воспроизводился, а повторы отрезка музыки являлись стимулом для полета фантазии автора. Эксперименты с ленточными петлями начал проводить Пьер Шеффер, под руководством которого и начал свои музыкальные эксперименты молодой Жарр. Также он работал в студии Карлхайнца Штокхаузена, где он получил возможность познакомиться с идеями композитора.

Однако больше всего Жана Мишеля Жарра привлекали эксперименты с электронным звучанием и первыми синтезаторами. Свой первый альбом музыкант назвал «Oxygene». Он исполнил и записал его собственными силами, в маленькой импровизированной студии, используя несколько аналоговых синтезаторов и восьмидорожечный магнитофон. Согласно рецензии All music, крупной онлайн-музыкальной базы данных All Media Network, «Oxygene» отличается от любой другой электронной

работы тем, что мелодии и механизмы гармонии полностью управляют инструментами и производством, в отличие от ранних электронных работ такого рода.

Жарр: «Это была надомная работа, одна из первых домашних студий. У меня было три-четыре синтезатора, я использовал восьмидорожечники Scully, Ampex 256 и 3M. Весь альбом был записан на восемь дорожек, вы можете это слышать – в духе минимализма, думаю, что это способствует тому, что альбом “вне времени”. (...) Все эти потусторонние звуки на альбоме были созданы при помощи синтезатора VCS3» [1]

Замысел «Oxugene» выходил за рамки только экспериментирования с электронным звучанием: музыкант пояснил, что в музыке, которой он дал такое название, хотел выразить движение атмосферы Земли. Однако критики, журналисты и слушатели услышали в этой музыке нечто большее. Возможно, что это было то, в чем давно назрела необходимость – электронная музыка перестала быть только экспериментом – она звучала со сцены, из радиоприемников, из телевизора. Синтезатор, с одной стороны, “обновил” звучание привычных всем музыкальных инструментов, а с другой – привнес в жизнь урбанистического европейского общества новые тембры, до этого момента в природе не существовавшие. Их невозможно было воспроизвести на привычных всем музыкальных инструментах, извлечь с помощью подручных предметов. Публика почувствовала и осознала это, возможно на интуитивном уровне, что эта электронная музыка, подобно кислороду, часто, будучи незаметной, важна и нужна для каждого, а потому она прочно вошла в жизнь западноевропейского общества второй половины XX века.

Успех «Oxugene» был оглушительным, хотя звукозаписывающие компании поначалу отказывались его издавать. Мелодии альбома просты, их красота заключается не в мелодике, а в их тембровом решении. Сегодня альбом читается образцом раннего стиля эмбиент.

Через двадцать лет, в 1997 году Жарр решил продолжить этот творческий проект, записал альбом «Oxugene 7-13» (в «Oxugene» 1976 года было шесть частей, поэтому в продолжении отсчет композиций вёлся с 7-й по 13-ю), посвятив этот альбом своему учителю Пьеру Шефферу.

В 70-х годах XX века с синтезом звука экспериментировали разные музыканты, такие, как например, Tangerine Dream и Klaus Schulze, и их работу в этом направлении нельзя было назвать неудачной, они прекрасно научились создавать саундскейпы со случайной мелодичной структурой. Однако именно у Жарра вопросы о природе и технологиях всегда были связаны между собой, почему он и стал всемирно известным экспертом в этой проблеме – на первом месте у него всегда оказывался человек, противопоставленный окружающей среде, высокие технологии – природе, искусственный интеллект – разуму.

В то время как Жарр относится к числу художников, использующих новые технологии для музыки, его искусство всегда сопровождается глубокими размышлениями о роли технологий для будущего. Яркой иллюстрацией тому могут служить обложки его альбомов. Захватывающие и волнующие, добавленные к самым знаковым обложкам всех времен: Обложка Oxugene 1976 года демонстрирует загрязненную мать-Землю в форме черепа. Обложка Equinoxe («Равноденствие») художника Мишеля Грейнджера представляет собой бесчисленные ряды таинственных и совершенно безликих «наблюдателей», которые, казалось, смотрели прямо на того, кто смотрел на изображение: видение технологии на раннем этапе, постоянно наблюдающее нас. Обложка для Equinoxe Infinity была выпущена в двух версиях. На одной из картинок изображено утопическое будущее, в котором человечество мирно сосуществует с природой и техникой. Другой рисует мрачную картину страха и искажение сознания, где темный искусственный интеллект захватил мир.

Здесь будет уместным вспомнить, что Жан Мишель Жарр был удостоен медали Стивена Хокинга за признание своей работы, направленной на повышение осведомленности общественности о науке. Именно книга Стивена Хокинга «Краткая история

времени», излагающая концепцию автора о появлении Вселенной и о природе пространства и времени, а также картина Сальвадора Дали «Мягкие часы», и вдохновили Жарра на создание в 1993 году его альбома «Chronologie». Сначала альбом был задуман как коммерческий проект по заказу от фирмы часов «Swatch», однако главной в нем стала идея человечности, гуманистического начала. Идея возможности создания времени, его начальности и конечности в исследовании физика Хокинга привлекли внимание музыканта Жарра. К концепциям Хокинга органично добавились рассуждения Сальвадора Дали о времени, которому, по мнению художника, свойственно меняться и растягиваться, поэтому наиболее точно можно было изобразить его именно в виде «мягких» часов.

Книга Хокинга в 80-х годах XX века впечатлила в западной Европе не одного Жарра. Однако музыкант предложил свое интересное музыкальное решение – это диалог эпохи барокко и XX века, прошлого и настоящего (времен), облик которых представлен музыкальной характеристикой, «сформулированной» синтезаторами Жарра. Музыкант представляет их в контрапункте, воссоздавая средства музыкальной выразительности XVIII и XX веков, интерпретируя их в контексте эстетики New Age и синти-поп.

Человек и технический прогресс – антитеза альбома Жарра *Magnetic Fields* (с англ. – «Магнитные поля», официальное франкоязычное название *Les Chants Magnétiques* – «Магнитные песни»). В аннотации к альбому было написано, что, в отличие от первых двух альбомов, посвященных естественной природной среде, создание этого было вдохновлено творениями рук человеческих: звуковая ткань альбома содержит звуки поездов, часов, рельсов и какого-то механического оборудования. Частично альбом был вдохновлен поп-артовыми работами Энди Уорхолла, частично – новыми возможностями цифрового сэмплирующего синтезатора Fairlight CMI.

Интересна концепция альбома *Zoolook*. Условно ее можно сформулировать как «земля людей – земля языков». Большая часть его музыки состоит из пения и речи на 25 разных языках мира, а также синтезаторов и традиционных инструментов. Жарр объединил реальную группу и обработал вокальные сэмплы – записанные на 25 разных языках – с его богатым, мелодичным поп-синтезатором. Ритм часто продвигается гортанными вокальными фрагментами, как на «Ethnicolor» и «Zoolookologie». В этом альбоме Жарр интенсивно использовал возможности синтезатора Fairlight CMI для сэмплирования звука.

С годами электронно-музыкальные инструменты совершенствовались, аналоговые синтезаторы сменились цифровыми, а в творчестве Жарра появляется новая тенденция – как бы интенсивно ни происходило бы развитие музыкальной электроники, музыкант обращается к натуральным, естественным тембрам – звучанию человеческих голосов и музыкальных инструментов. Альбом *Métamorphoses*, в основе стиля которого техно-поп, эмбиентный джаз и электро, стал первым альбомом, где музыкант включил в свою музыку вокал. Для создания альбома были приглашены вокалисты и использован вокодер (кодировщик голоса) – устройство синтеза речи. Снова главной идеей альбома становится идея «человек – технический прогресс», проявившаяся на музыкальном уровне через сопоставление "живых" тембров и тембров человеческих голосов, преобразованных и искусственно созданных композитором.

Эта тенденция находит свое отражение также и в альбоме «В ожидании Кусто», посвященном знаменитому исследователю мирового океана.

Проблемы современного общества композитор отразил не только в своих альбомах, но и в концертах, которые прославили его не только как мультиинструменталиста-исполнителя, но и как новатора-изобретателя электронных музыкальных инструментов, таких, как например, электронная флейта и лазерная арфа.

В октябре 1981 года музыкант дал ряд концертов в Китае. После падения режима Мао он был первым западноевропейским музыкантом, приглашенным с концертами в страну, долгие годы не знавшую другой музыки, кроме китайской. Необычность кон-

церов заключалась в том, что музыканту удалось соединить тембры китайских традиционных инструментов с тембрами своих электронных, изобретенных им самим, инструментов. Спустя четверть века Жарр осуществил повторение этого проекта в Пекине и привлек для исполнения два оркестра – большой симфонический и оркестр народных инструментов, солистов-вокалистов и инструменталистов, большой хор, и целый комплекс синтезаторов и электронных музыкальных инструментов, которые он за годы работы усовершенствовал.

В основе концепции концерта был диалог культур Запада и Востока, который был реализован музыкантом и на музыкальном уровне, и на драматургическом. На музыкальном уровне это было сопоставление тембров "живых" и электронных: гобой, аккордеон, гучжэн (китайские гусли), эрху (китайская скрипка), человеческий голос и синтезаторы, электронная флейта, лазерная арфа, терменвокс. Также на музыкальном уровне музыкант задумал играть дуэтом китайские и европейские инструменты – эрху и электронная флейта, гучжен и синтезатор. Диалог Запада и Востока был реализован и на уровне сценографии – стилизация барочной арии («Chronologie-3») прозвучала в исполнении вокалистки, одетой в костюм колдуньи из китайского традиционного театра, а на объемные экраны, стоящие на сцене, проецировались «оживленные» компьютером химеры со стен Собора Нотр Дам де Пари.

После первых концертов в Китае в 1981 году Жан Мишель Жарр начинает как музыкант несколько новый путь. Из студии он вышел на сцену и начал принимать участие в культурно значимых мероприятиях. Им были организованы и проведены концерты для миллионов зрителей на разных площадках в разных точках мира – в 1979 году его концерт на площади Согласия в день взятия Бастилии был дан для миллиона зрителей, концерт на празднование 150-летия Техаса и 25-летия НАСА в 1986 году, миллениум-концерт «12 снов Солнца» проведенный у подножия пирамид в ночь с 31 декабря 1999 на 1 января 2000 года, концерт на 850-летие Москвы – эти концерты для миллионов зрителей стали грандиозными шоу со световыми проекциями, лазерными шоу и фейерверками.

Поскольку в начале 80-х г.г. XX века отношение общества к электронной музыке оставалось еще не слишком уважительным, Жарр решил показать публике, что и эта музыка имеет право на уникальность и неповторимость. До появления альбома «Охугене» для заработка он писал музыку для телепередач, рекламы и фоновую музыку для аэропортов. Поэтому, когда ему заказали альбом «Музыка для супермаркетов» (заказчик долгое время оставался анонимным), он, в преддверии выставки молодых художников, решил, что этот альбом станет чем-то вроде картины или скульптуры, которые существуют всего лишь в единственном экземпляре. Единственный диск был продан, а мастер-запись музыкант сжег в присутствии судебного пристава.

Трагической страницей явился концерт на празднование 150-летия Техаса и 25-летия НАСА. В концерт должна была быть включена композиция, записанная Жарром в дуэте с астронавтом Роном Мак-Нейром во время полета "Челленджера". К сожалению, весь экипаж погиб во время взлета, и Жарр был в отчаянии после гибели друга, но организаторы попросили его не отменять концерт, а провести его в память о погибшем экипаже. Поэтому концерт в Хьюстоне все-таки состоялся, но из праздничного превратился в поминальный, как дань уважения Америке. Композиции Жарра, прозвучавшие в этом концерте, явились его самой трагической музыкой.

Жан Мишель Жарр как композитор известен прежде всего своей концепцией электронной музыки как музыки более эмоциональной, органичной, которую невозможно повторить: «В «Охугене» ничего не повторяется одинаково. Каждый звук, кажущийся тем же самым, имеет чуть иные атаку и затухание, и так как секвенции делались вручную, то они по определению не могут быть одинаковыми. Даже звуки ритм-машин были слегка обработаны фильтрами, чтобы в паттерны добавить больше жизни» [2].

Особенность композиторской техники Жарра - это гармоничный синтез разнохарактерных звучностей. Становление музыканта происходило в 70-е годы XX века, когда молодое поколение в своем диалоге со старшими выбрало рок-музыку, общавшуюся с аудиторией посредством громкого, доходящего до крика пения, репетитивных техник, электрических и электронных музыкальных инструментов. Жарр выбрал другой путь: заменив резкий рок-вокал несколько отстраненной, простой инструментальной мелодикой с искусственной тембровой окраской, он смягчает его экспрессию, выводя этот посыл в сферу внеличного, выступая при этом художником, искания которого обусловлены не столько технологическими, сколько духовными поисками.

В случае со своими мега-концертами Жан Мишель Жарр всегда стремился представить свою музыку на важных, приуроченных к общественно значимым событиям мероприятиях, и подарить незабываемые впечатления для зрителей. К композитору пришла идея создать совершенно новую форму живого творческого опыта. Это выступления с применением высоких технологий – зрелищные шоу с лазерными и световыми проекциями под открытым небом, декорации которых могут включать культовые и городские сооружения, дарящие зрителям сильные по воздействию впечатления.

Одним из последних творческих проектов музыканта явилась разработка приложения для операционной системы iOS, которую он назвал EōN. Это приложение содержит изменяющуюся графику, созданную по алгоритму, разработанному Алексисом Андре из Sony Computer Science Laboratories, и музыку, сгенерированную из 7 часов записанного Жарром музыкального материала. Эта музыка всегда отличается на каждом устройстве. Сам музыкант охарактеризовал его так: «Я назвал этот проект EōN, так как он лучше всего точно определяет, что это такое – бесконечное музыкальное и визуальное творение, которое предлагает каждому человеку уникальную возможность своей основной поддержки в качестве приложения: на каждом устройстве и при каждом запуске приложения EAppN, вы услышите и увидите уникальную постоянно развивающуюся оркестровку музыки и визуальных эффектов. EōN – это бесконечное, никогда не повторяющееся, органическое произведение искусства, которое будет жить и расти вечно в каждом отдельном пространственно-временном континууме каждого, на кончике их пальца.

Лично я действительно чувствую, что EōN, наверное, один из моих самых интересных творческих проектов со времен Oxygene. Я всегда хотел создать музыку, специфичную для каждого слушателя, которая бы постоянно развивалась. Вот EōN задуман и составлен для вашей вечности» [3].

#### **Список литературы**

1. Михайлов В. Жан-Мишель ЖАРР: глоток кислорода. URL: <http://thesound.ru/jean-michel-jarre/>
2. Jean Michel Jarre. “Oxygene: Live In Your Living Room”. DVD. Tornado Video&World Media Group. 2007.
3. Официальный сайт Ж.М. Жарра. URL: <https://jeanmicheljarre.com/>

**«КРАСАВИЦА И ЧУДОВИЩЕ» Ф. ГЛАССА:  
МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И НОВАТОРСТВОМ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу «оперы для ансамбля и кинофильма» Ф. Гласса «Красавица и чудовище» в аспекте взаимодействия мультимедиа технологий и европейских оперных традиций. Автор рассматривает сказочный сюжет и его интерпретацию в опере, композиционно-драматургические закономерности произведения, раскрывает экстраполяцию некоторых принципов работы, характерных для кинопроизводства, в структуру художественного целого «Красавицы».

**Ключевые слова:** Филип Гласс, опера для ансамбля и кинофильма, «Красавица и Чудовище», опера XX века.

**A.G. Chupova  
Cherepovets**

**«LA BELLE ET LA BÊTE» BY PHILIP GLASS:  
BETWEEN TRADITION AND INNOVATION**

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of “opera for ensemble and a film” by Philip Glass «La Belle et la Bête» in the aspect of the interaction of multimedia technologies and of academic traditions of European Opera. The author considers the fairy tale plot and its interpretation in the Opera, compositional and dramaturgic decision of the work, reveals the extrapolation of some of the principles of work characteristic of the film process to the structure of the artistic whole «La Belle».

**Keywords:** Philip Glass, opera for ensemble and film, «La Belle et la Bête», 20th century opera.

Филип Гласс, перешагнувший уже порог восьмидесятилетия и остающийся в фазе творческой активности, является сегодня одним из самых востребованных композиторов, работающих в области академической музыки и медиакультуры.

К оперному жанру композитор пришел не сразу, на пороге сорокалетия, но годы спустя, имея за плечами опыт успешных постановок и сотрудничество с самыми известными театрами, утверждал: «Я всегда говорил, что случайно стал оперным композитором. Я никогда не стремился стать одним из них, и даже сегодня я использую термин «опера» вопреки сердцу»<sup>1</sup> [6, с. 3]. Высказывание примечательное, свидетельствующее о том, что понимание Глассом музыкального театра расходится с общепринятыми представлениями. Уже в первой трилогии опер-портретов «Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон», созданной композитором в 1970–1980-е годы, стал очевиден поиск новых форм театрального синтеза, новых способов сочетания музыки и визуальных образов. Большая роль в этих поисках отводилась средствам мультимедиа. Эксперименты по объединению высокого искусства и высоких технологий были продолжены целой серией камерных опер 1980–1990-х годов, среди которых наибольший интерес вызвали медиа-представление «Фотограф»<sup>2</sup> и цифровая опера в 3D формате «Монстры благодати»<sup>3</sup>.

Взаимосвязь оперы и кино нашла отражение в трилогии, созданной по фильмам Жана Кокто «Орфей», «Красавица и чудовище», «Ужасные дети»<sup>4</sup>. По словам Гласса,

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из иностранных источников даются в переводе автора статьи.

<sup>2</sup> Второй акт этой работы представляет собой «концерт», сопровождаемый слайд-шоу из фото работ Эдварда Мейбриджа.

<sup>3</sup> Представление, которое проецировалось на большой экран, зрители смотрели с помощью специальных поляризационных очков.

<sup>4</sup> Фильм «Ужасные дети» был снят режиссером Жаном-Пьером Мельвилем по пьесе Жана Кокто в 1950 году.

эта трилогия стала своеобразным «посвящением» французскому поэту, его друзьям-единомышленникам, участникам французской «шестерки» (особенно Д. Мийо, у которого он учился), а также Глюку и Баху, чья музыка звучала в фильмах Кокто. К каждому из фильмов композитор подобрал свой ключ. Для «Орфея» воспользовался сценарием Кокто как готовым либретто<sup>1</sup>. При переработке в оперу фильма «Ужасные дети» включил хореографию, для чего привлек к сотрудничеству известного хореографа Сюзан Маршалл. Опыт «Красавицы и чудовища» и сегодня, по прошествии четверти века после создания оперы, остается в некотором роде совершенно уникальным, поэтому заслуживает пристального внимания. Если два других фильма Кокто приняли форму традиционного спектакля с певцами, оркестром, декорациями, то «Красавица» получила совершенно радикальное воплощение, очевидное уже из авторского подзаголовка – «опера для ансамбля и кинофильма».

Одной из главных задач для композитора в этой работе стал «пересмотр взаимоотношений между оперой и кино» [2, с. 423]. Задачу эту Гласс сформулировал афористично: «Я не буду делать из оперы фильм, а вместо этого сделаю оперу из фильма» [там же]. Идея стала естественным результатом его работы в кино в 1980-е годы. Явное отступление от традиции, устанавливающей вторичность музыки по отношению к развертывающимся на экране образам и событиям, произошло в совместной работе Гласса и Г. Реджио над трилогией «Кацци». Показательно, что попытка достижения паритетности всех структурных компонентов фильма, в котором музыка становится равной, а то и главенствующей составляющей, заставила композитора в дальнейшем обратиться к «готовым» кинотекстам, что позволило избежать непосредственного сотрудничества с главной фигурой кинопроцесса – режиссером<sup>2</sup>.

Взяв «Красавицу и чудовище» Кокто в качестве зрительного ряда для оперы, Гласс удалил не только оригинальный саундтрек, созданный Жоржем Ориком, но всю звуковую дорожку, включая голоса актеров. Как и в случае с «Орфеем», воспользовавшись сценарием фильма, он сочинил вокальные партии и оркестровое сопровождение. Дальнейшая процедура заключалась в процессе синхронизации оперной партитуры с движением губ актеров на экране. Поначалу кажущаяся невыполнимой (ведь невозможно игнорировать временную разницу между произнесенными и спетыми словами) задача в конце концов была решена следующим образом. Композитор сделал хронометраж текстовых строк, чтобы понять, сколько времени потребуется на пение в каждой сцене. Затем, разметив таковые черты на чистой нотной бумаге и выставив обозначения темпа по метроному, начал «подгонку», которую позже сравнил с «развешиванием белья на веревке» [2, с. 427]. Окончательная шлифовка осуществлялась с помощью компьютера, перемещавшего вокальную линию для более точной синхронизации, после чего Гласс снова переписывал музыку. В партитуре оперы [5] через определенные промежутки выставлен точный (до секунд) хронометраж, на который должны ориентироваться при исполнении дирижер, музыканты и певцы. Конечно, композитор прекрасно понимал, что полной, идеальной синхронизации достичь невозможно. Впрочем, он к этому и не стремился. Имея опыт дублирования в кино, он усвоил, что «необязательно синхронизировать звук и изображение на все сто процентов. Достаточно, чтобы они четко синхронизировались с интервалом в 20–30 секунд. Мозг зрителя домыслит все остальное» [2, с. 427].

Жанр, который в итоге получился у Гласса, занимает промежуточное положение между киномузыкой и собственно оперой. Обладая их признаками, он в то же время не равнозначен ни одному из них. Детерминированная визуальным рядом, музыка «Кра-

---

<sup>1</sup> О том, насколько опыт Гласса оказался вдохновляющим, свидетельствуют успешные постановки опер «Ангел-истребитель» (2016) Т. Адеса и «Марни» (2017) Н. Мьюли, основанных соответственно на фильмах Л. Бунюэля и А. Хичкока.

<sup>2</sup> В 1998 году Гласс создал свой саундтрек к знаменитому фильму «Дракула» (1931, реж. Т. Браунинг).



савицы» характеризуется дискретностью, контекстностью и многофункциональностью, свойственными киномузыке. Гласс включает в партитуру также запись шумов оригинальной звуковой дорожки – пение птиц, журчание ручья, бой часов, рычание зверя. Вместе с тем, его музыка далека от функции сопровождения визуальных образов. Она не вторична, подобно киномузыке, выступающей *одним из* выразительных элементов в синтетическом тексте. Стилиевое единство и единство тематического материала, опора на лейтмотивную драматургию в развитии образов определяют значимость музыки, которая представляет для Гласса бо́льшую ценность, фильм же он рассматривает как *киноаккомпанемент*.

По замыслу композитора «Красавица и Чудовище» должна исполняться «вживую», с одновременным показом фильма. Таким образом, постановка исходит из принципа *двуплановости*, при котором возникает контрапункт между певцом и киноперсонажем. «Бывают моменты, – говорил Гласс в интервью, – когда на экране появляется Красавица, а наша Красавица смотрит на нее снизу вверх, и я чуть не плачу. Затем есть сцена, где Чудовище умирает, и наш Зверь поет, а вдвоем они заставляют вас понять, что это музыкально-театральный опыт, а не просто фильм» [3]. Очевидно, подобный контрапункт стал результатом экстраполяции процессов студийного кинодублирования. Этим, вероятно, объясняется и распределение партий в опере. Партитура предполагает использование 4-х типов голосов: сопрано (Фелиция), меццо (Красавица и Аделаида), баритон (Чудовище и Авенан) и бас-баритон (Отец и Людовик). Соотношение партий и персонажей таково, что один и тот же певец с легкостью может исполнить две – три роли<sup>1</sup>. От вокалистов, таким образом, проект требует не только создания музыкального образа, синхронного экранному, но и способности мгновенно переключаться на другие роли в режиме «реального времени», по возможности меняя характер и тембр.

Сюжет «Красавицы и Чудовища», пользующийся особой любовью психоаналитиков, породил множество интерпретаций в среде последователей К.Г. Юнга, которые объясняли его как мотив женской инициации и пробуждения сексуальности; осознание женщиной своего Анимуса и слияние с Анимой партнера для воссоздания целостности; познание Эго через отрицание Персоны и конфликт с Тенью, воспринимаемой как «чудовище», во власти которого оказывается личность. Кроме того, широкое распространение получили психологические трактовки сюжетных мотивов в рамках социально-ролевого аспекта и манипулятивно-агрессивных сценариев, детерминированных экстрапсихической реальностью [1].

Глассовская интерпретация сказочного сюжета опирается на эстетику Кокто и представляет собой иносказательное повествование обо всем творческом процессе. Ключом к этой трактовке является путешествие Отца через лес. Это путешествие «становится дорогой через бессознательное к месту творчества – художник погружается внутрь себя» [3]. Магическая сила Чудовища заключена в пяти элементах, среди которых зеркало, ключ, роза, лошадь и перчатка. В интервью Гласс пояснил:

«Любой, кто знаком с творчеством Кокто, знает: зеркало – это проход в потусторонний мир или мир трансцендентного. Роза, конечно, символ красоты. Ключ – это метод. Лошадь олицетворяет силу, решительность и скорость. Перчатка – я немного поразмыслил над этим – олицетворяет аристократизм, определяющий касту художника.

Итак, Кокто высказывает здесь интересную мысль о том, что творец является олицетворением аристократии человечества. Ему нужны мужество, сила, решимость, видение трансцендентного, красота и мастерство. Но почему он заперт в замке? Потому что, как знает Чудовище, только любовь может его спасти. Это шестой элемент. Фильм рассказывает о превращении полутвари / получеловека – то есть того, кем мы явля-

---

<sup>1</sup> Исполнение одним певцом нескольких ролей подсказано и самим фильмом Ж. Кокто, в котором Жан Марэ исполняет сразу три роли: Чудовища, Авенана и Принца.

емся — в состояние аристократа–творца, которым Чудовище становится в конце. А финал, где Красавица и Чудовище улетают в Королевство, становится окончательным преобразованием художника. До этого момента Чудовище знает, кто он на самом деле, но не может быть тем, кто он есть. И разве это не то же самое состояние, в котором мы находимся, когда пытаемся творить? Как мы становимся теми, кто мы есть? Любой художник может подтвердить эту проблему» [3].

Гласс писал сочинение по готовому сценарию, «подгоняя» музыку под визуальный ряд, поэтому структура фильма с его длинными сценами, отделенными друг от друга погружением в черноту, оказалась экстраполированной в оперу и определила ее сюитную композицию.

Scène 1. Overture / Увертюра

Scène 2. The Sisters / Сестры

Scène 3. Avenant Proposes / Предложение Авенана

Scène 4 (1). The Father's Journey / Путешествие отца

Scène 4 (2). In the Beast's Domain / Во владениях Чудовища

Scène 5. The Father Returns / Возвращение отца

Scène 6. Belle Goes to the Chateau / Красавица идет в замок

Scène 7. Dinner with the Beast / Ужин с Чудовищем

Scène 8. The Beast's Anguish / Страдания Чудовища

Scène 9. Promenade in the Garden / Прогулка в саду

Scène 10. The Furniture is Seized / Конфискация мебели

Scène 11. The Beast's Pledge of Faith / Залог веры Чудовища

Scène 12. Belle's Return Home / Возвращение Красавицы домой

Scène 13. Belle Tells her Story / Красавица рассказывает свою историю

Scène 14. The Plan / План

Scène 15. Avenant's Passion / Страсть Авенана

Scène 16. Le Magnifique Appears / Появление Великолепного

Scène 17. The Mirror / Зеркало

Scène 18. The Pavilion / Павильон

Scène 19. The Transformation / Превращение

Основной композиционной единицей стала сцена, построенная на диалогах персонажей. Традиционных арий, дуэтов и ансамблей (т.е. моментов одновременного пения) нет. Тем не менее, Гласс сознательно выстроил музыкальную драматургию, опираясь на вполне традиционный композиторский прием, а именно – систему лейтмотивов. Хотя некоторые западные исследователи убеждены в том, что музыкальное повествование «Красавицы» организовано не вокруг персонажей, а вокруг магических предметов<sup>1</sup>, о которых шла речь выше, однако анализ партитуры в совокупности с визуальным рядом фильма, а также интервью, данные композитором относительно оперы, доказывают обратное. Отправной точкой для Гласса послужили отношения Красавицы и Чудовища. Причем, главные персонажи имеют не только свои собственные темы, но целый комплекс взаимосвязанных мелодий, а также определенные тонально-гармонические сферы.

Чудовище – получеловек-полуживотное – получает в опере Гласса двойную музыкальную характеристику. Одна его сторона связана с воплощением магической силы. Для этого композитор использует эффектные, хотя и вполне традиционные средства: целотонную гамму и увеличенное трезвучие.

К этой образной характеристике примыкает также тема «магии» (Пример 1), которая иллюстрирует чудеса в замке (руки с горящими свечами, «живые статуи», говорящие двери и т.д.) и павильон, где хранятся богатства зверя. Тема «магии» звучит и в тот момент, когда Чудовище рассказывает Красавице о пяти магических предметах и передает ей ключ от павильона в знак своего доверия к ней.

<sup>1</sup> См., например, работу Ph. Guida [7].

Пример 1. Тема «магии»<sup>1</sup>

Cl., B.Cl. Hp.  
*p*  
Bsn.  
*p*

Другая сторона характеристики Чудовища связана с его любовью к Красавице. Тема любви (Пример 2) возникает сначала в виде короткого мотива в низком регистре, а затем превращается в плавную мелодию с «мерцающей» терцией.

Пример 2. Тема любви Чудовища

Vcl. DB,  
B.Cl. Bsn.  
*mf*  
Vn I, Vla.  
Cl, BCl  
*mp*  
Fl/Pic. Cl,  
Vn I, Vn II,  
Vla  
*mp*  
Bsn. Kybd.  
Vcl

В отличие от других лейтмотивов, эта мелодия не так уж часто появляется на протяжении оперы: она становится центром оркестрового вступления, звучит в момент первой встречи героев, когда Красавица лишается чувств и Чудовище несет ее в комнату и, наконец, в момент метаморфозы.

Лейтмотив Красавицы (Пример 3) представляет собой короткую тему, выразительное ядро которой заключено в гармонической последовательности. Впервые она звучит в оркестре в тот момент, когда Красавица просит Отца привезти ей розу.

Пример 3. Лейтмотив Красавицы

*mp*

В дальнейшем, особенно в сценах с Чудовищем, лейтмотив Красавицы становится основой для создания новых выразительных мелодий (Пример 4), но всегда узнается,

<sup>1</sup> Здесь и далее музыкальные примеры приводятся в переложении для фортепиано, выполненном автором настоящей статьи.

благодаря гармонической формуле. Принцип «прорастания» мелодических оборотов из главного лейтмотива связан с идеей постепенного изменения отношений между Красавицей и хозяином замка, поэтому все производные варианты можно считать их совместными темами, которые получают самостоятельное значение и неоднократно звучат потом в опере.

*Пример 4. Варианты лейтмотива Красавицы*

A)

Fl.  
*mp*

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line for the flute, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with G3, followed by A3, B3, C4, and a half note D4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

B)

Vln I  
Vln II  
Vla. Sax  
Vcl. Bsn  
*p*

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line for Violin I, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with G3, followed by A3, B3, C4, and a half note D4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

В большинстве случаев за лейтмотивом Красавицы сразу следует терцовая цепь мажорных трезвучий, чей красочный колорит ассоциируется с волшебством, благодаря которому произойдет превращение зверя в Принца. Таким образом, еще до появления Чудовища на экране этот мотив «волшебства» устанавливает связь между ним и Красавицей.

В опере у главных героев есть ряд совместных тем, имеющих важное драматургическое значение. Одна из них – тема «движения друг к другу» (Пример 5), которая представляет собой сочетание восходящей и нисходящей мелодий. Нетрудно заметить, что ее элементы проникают и в другие лейтмотивы.

*Пример 5. Тема «движения друг к другу»*

A)

B)

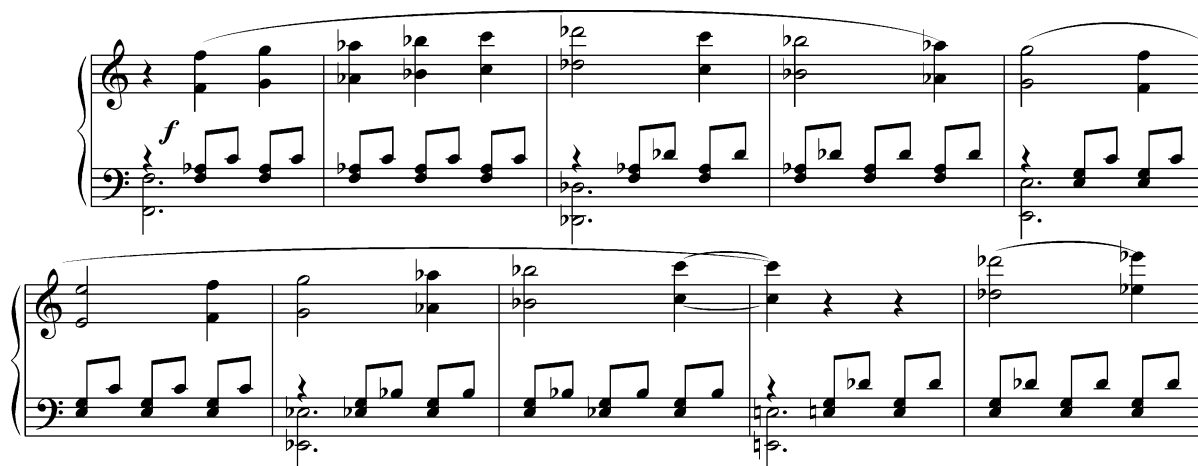
*mp*

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with G3, followed by A3, B3, C4, and a half note D4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Below the lower staff, there are several triplets of eighth notes, each marked with a '3' and a slur.

В ключевые моменты Гласс создает контрапункты из тем, которые помогают раскрыть психологический подтекст сцены. Например, важной для развития взаимоотношений Красавицы и Чудовища является сцена, в которой девушка дает зверю выпить воды из ее рук. В этот момент в оркестре в разных слоях фактуры проходят тема «движения друг к другу» и мелодизированный вариант лейтмотива Красавицы. Восходящий и нисходящий мотивы первой темы звучат не только последовательно, по горизонтали, у флейты-пикколо, кларнета и колокольчиков, но и одновременно, по вертикали (см. нисходящую тему в партии фагота, виолончелей и контрабасов).

Другой пример совместной темы – тема «прогулки» Красавицы и Чудовища (Пример 6). Ее мелодический контур также совмещает поступенное восходящее и нисходящее движение, то есть её можно рассматривать как один из вариантов темы «движения друг к другу». Она обладает жанровыми признаками вальса и становится рефреном, организующим композицию большой сцены № 9 «Прогулка в саду». В дальнейшем эта тема появится в № 17 «Зеркало», когда Красавица ищет Чудовища, и в № 19 «Метаморфоза».

*Пример 6. Тема «прогулки».*



Помимо вышеуказанных, в опере Гласса можно выделить и другие лейтмотивы: коварного замысла, беспокойства, дороги, леса, страданий Чудовища и ряд других. Следует отметить, что музыкальная ткань оперы опирается на принцип своеобразной лейтмотивной экспансии. Чем дальше, тем большее пространство они занимают, так что ближе к концу оперы тематический материал представляет собой тотальное изложение одной лейттемы за другой. Лейтмотивная система «Красавицы и Чудовища» имеет свои особенности:

- 1) Все лейтмотивы звучат только в оркестре;
- 2) Гласс никогда не транспонирует темы, они появляются всегда на одной и той же высоте;
- 3) Ряд лейтмотивов сохраняет оркестровку при всех своих появлениях (см., например, темы любви, магии, леса, дороги);
- 4) Композитор пользуется принципом образования производных лейтмотивов, однако сами эти темы, подвергаясь незначительному интонационно-ритмическому варьированию, не имеют образной трансформации и всегда фигурируют как константные мелодические формулы.

Все вышесказанное свидетельствует об экстраполяции минималистских приемов драматургического мышления в область лейтмотивной системы. Характерная для стиля Гласса техника повторяющихся фактурных паттернов, бинарных и триольных

ритмических структур создает стабильный, но очень гибкий звуковой фон, на котором рельефнее звучат лейтмотивы.

Состав оркестра «Красавицы», помимо струнного квартета, включает флейту-пикколо, кларнет, басовый кларнет, саксофон-сопрано и саксофон-альт, фагот, три валторны, два тромбона, расширенную группу ударных (треугольник, тарелки, колокольчики, трубчатые колокола, маримба) и клавишный синтезатор, который имитирует звучание струнных, квартета медных, электрического фортепиано, челесты, органа, клавесина. В общей сложности партитура предполагает участие 32-х музыкантов, включая певцов.

Соединение «живого» и искусственного, акустического и электронного звучаний работает на раскрытие основной идеи оперы: «применение магии и искусства для преобразования обычного мира в мир сверхчувственного опыта» [2, с. 423]. Кроме того, Гласс закрепляет за персонажами и их отношениями определенные лейттемы. Например, характеристика Чудовища как зверя, наделенного магической силой, связана с тембрами органа (лейтмотив Чудовища), валторн и тромбонов (лейтмотив «леса»), арфы, колокольчиков, челесты и фагота (тема «магии»). Темы, воплощающие страдания Чудовища, поручены меланхолическому тембру саксофона и кларнета (см. производные от лейтмотива Красавицы). Лейтмотив Красавицы, как правило, исполняется струнными.

Какую бы важную роль в драматургии целого не играл оркестр, он все же не преобладает над вокальными партиями, а составляет, скорее, контрапункт к ним. Оркестр и вокал имеют четкое функциональное разделение: первый создает музыкальный фон и проводит все лейтмотивы, второй «озвучивает» экранных персонажей. В этой опере композитор столкнулся с проблемой перевода на музыкальный язык текста, который не был предназначен для того, чтобы его пели. Так что, по меткому замечанию Ф. Гуида, «это больше не текст для музыки, а музыка, построенная вокруг текста» [7, с. 20]. Несмотря на уверения композитора в том, что для него образцом вокального письма послужил Гендель, не следует понимать это буквально. В плане раскрытия голоса вокалистам здесь, как говорится, «негде развернуться», и речи нет ни о какой виртуозности. Вокальный стиль «Красавицы» речитативен, но это не оперный речитатив, который можно сопоставить с каким-нибудь стилем от Монтеверди до Шёнберга. В иных местах доходящий почти до разговора, а в иных, напротив, мелодизированный в духе романтических поп-баллад, речитативный стиль «Красавицы и Чудовища» имеет оригинальные черты, он, по выражению композитора, «менее утомителен и более красив, и [...] в конечном итоге более выразителен» [3]. Гласс не боится использовать поступенное движение, каким бы банальным оно ни казалось в XXI веке, о чем с нескрываемым раздражением писал критик журнала «Les inrockuptibles»: «Несомненно, худшими являются вокальные партии, чьи простые мелодии и жалкий аккомпанемент создают порой впечатление, будто присутствуешь на шоу “Fa si la chanter” на канале France 3, лучшим исполнителем которого оказывается лошадь» [4]. Однако, как уже говорилось выше, вокальные задачи и сопряженные с ними сложности заключались в другом: в ритмической точности, строгой синхронизации вокальной партии с артикуляцией экранного персонажа, поисках тембрового колорита, мгновенном переключении на новую роль, но, самое главное, в способности создать магию слияния двух образов – актерского и вокального – в единое целое.

Подводя итоги, отметим, что применение принципов работы, заимствованных из кинопроцесса, сказалось не только на особенностях организации оперы и принципах структурирования целого, но и способствовало пересмотру традиционной идеи Gesamtkunstwerk в новом мультимедийном облике. В конечном счете все это привело к переосмыслению оперы как художественного явления. Вместе с тем, для Гласса чрезвычайно важной была и остается коммуникативная функция оперного жанра.

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Во вступительных титрах к фильму Жан Кокто просил у зрителей детской веры, наивной простоты. Пожалуй, с тем же чувством стоит воспринимать и оперу для кинофильма, созданную Глассом. Пока всезнающие критики, проповедующие культ интерпретации сложного абстрактного искусства, соревнуются в остроумии относительно музыки американского композитора, считая его представителем массовой культуры и дилетантом, «проделавшим путь от Творца до Лейбла» [4], простые зрители идут на представление «Красавицы и Чудовища» Кокто–Гласса и, судя по длительной овации, которую они устраивают в конце представления, в течение вот уже 25 лет после премьеры, магия преобразования – Чудовища в Принца, экранного образа в музыкальный, обычного мира в творческий – действует.

**Список литературы**

1. Бедненко, Г. Красавица и Чудовище: социально-ролевой и интрапсихический анализ сказки / Г. Бедненко // Флогистон – психологический портал. – 2009. – 9 февраля [Электронный ресурс]. URL: [http://flogiston.ru/articles/therapy/beauty\\_beast](http://flogiston.ru/articles/therapy/beauty_beast) (дата обращения: 27.01.2020).
2. Гласс, Ф. Слова без музыки: Воспоминания [Текст] / Филип Гласс ; пер. с англ. С. Силаковой. – С-Пб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2017. – 472 с.
3. Cott, J. Conversation avec Philip Glass à propos de La Belle et la Bête // Официальный сайт Ф. Гласса. 2019 PHILIP GLASS. [Электронный ресурс]. URL: [https://philipglass.com/recordings/belle\\_et\\_la\\_bete/](https://philipglass.com/recordings/belle_et_la_bete/) (дата обращения: 23.01.2020).
4. Fousnaquer, J.E. La Belle et la Bête // Les inrockuptibles. – 1994. – November 30 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/la-belle-et-la-bete/> (дата обращения: 02.02.2020).
5. Glass, Ph. La Belle et la Bête [Score]. – New York: Dunvagen, 1996. – 408 p.
6. Glass, Ph. Music by Philip Glass. – New York : Harper & Row, 1987. – P. 3.
7. Guida, P. Le minimalisme de Philip Glass aujourd’hui : l’exemple de *La Belle et La Bête* // Interval(le)s – I, 1 (Automne 2004). – P. 16-24.

## **МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**Е.В. Лащева  
Краснодар**

### **ДИСТАНЦИОННАЯ ФОРМА КАК СРЕДСТВО ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ВСЕМИРНОЙ ПАНДЕМИИ**

**Аннотация.** В статье автор рассматривает дистанционное обучение как форму обучения, являющуюся на сегодняшний день актуальной для всех уровней образовательного процесса. Возможность внедрения дистанционного обучения в творческие вузы, имеющие свою специфику.

**Ключевые слова:** дистанционное обучение, толкование понятия дистанционное обучение, интернет, современные технологии обучения, мессенджеры, чат-занятия, веб-занятия, видеоконференция, online режим.

**E. V. Lascheva  
Krasnodar**

### **DISTANCE LEARNING AS A MEANS OF EDUCATION IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF CULTURE IN THE CONTEXT OF THE GLOBAL PANDEMIC**

**Annotation.** In the article, the author considers distance learning as a form of learning that is currently relevant for all levels of the educational process. The possibility of implementing distance learning in creative universities that have their own specifics.

**Keywords:** distance learning, interpretation of the concept of distance learning, Internet, modern learning technologies, messengers, chat classes, web classes, video conferencing, online mode.

До настоящего времени в вузах культуры, консерваториях дистанционное обучение считалось «недоучением» и противников такой формы обучения было гораздо больше, чем сторонников. Сегодня, в условиях глобальной пандемии, перед которой не может устоять ни одно государство, дистанционное обучение подтверждает свою востребованность и значимость.

Тем не менее в современном сообществе нет единого понимания понятия дистанционного обучения в части того, что это форма или технология.

Обращаясь к ряду словарей, находим следующие толкования данного понятия.

В Новом словаре методических терминов и понятий мы находим формулировку дистанционного обучения как форма получения образования наряду с очной, заочной, очно-заочной и экстернатом, при которой используются традиционные и специфические методы, средства и формы обучения, основанные на компьютерных и телекоммуникационных технологиях. Основу процесса образования при дистанционной форме составляет самостоятельная работа, при условии постоянного контакта с преподавателем и другими обучающимися, а также имея комплект специальных средств обучения [2].

В педагогическом терминологическом словаре дистанционное обучение описывается как технология целенаправленного и методически организованного руководства учебно-познавательной деятельности учащихся, а также в условиях проживания на расстоянии от образовательного центра [2].

Словарь «Профессиональное образование» предлагает свою формулировку. Дистанционное обучение – это обучение на расстоянии процесс обучения, протекающий



без постоянного контакта между педагогом и субъектом учебной деятельности. Руководство обучением осуществляется через установочные лекции посредством специально подготовленных инструктивных материалов, а также в ходе периодических прямых контактов, обучающихся и обучаемых [2].

Так или иначе все толкования сходны в том, что дистанционное обучение – это обучение, где лежит в основе взаимосвязь преподавателя (учителя) и обучающегося, находящиеся на расстоянии. При таких условиях обучение должно отражать все компоненты присущие образовательному процессу: цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения, базируемые на использовании традиционных и информационных технологий и их технических средств, применяемые для передачи учебного материала, а также диалогового обмена между сторонами-участниками.

Следует вывод о том, что дистанционное обучение – это форма обучения самостоятельного характера, где информационные технологии являются ведущим средством дистанционного обучения.

Отметим, что составляющими такого обучения выступают – образовательная организация, информационные ресурсы, средства обеспечения, преподаватели, обучающиеся.

Сегодня, современное дистанционное обучение базируется на принципах, которые отвечают за передачу информации в определенной среде, а также методов, которые зависят от технической среды информационного обмена [4]. В настоящее время перспективным является интерактивное взаимодействие с учащимся посредством информационных коммуникационных сетей, из которых массово выделяется среда интернет-пользователей.

Сегодня, рассматривая данное обучение как форму, необходимо понимать, что оно строится и имеет те же цели, задачи и содержание что и любая другая форма обучения, но имеет иную форму подачи учебного материала и иную форму взаимодействия обучающихся с обучаемыми. Основные дидактические принципы не отличаются от всякого другого обучения, а принципы организации другие, обусловленные возможностями информационной среды и ее услугами (видеоконференции, чаты, почта и т.д.).

Для понимания основных форм дистанционного обучения приведем пример лишь некоторых, так как специфика специальностей и профилей подготовки образовательных программ широка и многообразна, и перечисление всех форм не возможна:

- чат-занятия – учебные занятия, проводимые с применением чат-технологий. При таком проведении занятий все участники процесса имеют единовременный доступ к чату;

- веб-занятия – дистанционные уроки, конференции, семинары, деловые игры, лабораторные работы, практикумы и другие формы учебных занятий, проводимых с помощью средств телекоммуникаций и других возможностей «Всемирной паутины»;

- телеконференция – проводится, как правило, на основе списков рассылки с использованием электронной почты. Для учебных телеконференций характерно достижение образовательных задач. Также существуют формы дистанционного обучения, при котором учебные материалы высылаются почтой в регионы;

- телеприсутствие – дистанционное присутствие с помощью робота R.Bot 100. Данная форма в настоящее время имеет экспериментальный характер, но, в случае удачного эксперимента, может оказаться востребованной и внедрена в обучение по всей России [1].

Если ранее область применения дистанционного обучения в отечественном образовании покрывало лишь некоторые ниши образовательного процесса – курсы повышения квалификации, подготовка обучающихся к отдельным предметам для сдачи экзаменов, организация профильного обучения, получения дополнительного образования, профессиональная переподготовка, то сегодня, в свете происходящих событий дистанционное обучение используется для реализации образовательного процесса на

«постоянной основе» в период чрезвычайных ситуаций в стране всеми учебными заведениями вне зависимости от уровня и специфики образовательного учреждения, с применением информационных технологий.

Заметим, что при такой форме обучения основная часть материала изучается не автономно, а в непрерывном общении с педагогом. Формат изучения учебного материала – online режим, а также в видео- и аудио режим различных мессенджеров, обеспечивая мгновенный диалог между обучающимися и обучаемых.

Но если для передачи и обсуждения теоретического материала (печатные и электронные учебные пособия) дистанционный подход обучения вполне приемлемый, то для выполнения практической работы весьма затруднительный.

Так, например, для многих исполнительских профилей и специальностей вузов культуры и искусств, консерваторий дистанционное обучение не является приемлемой формой обучения, так как затрудняет передачу знаний, умений и навыков обеих сторон образовательного процесса. Не исключением являются дисциплины музыкально-теоретического блока. Особенно проблематичным освоением программы приходится на дисциплину «Сольфеджио». Полностью практическая дисциплина предполагает активное взаимодействие педагога и обучающихся в рамках аудиторной (классной) работы. Гармоничное развитие музыкального слуха, музыкальной памяти и мышления может быть осуществлено лишь в тесной взаимосвязи всех сторон процесса.

Специфика дисциплины предусматривает точность интонирования, чего сложно добиться в условиях дистанционной формы работы и требует точности передачи звука, непосредственного контроля преподавателя и своевременного исправления ошибок. Нельзя недооценивать и то, что недостаток в конкретных и четких пониманиях организации учебного процесса, а также недостаточная разработанность оценки качества обучения, ее критериев может создать условия, которые приведут к снижению уровня подготовки обучающихся.

В условиях дистанционного обучения затруднительным становится отработка отдельных видов работы в рамках предмета. Так, например, невозможным становится первый этап (черновой) работы в написании диктанта, который требует фронтального контроля за обучающимися. Конечно, многие скептики, могут утверждать, что альтернативой может служить написание других видов диктанта: устный диктант, ритмический, диктант по памяти, диктант с предварительным анализом, графический, диктант с ошибками, эскизный диктант, подбор знакомой мелодии на инструменте с последующей записью нот, самодиктант, запись мелодии, предварительно выученной с текстом (без предварительного проигрывания), зрительный диктант, диктант с аккомпанементом, диктант с досочинением, а также тембровый диктант. Необходимо понимать, что ни одна из перечисленных разновидностей диктанта не заменит традиционную форму написания диктанта и требует определенный багаж знаний, умений и навыков, которые достигаются в результате непрерывной совместной работы преподавателя и обучающихся. Тембровый диктант является самым удобным видом диктанта для написания в дистанционной форме – это более высокий уровень из всех видов диктантов требующий определенных умений и навыков таких как: различения звучащих музыкальных инструментов, особенно крайних регистров; знания приёмов игры инструментов, влияющие на окраску звучания; слуховое понимание непривычного звучания музыкальных инструментов; распознавание родственных инструментов в звуковой палитре; дифференциация слухом из музыкальной ткани определенного тембра и др.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что конечно XXI век дал миру неограниченные возможности доступности компьютеров и интернета, что делает дистанционное обучение проще и быстрее. Огромный прорыв сети Интернет вывел его в лидеры оставляя за собой радио, телевидение, печатные издания. Получение информации и возможность общения с любым участником образовательного процесса, сегодня обычная реальность современной жизни. Сегодня, модернизация образовательного про-

цесса основывается на дистанционной форме обучения и подкреплено на государственном уровне, приказом №137 от 06 мая 2005 года Минобрнауки «Об использовании дистанционных образовательных технологий». Тем не менее введение дистанционного обучения в творческие вузы требуют взвешенных решений, правильно-организованного учебного процесса, хорошо продуманных заданий (для практического применения) и четкие критерии оценивания выполненных работ.

#### **Список литературы**

1. Агапонов С. В. Средства дистанционного обучения. Методика, технология, инструментарий [Текст] / С. В. Агапонов и др. – СПб.: БХВ-Петербург, 2008.
2. Андреев А. А. К вопросу об определении понятия «дистанционное обучение» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.e-joe.ru/sod/97/4\\_97/sto96.html](http://www.e-joe.ru/sod/97/4_97/sto96.html)
3. Панарина Н.А. Дистанционное обучение: к вопросу об основных понятиях [Текст] / Панарина Н. А. // Социологические исследования. -2004. -№ 4. - С. 116-121.
4. Полат Е. С. Педагогические технологии дистанционного обучения [Текст] / Е. С. Полат, М. В. Моисеева, А. Е. Петров; под ред. Е. С. Полат. – М.: Академия, 2006.

**А.Г. Баканова**  
**Санкт-Петербург**

### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ**

**Аннотация.** В данной статье рассматривается понятие информационные технологии и возможности их использования в образовании. Освещаются особенности электронных образовательных ресурсов, даётся перечень различных электронных образовательных ресурсов, предназначенных для учителей музыки. Прослеживаются различные нюансы, на которые должен обратить внимание педагог, используя информационные технологии. Описывается исследование по изучению возможности использования информационных технологий на уроках музыки в начальной школе.

**Ключевые слова:** информационные технологии, начальная школа, музыка, урок, электронно-образовательные ресурсы.

### **THE USE OF INFORMATION TECHNOLOGY IN MUSIC LESSONS IN PRIMARY SCHOOL**

**Abstract.** This article discusses the concept of information technology. It explores the possibilities of using information technology in education. The features of electronic educational resources are covered. The article has a list of various electronic educational resources for music teachers. Various nuances which the teacher should pay attention to while using information technologies are described here. The article describes a study on the possibilities and ways of using information technology in music lessons in Primary school.

**Keywords:** information technology, primary school, music, lesson, electronic educational resources.

Современное развитие общества перешло на новый этап, в котором важную роль выполняют информационные компьютерные технологии.

В настоящее время компьютерная грамотность является необходимым атрибутом современного человека. Поэтому возникающие задачи требуют новых решений в организации обучения, требуют внедрения новейших технических и технологических средств, обновления методической базы с целью повышения эффективности и оптимизации учебного процесса.

Компьютеризация проникает и в сферу музыкального образования. В современном музыкальном образовании происходят процессы модернизации методов и средств

обучения и воспитания личности с учётом появления новых технологий в музыкальной культуре.

Каждый исследователь по-разному определяет понятие информационные технологии. Емкое и точное определение дано О.И. Пащенко: «Информационная технология – система процедур преобразования информации с целью её формирования, организации, обработки, распространения и использования» [3, с. 13].

Основу информационных технологий составляют:

1. Компьютерная обработка информации по заданным алгоритмам;
2. Хранение больших объемов информации на машинных носителях;
3. Передача информации на любое расстояние в ограниченное время.

Информационные технологии в образовательном процессе обычно рассматривают в трех аспектах: как предмет изучения, как средство обучения и как инструмент автоматизации учебной деятельности. В образовании информационные технологии внедряются в разных направлениях [4, с. 12].

Основываясь на опыте различных образовательных учреждений последних лет, можно сказать, что применение новых информационных технологий в образовании позволяет оптимизировать формы, методы и средства обучения; помогает находить рациональные решения тех или иных учебных задач, выбирать целесообразные пути совершенствования учебного процесса.

Для охраны здоровья детей, а также для эффективного обучения существуют санитарно-эпидемиологические нормы. В требованиях к условиям и организации обучения в общеобразовательных учреждениях установлены требования о продолжительности непрерывного использования в образовательной деятельности технических средств обучения. Данные требования устанавливаются согласно таблице №1:

Таблица № 1

Классы	Непрерывная длительность (мин.), не более					
	просмотр статических изображений на учебных досках и экранах отраженного свечения	просмотр телепередач	Просмотр динамических изображений на экранах отраженного свечения	работа с изображением на индивидуальном мониторе компьютера и клавиатурой	прослушивание аудиозаписи	прослушивание аудиозаписи в наушниках
1 - 2	10	15	15	15	20	10
3 - 4	15	20	20	15	20	15
5 - 7	20	25	25	20	25	20
8 - 11	25	30	30	25	25	25

Учитывая требования о продолжительности непрерывного использования в образовательной деятельности технических средств обучения, с целью профилактики утомления учащихся не допускается использование на одном уроке более двух видов электронных средств обучения. После использования технических средств обучения, связанных со зрительной нагрузкой, необходимо проводить комплекс упражнений для профилактики утомления глаз, а в конце урока физические упражнения для профилактики общего утомления [5, с. 26].

Режим обучения и организации работы кабинетов с использованием компьютерной техники должен соответствовать гигиеническим требованиям к персональным электронно-вычислительным машинам, компьютерам и организации работы на них [5, с. 28].

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

Таким образом, используя на занятиях компьютерные технологии, нужно помнить, что использовать их можно только следуя санитарно-эпидемиологическим нормам.

Одним из самых важных компонентов информационных технологий в образовании является электронно-образовательный ресурс (кратко ЭОР).

Электронный образовательный ресурс может включать в себя данные, информацию, программное обеспечение, необходимые для его разработки и использования в процессе обучения. Структура, предметное содержание, методы и средства разработки и применения электронного образовательного ресурса определяются его функциональным значением и спецификой применения в конкретных информационно-образовательных системах [2, с. 252].

Электронные образовательные ресурсы разделяют по разным параметрам, например, на информационно-справочные, учебные и ресурсы общекультурного характера. Их также подразделяют на текстовые и гипертекстовые. В текстовых ресурсах материал представлен в текстовом и графическом виде на компьютере. Гипертекстовые ресурсы отличаются от текстовых наличием гиперссылок.

Гиперссылки позволяют переходить от одного фрагмента учебного материала к другому не последовательно, а в произвольном порядке, определяемом логической связью и самим пользователем.

Мультимедийные электронные образовательные ресурсы. Данные ресурсы включают в себя тексты, изображения, видео, звук и другие цифровые возможности. Данный вид электронных образовательных ресурсов самый эффективный.

В настоящее время существует огромное количество образовательных ресурсов по различным предметам и различным темам.

Для учителя музыки могут быть полезны следующие электронно-образовательные ресурсы:

Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов (ЕК ЦОР) <http://school-collection.edu.ru/>

Коллекция Федерального центра информационных образовательных ресурсов (ФЦИОР) – <http://fcior.edu.ru/>.

Коллекция «Открытый класс» (<http://www.openclass.ru/node/234008>) – специально разработана для начальной школы (пока для 1–2 классов).

В приведённых примерах электронных ресурсов можно найти разделы по музыке.

Также существуют электронные энциклопедические сборники:

«Энциклопедия классической музыки»

«Энциклопедия популярной музыки» Кирилла и Мефодия

Аудио энциклопедии:

«Как звучат музыкальные инструменты»

«Народные инструменты»

Компьютерная программа «Шедевры музыки» [1].

К электронным образовательным ресурсам относятся образовательные компьютерные игры. Педагогу по музыке могут быть интересны следующие компьютерные игры:

Серия компьютерных игр «Играем с музыкой» издательства «Медиа Хауз». В серию входят три диска компьютерных игр:

Играем с музыкой П.И. Чайковского: Щелкунчик

Играем с музыкой Вивальди: Алиса и Времена года

Играем с музыкой Моцарта: Волшебная флейта

Интерактивный тренажёр «Музыка для начальной школы. Теория. Задания.

Игры»

Компьютерная игра «Щелкунчик» издательства «Новый диск».

На различных образовательных интернет порталах можно найти электронные образовательные ресурсы созданные педагогами в различных компьютерных программах. Каждая программа имеет свои особенности.

Например: программа Microsoft Power Point даёт возможность сделать не только яркую презентацию для проведения урока, но и различные дидактические игры, тесты или кроссворды. В качестве альтернативы программе Microsoft Power Point существует облачный сервис Prezi. Существует множество программ для создания тестов и онлайн тестирования, одна из них система тестирования INDIGO. Так же существует учебное программное обеспечение для интерактивных досок MimioStudio, которое позволяет создавать различные упражнения с вариантами ответов, выбором: истина или ложь, короткими ответами. Даёт возможность создавать яркие презентации, оформлять викторины, кроссворды, создавать дидактические игры. Так же могут использоваться различные Flash игры, программы для рисования, мультимедийные проигрыватели.

Это далеко не полный перечень компьютерных программ, которые можно использовать в образовательном процессе.

Для смартфонов также существует большое количество приложений, которые можно использовать учителю музыки. Существуют приложения для изучения теории музыки, симуляторы музыкальных инструментов, различного вида тюнеры для различных инструментов и метрономы, также различные игры и викторины музыкального содержания.

Например, приложение Virtual Piano – симулятор виртуального пианино, позволяет выучить мелодию, подобрать мелодию, настроить свой музыкальный инструмент и т.д.

Программа Metronome – развивает чувство ритма. В приложении Metronaut представлена коллекция различных музыкальных произведений. Данное приложение помогает выучить данные произведения, увидеть партитуру того или иного произведения, а также его прослушать.

Существует также приложение Perfect Ear – Ear Trainer, которое позволяет совершенствоваться в изучении теоретического материала по темам «Интервалы», «Аккорды», позволяет тренировать слух на узнавание интервалов и гамм, написании мелодических диктантов. Данные приложения больше подходят обучающимся в детских музыкальных школах. Но они могут быть полезны и на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Также существует приложение на платформе IOS в виде интерактивной книги «Твоя первая книжка о музыке», словарь-путеводитель О. Аверьянова. Данная книга в необычной форме может обучить азам музыки. Содержание данной книги состоит из следующих тем: музыка; мелодия и ритм; аккомпанемент; аккорд, гармония, дисгармония; ария, ариозо, ариетта; балет; динамические оттенки; импровизация; композитор; рассказы из детства композиторов. Это далеко не полный список различного рода приложений.

Электронные образовательные ресурсы оказывают помощь в активизации самостоятельной познавательной деятельности школьников. Игровые электронные образовательные ресурсы являются отличными тренажёрами для закрепления материала, а так же помогают подготовиться детям к различным работам разного уровня сложности. Различные компьютерные программы позволяют педагогу самому создать тот или иной дидактический материал для учеников, ориентируясь на особенности каждого класса. Различные приложения для смартфонов позволяют в современной и доступной для ребенка форме донести изучаемый материал.

Различные иллюстрации, видеозаписи, аудиоматериалы, гиперссылки в электронных образовательных ресурсах позволяют преподавателю подобрать разнообразный материал для уроков и внеурочной деятельности. Четкая систематизация всех блоков обеспечивает легкость доступа и понятность.

Многие исследования доказали, что обучение может быть плодотворнее, когда используются информационные технологии. Одно из таких исследований было проведено мною в 2018 году в 397 гимназии Кировского района города Санкт-Петербург.

Для того чтобы узнать, что знают дети экспериментальной группы третьего класса по музыке, было подготовлено три теста на темы: зарубежные и отечественные композиторы, музыкальные произведения и музыкальные инструменты симфонического оркестра.

К каждому тесту составлено по пять вопросов. Для каждого вопроса три варианта ответа. За каждый правильный ответ засчитывался один балл. Оценивая работы, уровень знаний детей по музыке разделялся на высокий, средний и низкий. По итогам трёх тестов выяснилось, что хуже всего дети ответили на тест по теме музыкальные инструменты симфонического оркестра, что говорит о том, что эта тема сложна детям и ей уделялось недостаточно внимания.

Во время эксперимента проводились уроки с различным раздаточным материалом, без применения информационных технологий. А также были разработаны уроки с презентациями, играми и различными видео сюжетами. Проводя данный эксперимент, выяснилось, что детям было намного интереснее на уроках, когда применялись информационные технологии. Данный эксперимент доказал, что использование презентаций и других компьютерных программ упрощают для педагога подготовку к уроку, дают возможность педагогу сделать урок интереснее. При использовании различных видеоматериалов, аудиоматериалов и компьютерных дидактических игр дети лучше осваивают материал. Содержание урока становится нагляднее и разнообразнее. Компьютерные игры способствуют повышению интереса к познавательной деятельности.

Но, применяя информационные технологии на уроке музыки, нужно помнить о многих нюансах. Нужно внимательно изучить санитарно-эпидемиологические нормы, помнить возрастные особенности детей, понимать, для чего применяется тот или иной электронный образовательный ресурс.

Очень важно не превратить урок музыки в общение с компьютером, не сделать урок музыки похожим на любой другой урок. Необходимо использовать только те достижения информационных технологий, которые помогут раскрыть, развить и реализовать способности учеников.

#### **Список литературы**

1. Афанасьева А.Б. Использование ЭОР в начальной школе на уроках музыки. URL: <http://eor16.gersen.ru/course/category.php?id=4> Дата обращения: 16.03.2019
2. Афанасьева А.Б. Роль электронных образовательных ресурсов музыкально-эстетической внеурочной деятельности: Символическая Вселенная ребенка: между информацией и знанием Сборник научных трудов. К.В. Султанов (Ред.) СПб: изд. СПбГПУ, 2016. С. 451–456.
3. Пащенко О.И. Информатизация образовательного процесса в начальной школе: учебное пособие. Нижневартовск: Издательство Нижневартовского государственного университета, 2014. 257 с.
4. Пащенко О.И. Информационные технологии в образовании: Учебно-методическое пособие. Нижневартовск: Издательство Нижневартовского государственного университета, 2013. 227с.
5. Постановление Главного государственного санитарного врача РФ от 29.12.2010 N 189 (ред. от 24.11.2015) "Об утверждении СанПиН 2.4.2.2821-10 "Санитарно-эпидемиологические требования к условиям и организации обучения в общеобразовательных учреждениях".

**О.В. Голощапова**  
**Барнаул**

## **НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

**Аннотация.** Влияние научно-технической революции на область музыкального образования является важным фактором формирования мировоззрения, собственных взглядов и убеждений, жизненной позиции обучающегося. Музыкальная педагогика переживает этап накопления опыта в эффективном применении современных образовательных технологий.

**Ключевые слова:** культура, научно-технический прогресс, мультимедийные технологии, музыкальное образование, педагогические условия.

**O.V. Goloshchapova**  
**Barnaul**

## **NEW POSSIBILITIES OF MUSICAL PEDAGOGY**

**Abstract.** The influence of the scientific and technological revolution on the field of music education is an important factor in the formation of worldview, one's own views and beliefs, and the student's life position. Musical pedagogy is undergoing a stage of accumulating experience in the effective application of modern educational technologies.

**Keywords:** culture, scientific and technological progress, multimedia technologies, music education, pedagogical conditions.

Культура современного общества диктует разрешение сложных проблем духовной жизни страны, формирование единого социокультурного пространства, ориентирование на создание благоприятных условий для позитивной активности человека, духовного обогащения людей, открытие простора для выявления их способностей, обеспечение возможностей приобщения к творческим ценностям, активной культурной деятельности.

В современном понимании культура должна создавать условия для свободной реализации сущностных сил людей, содействуя культивированию их подлинной человечности, духовно-нравственных ценностей. Выступая как субъект формирующий фактор, культура должна стремиться к гармонизации отношений в обществе.

Музыкальное искусство – одно из самых мощных и демократических явлений в культуре, влияющее на чувства и мысли людей независимо от их социальной и национальной принадлежности. Будучи общедоступным, оно требует от человека определенного умения, мастерства восприятия прекрасного – эстетической культуры. Музыка является наиболее универсальной и концентрированной, информативной формой художественного постижения мира. Во все периоды существования человечества она как феномен являлась предметом внимания и обсуждения философов, искусствоведов, музыкантов, которые утверждали и продолжают утверждать, что это искусство – величайшее, его можно сравнивать с эмоциональной жизнью человека. Музыка готова доставить эстетическое наслаждение, но в то же время она не существует без осознания, без мысли и способна заставить человека задуматься, и подвигает его к построению смысло-жизненных стратегий, обогащая тем самым его внутренний мир, развивая личность с морально-нравственной, этической стороны [2].

Процесс обучения подрастающего поколения музыкальной культуре обновляется, совершенствуется. Музыкальная педагогика переживает этап накопления опыта в эффективном применении современных образовательных технологий. Научно-технические инновации предоставили людям широкую доступность к культурным ценностям, увеличили потенциал самовыражения в искусстве.



Компьютерная революция привела к информатизации инфраструктуры, трансформируя все сферы жизнедеятельности человека, в том числе и музыкальное образование. Модификации в области образования, обусловленные фактором научно-технического прогресса, приобрели широкомасштабный характер. Образование – это область, в которой результат зависит от процесса и способа получения информации для становления человека в мире культуры, формирования у него духовных качеств, преобразующих действительность [1]. Сфера образования – не единственный государственный институт, регулирующий сознательную человеческую деятельность, определяющий мысли, сознание, волю, чувства, поведение индивидуума и в целом жизнь общества. В современном мире одним из важнейших каналов распространения информации является Интернет – как надгосударственное средство массовой информации, резко усиливающее мощь системы образования. Ситуация обрела необратимый характер, оставляя человеку возможность адаптироваться в ней, вычленив позитивное из огромного потока источников информации, не теряя при этом элитарный статус образования.

Для интенсификации процесса обучения необходимо применение оптимальных педагогических условий. Внедрение в педагогический процесс мультимедийных образовательных технологий позволяет оптимизировать, дифференцировать, интенсифицировать процесс обучения, усилить мотивацию обучающегося, осуществить мониторинг [1].

Применение мультимедийных образовательных технологий открывает новые возможности музыкально-педагогического процесса. Появляются инновационные методы (проектно-исследовательская деятельность), расширяются формы (дистанционные олимпиады, online-конкурсы), разрабатываются обучающие программы и интерактивные учебники, электронные тетради, мультимедийные сборники, презентации-игры, создаются электронные портфолио, компьютерные учебные курсы, веб-сайты, веб-порталы, программы для импровизации и сочинения музыки, аудио- и видеоприложения для самостоятельной подготовки учащихся. Расширяются рамки общения между участниками образовательного процесса: электронная почта, мессенджер, социальные сети, осуществление мониторинга учебной деятельности; организация рефлексии. Существует множество программ для работы с музыкой на компьютере (музыкальные проигрыватели и конструкторы (секвенсоры), программы для пения караоке и записи музыкальных инструментов, голоса), музыкальные энциклопедии, тестирующие программы и тренажеры для определения уровня развития музыкальных способностей учащихся.

К числу наиболее эффективных образовательных технологий относится проектно-исследовательская деятельность в музыкальном образовании как показатель качества, главным признаком которой является индивидуально-творческий поиск, позволяющий интегрировать научные знания в едином образовательном ключе. Развитие информационных технологий подразумевает разработку ярких и интересных исследовательских проектов в музыкально-творческой деятельности. Цифровые образовательные ресурсы, включающие в себя интерактивные учебники, презентации-игры, электронные интеллектуальные игры, благоприятно отражаются на интересе обучающегося к предмету, стимулируют самостоятельное творчество. Мультимедийные образовательные технологии обеспечивают как содержательное наполнение проекта, так и его техническое сопровождение, влияя на качество восприятия презентаций на конференциях, семинарах, форумах.

Научно-технические инновации позволяют участвовать в международных дистанционных олимпиадах, викторинах, конкурсах и фестивалях, содействующих повышению музыкальной культуры, развитию когнитивных, творческих способностей обу-

чающихся, способствуют овладению обучающимися основами музыкальной грамотности, подвигают участников ступить на собственный путь музыкальной и культурной образованности. Задания олимпиад носят проблемно-поисковый характер, они нацелены на выявление интеллектуального потенциала участника. Привлечение учащихся к участию в подобных мероприятиях — это отличная возможность продемонстрировать знания, пробудить к самостоятельному познанию нового, раскрыть творческие способности, а также стимулировать развитие образного мышления и расширение кругозора. Например, международная научная олимпиада по музыковедению способна выявить уровень эрудиции и знаний, поощрить наиболее талантливых учеников, расширить представление о роли музыки в жизни человека.

Музыкальное образование нуждается во внедрении новых технологий, которые могут послужить мотивом к более глубокому изучению учащимися учебного предмета, а их владение знаниями в области компьютерной техники, ускорят поиск нужной информации, влияя тем самым на продуктивность учебного процесса, повышая качества знаний обучающегося, усиливая активизацию их мыслительной деятельности и восприятия. В то же время, на данный момент создаются специализированные программные обеспечения, позволяющие не только изучать музыкальное произведение, но и проявлять воображение и креативные способности. А главным показателем инновационного образования является не проявление количества знаний, а формирование взглядов, убеждений, собственной жизненной позиции.

Внедрение современных образовательных технологий, активных методов, инновационных форм, разработка специфических для искусства средств обучения с использованием мультимедийных инновационных методических материалов служит стимулирующим фактором положительного отношения к изучаемому материалу. Инновации способствуют организации новой обучающей среды и адаптации личности к окружающим условиям жизнедеятельности, влияя на формирование активной жизненной позиции. Это проявляется в содержательной жизни самого учащегося, а в дальнейшем — в понимании осознанной необходимости служения обществу, в умении высказать, защитить и отстаивать свои убеждения в профессиональной и общечеловеческой сферах[2].

Научно-техническая культура пользуется значительным интересом, поэтому применение мультимедийных средств в музыкально-образовательном процессе составляет особую культуру, нелегкую для восприятия и требующую для своего понимания недюжинных умственных усилий. Научное осмысление проблем, появившихся в условиях новой реальности, потребовало адаптации к инновационным процессам, наполняя музыкальное образование смысловым и ценностным содержанием.

#### **Список литература:**

1. Голощапова О.В. Формирование музыкальных интересов учащихся младших классов в образовательном процессе современной детской школы искусств : [моногр.] / О.В. Голощапова ; Алт. гос. ин-т культуры. – Барнаул : Изд-во АГИК, 2019. – 191 с. – Текст : непосредственный.
2. Голощапова О.В. Теоретические аспекты формирования музыкальных интересов младших школьников в художественно-эстетическом образовании школьников / Голощапова О. В. ученые записки — №1 (19) Барнаул : Изд-во Алт. гос. инст. культуры, 2019.

**В.А. Корепанов**  
Научный руководитель – **С.В. Аникиенко**

## **У ИСТОКОВ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА КУБАНИ**

**Аннотация.** В статье на основе материалов периодической печати анализируется процесс зарождения системы музыкального образования на Кубани и делается вывод о двух его основных направлениях – общем школьном и предпрофессиональном частном. На примере педагогической работы оперного певца А. И. Глинского рассматривается деятельность частных музыкальных курсов.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, Екатеринодар, церковное пение, светское пение, А. И. Глинский.

**V.A. Korepanov**  
Supervisor – **S.V. Anikienko**

## **THE SOURCES OF THE MUSIC EDUCATION SYSTEM IN THE KUBAN**

**Abstract.** Based on periodical materials, the article analyzes the process of the emergence of a musical education system in the Kuban. The conclusion is drawn about two main areas - general school and preprofessional private. The pedagogical work of the opera singer Alexander Glinsky illustrates the activity of private music courses.

**Keywords:** musical education, Ekaterinodar, church singing, secular singing, Alexander Glinsky.

Зарождение системы музыкального образования на Кубани постоянно привлекает внимание исследователей. Отдельные вопросы были рассмотрены в работах А. Слепова [1], В. Фролкина [2], С. Аникиенко [3] и др. Однако они не дают возможности проследить его особенности как единого, непрерывного процесса.

В условиях отсутствия сохранившихся документов методика, основанная на привлечении материалов региональной прессы, позволяет восстановить основные этапы зарождения музыкального образования в Кубанской области.

Основы музыкального образования в регионе были заложены в начале XIX века и, по мнению И. Парий [4, с. 177], являлись одной из составляющих системы общего образования. При этом «церковное пение» как учебный предмет в начальных училищах и церковно-приходских школах не только не входило в разряд обязательных дисциплин, но и носило фрагментарный характер.

Обязательным к изучению церковное пение становится после окончания Кавказской войны (1864). Основные его задачи определялись стремлением научить петь всем классом наиболее необходимые молитвы. На основе церковных гласов изучались гаммы, кварто-квинтовый круг, интервалы с обращениями, ритм, темп, синкопы, паузы, аккорды и др.

В дальнейшем для эстетического и нравственного воспитания учащихся в образовательный процесс постепенно вводится также «светское пение». Это дало мощный толчок в развитии музыкального образования в целом. Учащиеся стали выступать в разнообразных школьных праздниках, во время торжественных актов, посвящённых окончанию учебного года или другим важным государственным датам. Имеются многочисленные сведения об участии школьных коллективов в церковных службах и молебнах.

В учебных заведениях более высокого уровня – Кубанской учительской семинарии, Мариинском женском училище, Александровском реальном училище и некоторых женских гимназиях Екатеринодара – преподавание музыки и пения, не являясь обязательным предметом, всё же входило в учебные программы.

С. Аникиенко [3] отмечал, что первые сведения о занятиях фортепиано в учебных заведениях Екатеринодара относятся к 1870 г. Преподавателями становились местные музыканты, хорошо известные горожанам по концертной деятельности.

Постепенно, с ростом числа музыкантов, имеющих профессиональное образование и приехавших в Екатеринодар, стали открываться частные музыкальные курсы и школы. Кроме специального предмета (фортепиано, скрипки или пения) учеников знакомили с основами элементарной теории музыки, сольфеджио, хорового пения. Срок обучения длился от одного года до двух-трёх лет. Занятия проходили на квартире педагога или в специально снятом помещении. Учащиеся сдавали экзамены, выступали с отчётными концертами перед родителями и посторонней публикой.

Среди наиболее авторитетных музыкальных школ Екатеринодара начала XX века можно назвать курсы оперного пения Александра Ивановича Глинского.

По некоторым сведениям, Глинский был кубанским казаком, пению учился в Италии у Маттиа Баттистини. После возвращения в Россию несколько лет пел в оперных труппах, гастролировавших по стране. Первое знакомство Глинского с екатеринодарской публикой состоялось летом 1896 г. Длительное время он занимался исключительно концертной деятельностью, зарекомендовал себя и хорошим драматическим артистом. Так, в пьесе Т. Шевченко «Назар Стодоля» он исполнил роль бандуриста, а в исторической драме Г. Доброскока «Казацкие прадеды» артист играл роль полковника Головатого – одного из вождей черноморского казачества, автора известной песни о переселении черноморцев на Кубань «Ой, годи ж нам журитися». С удовольствием Глинский принимал участие и в спектаклях приезжих оперных антрепренёров. Сохранились сведения об исполнении им партий Демона, Евгения Онегина, Риголетто, а также Мельника («Русалка»), Грязного («Царская невеста»), Мефистофеля («Фауст»), Эскамильо («Кармен») и др.

По мнению А. Слепова [1, с. 126], музыкант считал педагогическую деятельность главным занятием своей жизни. Однако, на наш взгляд, такое утверждение не соответствует действительности. Курсы пения им были открыты только в 1908 г., и до этого времени упоминания о его педагогической деятельности в местной прессе не встречаются.

Курсы оперного пения А. И. Глинского функционировали по обширной учебной программе с трёхгодичным сроком обучения: младший курс – постановка голоса, знакомство с элементарной теорией музыки; средний курс – дальнейшая обработка голоса, изучение концертного репертуара; высший курс – подготовка к оперной сцене<sup>1</sup>. Для учеников старших курсов было предусмотрено прохождение оперных партий на сцене.

Обязательным было изучение теории музыки и хоровое пение. Дополнительно ученики могли пройти курс фортепианной игры. Чтобы научить учащихся чисто и ритмично петь руководитель курсов занимался с ними сольфеджированием, широко практиковал исполнение вокализов, пение с дирижированием. Для развития навыков коллективного пения были созданы ряд ансамблей и обязательный хор, которому придавалось большое значение в музыкальной подготовке будущего вокалиста.

В течение учебного года проводилось как минимум два ученических вечера и оперные спектакли «при полной обстановке», то есть с декорациями и костюмами под аккомпанемент фортепиано. На экзаменах и в публичных концертах учащиеся исполняли отдельные акты, картины, сцены из опер «Майская ночь», «Мазепа», «Князь Игорь», «Трубадур», «Фауст», «Кармен».

Среди учеников на курсах блистал великолепным басом работник железнодорожной станции Т. Н. Мульченко. О нём много говорили в городе, в газете была опубликована статья «Екатеринодарский Шаляпин». Её автор, восхваляя талант самоучки, обре-

---

<sup>1</sup> [Курсы пения А. И. Глинского]: объявление // Кубанские областные ведомости. 1910. 3 сент.

менённого «большой семьёй», сетует, что «наше музыкальное общество ничем не помогает ему. Ведь если все мы согласны, что г. Мульченко – редкое явление, то наша общая нравственная обязанность придти к нему на помощь»<sup>1</sup>. О дальнейшей судьбе этого певца, окончившего курсы в 1913 г., нам не удалось установить никаких сведений.

Другой воспитанник Глинского, Н. А. Преображенский, стал заметным деятелем школьного музыкального образования на Кубани. Школа Глинского решила профессиональную судьбу и певчего войскового хора А. А. Авдеева, впоследствии ставшего руководителем и участником первого в истории нашего края Кубанского мужского вокального квартета.

В 1916 г. Глинский, приняв приглашение в оперное товарищество, уехал в Новочеркасск. Однако в 1920-е годы его имя встречается среди преподавателей Кубанской консерватории.

Аналогичные частные музыкальные заведения со временем открылись в Армавире, Майкопе, Ейске и других крупных населённых пунктах Кубанской области и Черноморской губернии.

Таким образом, зарождение системы музыкального образования на Кубани шло по двум направлениям. Одно, тесно связанное со школьным образованием, включало хоровое пение (церковное и светское). Это позволяло давать первоначальные музыкальные сведения. Однако зачастую занятия проводились людьми, не имеющими профессиональной музыкальной подготовки: лицами духовного сословия, местными грамотеями, писарями и др. При этом не существовало определённой программы, по которой бы проводились занятия по пению и музыке. Педагоги составляли её сами, в меру своей образованности и практического опыта.

Альтернативным направлением стали частные музыкальные заведения. Являясь узкопрофессиональными, они давали запас знаний и умений в определённой области исполнительского искусства – игре на фортепиано, скрипке, вокале и др.; при этом обучающиеся получали и первоначальные знания в области теории и истории музыки. Занятия в них велись педагогами, получившими специальное музыкальное образование; при этом все преподаватели являлись концертными. Для каждого подобного учебного заведения программа была строго индивидуальной.

Частные музыкальные учебные заведения в Екатеринодаре и крупных населённых пунктах региона заложили основу системы музыкального образования в регионе. Дальнейшее её становление происходило в учебных заведениях Екатеринодарского отделения ИРМО – музыкальных классах и музыкальном училище.

#### **Литература:**

1. Слепов, А. А. Музыка и музыканты Екатеринодара [Текст] / А. А. Слепов, С. И. Еременко. – [Краснодар]: «Эоловы струны», [2005]. – 176 с.

2. Фролкин, В. А. Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова: история, события, факты (1906-2006) [Текст] / В. А. Фролкин. – Краснодар: ООО РИА «АлВи-дизайн», 2006. – 240 с.

3. Аникиенко, С. В. Из истории музыкальных учебных заведений Кубанской области: архивные изыскания [Электронный ресурс] / С. В. Аникиенко // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2016. – № 4 (8); URL: [vestnikguki.esrae.ru/9-163](http://vestnikguki.esrae.ru/9-163).

4. Парий, И. О. Особенности становления и развития музыкального образования в Кубанской области во второй половине XIX века [Текст] / И. О. Парий // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере : сб. науч. трудов по материалам науч.-практич. конф. / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2003. – С. 177-183.

---

<sup>1</sup> Подчицаев Д. Екатеринодарский Шалапин // Кубанские областные ведомости. 1913. 9 февр.

Л.А. Кучекеева  
Казань

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ ЗВУКОРЕЖИССЕРА

**Аннотация.** В своей статье автор рассматривает формирование профессиональных компетенций звукорежиссера. А также проводит сравнительный анализ компетенций по различным специальностям.

**Ключевые слова:** профессиональные компетенции, звукорежиссура.

L.A. Kuchekeeva  
Kazan

## PROFESSIONAL COMPETENCES OF SOUND ENGINEER

**Abstract.** In this article the author considers the formation of professional competences of sound engineer. And also as conducted a comparative analysis of competencies in various specialties.

**Keywords:** professional competences, sound engineer.

Развитие профессиональных компетенций представляет собой проблему как научно-теоретического, так и практического плана, что обусловлено высокой потребностью производства и других сфер жизнедеятельности человечества в компетентных работниках. Современное общество нуждается в образованных людях с высоким уровнем культуры и творческим потенциалом, способных самостоятельно и ответственно принимать решения в нестандартных ситуациях, испытывающих потребность в непрерывном повышении своей квалификации.

Нужно отметить, что деление профессиональных компетенций на виды всегда довольно условно, ведь в процессе своей деятельности индивид использует множество интегративных качеств.

Классификация профессиональных компетенций звукорежиссера, исходя из видов деятельности, представлена на Рисунке 1.

Профессиональные компетенции	Специальные (производственные) (умения осуществлять творческо-производственную деятельность)
	Коммуникативные (готовность к сотворчеству с представителями других профессий в коллективе)
	Организаторские (умения осуществлять организационно-управленческую работу )
	Личностные (способность к постоянному повышению уровня профессионализма)
	Экспертные (способность осуществлять анализ и экспертную оценку фонограмм)

Рисунок 1 – Виды профессиональных компетенций звукорежиссера

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

При анализе требований ФГОС поколения 3+ по специальностям 55.05.02 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» [6], 51.05.01 «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ» [5] и 53.05.03 «Музыкальная звукорежиссура» [7], мы обнаружили некие сходства и выявили профессиональные компетенции, обязательные для освоения профессии звукорежиссера (Таблица 1).

Таблица 1 – Профессиональные компетенции звукорежиссера

<b>Категория</b>	<b>Профессиональная компетенция</b>	<b>Знания, умения и навыки</b>	<b>Профессиональные качества</b>
Специальные (производственные)	способность и готовность осуществлять творческо-производственную деятельность и создавать на профессиональном уровне продукции в области звукорежиссуры, уметь выражать свой творческий замысел с привлечением технических и художественно-выразительных средств	Знать: основы звукорежиссуры, в частности: физические основы звука, акустические основы звукорежиссуры, звукотехническое оборудование и их характеристики; основы музыкальной грамоты	образное мышление креативное мышление художественный вкус техническая подкованность быстрая реакция стрессоустойчивость выносливость упорство
		Уметь: осуществлять творческо-производственную деятельность и создавать на профессиональном уровне продукции в области звукорежиссуры с учетом специализации, выражать свой творческий замысел с привлечением технических и художественно-выразительных средств	
		Владеть: навыками создания продуктов профессиональной деятельности, навыками работы с программным обеспечением	
Коммуникативные	готовность к сотворчеству с представителями других профессий в коллективе	Знать: психологию общения, методы развития личности в коллективе; специфику работы различных творческих профессий	коммуникабельность исполнительность активность и инициативность пунктуальность умение мотивировать эмпатия харизма
		Уметь: работать с группой, выстраивать отношения, психологически взаимодействовать с коллективом, оказывать помощь сотрудникам	
		Владеть: способностью к кооперации с коллегами, работе в коллективе	
Организа-торские	способность и готовность осуществлять организационно-управленческую работу в творческих коллективах, а	Знать: виды управленческих решений в области звукорежиссуры, формы их принятия и реализации	целеустремленность дисциплинированность самостоятельность
		Уметь: результативно осуществлять организационно-	

Категория	Профессиональная компетенция	Знания, умения и навыки	Профессиональные качества
	также руководить собственной студией	управленческую работу в творческих коллективах Владеть: навыками создания комфортной психологической среды для участников творческого процесса	самоконтроль решительность настойчивость навыки делового общения
Личностные	способность понимать значимость своей будущей специальности и осознавать место звукорежиссуры в современной культуре, а также принимать ответственность за свои решения в рамках профессиональной компетенции, решать нестандартные задачи, обладать высокой мотивацией, постоянно совершенствуя профессиональные навыки	Знать: место и роль профессии в современной культуре Уметь: принимать ответственность за свои решения в рамках профессиональной компетенции, решать нестандартные задачи Владеть: практическими навыками звукорежиссуры	ответственность эрудированность тайм-менеджмент организованность стремление к самореализации
Экспертные	способность осуществлять анализ и экспертную оценку фонограмм	Знать: свойства человеческого слуха; основные параметры и характеристики фонограмм, специфику звучания фонограмм различных периодов развития и становления звукозаписи как искусства, а также параметры профессионального оценочного протокола на высоком уровне Уметь: рассматривать музыкальные произведения в аспекте исторических и стилистических знаний, давать профессиональную оценку качества фонограмм в соответствии с критериями оценки качества звучания; выявлять технический брак при прослушивании фонограммы: наличие помех, щелчков и искажений Владеть: навыками профессионального слухового анализа фонограмм и навыками определения на слух технических параметров	развитый слуховой опыт ассоциативное мышление индивидуальный стиль



Изучением вопроса обучения студентов-звукорежиссеров занимались такие деятели, как В.Г. Динов [1], К.А. Ежов [2], Н.Н. Ефимова [3], В.В. Зубрильчева [4], А.К. Чудинов [8], Т.Ф. Шак [9] и др.

К.А. Ежов верно отмечает, что «система высшего профессионального образования звукорежиссеров не имеет в нашей стране длительной истории, хотя деятельность в этой области была востребована довольно давно» [2].

А.К. Чудинов говорит о том, что «для качественной работы звукорежиссера требуется глубокое понимание технической стороны профессиональной работы звукорежиссера, так как только в этом случае можно обеспечить продуктивную творческую работу. Использование различных областей знаний для развития профессиональной компетентности звукорежиссера обуславливает особый склад его творческой личности, а также влияет на требования, предъявляемые и к преподаванию, и к преподавателю звукорежиссуры» [8].

В.В. Зубрильчева обозначает наиболее важные категории, определяющие сущность, содержание и необходимые условия, влияющие на развитие определённых профессионально значимых качеств звукорежиссёров культурно-массовых представлений и концертных программ [4].

Так, В.Г. Динов верно отмечает, что «развивать фантазию, тренировать восприимчивость и воображение, так же, как слух, память и звукозрение, то есть способность «видеть ушами», – все это составляет основу систематической самоподготовки будущего звукорежиссера. Эти же качества надо упражнять ежедневно, сколь бы велик ни был опыт мастера» [1].

С целью развития группы экспертных компетенций и повышения уровня коммуникативных навыков на базе факультета кинематографии и телевидения Казанского государственного института культуры был создан студенческий клуб. Суть студенческого клуба – прослушивание (просмотр) и анализ аудиофонограмм и аудиовизуальных произведений, с целью получения экспертной оценки, что позволяет студентам работать над собой. Помимо таких творческих показов, в рамках клуба студенты старших курсов делятся своим опытом, проводя лекции-беседы на различные темы.

Существование подобной формы организации досуга дает возможность саморазвития и самореализации, приобретения новых знаний и получения критических замечаний не только от преподавателей, но и от своих будущих коллег.

В современных реалиях крайне важно понимание необходимости развития профессиональных компетенций, в том числе и по направлению звукорежиссура, так как это оказывает существенное влияние на становление профессионально-ориентированной целостной личности специалиста.

#### **Список литературы**

1. Динов, В.Г. Звуковая картина: записки о звукорежиссуре [Текст] / В.Г. Динов. СПб.: «Геликон Плюс», 2002. – 368 с.
2. Ежов К.А. Формирование профессионально-личностной готовности у будущих специалистов по музыкальной звукорежиссуре [Текст]: дис. ... канд. пед. наук: 13:00:08 / Ежов Константин Анатольевич. – Нижний Новгород, 2009. – 223 с.
3. Ефимова Н.Н. Музыка в структуре художественных телепередач [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17:00:03 / Наталья Николаевна Ефимова. – М., 1996. – 132 с.
4. Зубрильчнва, В.В. О развитии профессионально значимых качеств звукорежиссеров в учреждениях культурно-досугового типа // Вестник МГУКИ, №1 (81), 2018. С.167-176.
5. ФГОС ВО по специальности 51.05.01 «Звукорежиссура культурно-массовых представлений и концертных программ» (уровень специалитета) [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/510501.pdf> (дата обращения 29.01.2020 г.).
6. ФГОС ВО по специальности 55.05.02 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» (уровень специалитета) [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/550502.pdf> (дата обращения 29.01.2020 г.).

7. ФГОС ВО по специальности 53.05.03 Музыкальная звукорежиссура (уровень специалитета) [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvospec/530503.pdf> (дата обращения 29.01.2020 г.).

8. Чудинов А.К. Формирование профессиональной компетентности современных звукорежиссеров в вузе // Вестник МГУКИ. – 2009. – №3 (29) С.114-118.

9. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста [Текст]: дис. ... доктор искусствоведения: 17:00:02 / Татьяна Федоровна Шак. – Краснодар, 2010. – 464 с.

**Н.И. Недашковская**  
**Москва**  
**Н.М. Фахриева**  
**Казань**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО КОНТЕНТА**

«...Место, куда приходят пестовать свое  
одинокчество в компании себе подобных...»  
У. Эко. Под Сетью (интервью)

**Аннотация.** В статье в ракурсе интеллектуальной истории рассматриваются методологические аспекты процессов воспроизводства художественного мира в цифровой среде, проанализировано их преломление в образовательной деятельности в области преподавания искусства. Разработана и описана модель кураторства-соавторства в создании уникального учебного контента, конструирующего художественный мир ученика.

**Ключевые слова:** художественный мир, цифровая гуманитаристика, образовательная медиасреда, куратор данных, общее фортепиано.

**N.I. Nedashkovskaya**  
**Moscow**  
**N.M. Fahrieva**  
**Kazan**

### **THE ART WORLD IN THE DIGITAL AGE: TO THE PROBLEM OF CREATING OF INDIVIDUAL EDUCATIONAL CONTENT**

**Abstract.** In terms of intellectual history, the article discusses methodological aspects of the processes of reproduction of the artistic world in the digital environment, and analyses their refraction in educational activities in the field of art teaching. A model of curatorship-coauthorship in creating of unique educational content, constructing the artistic world of a pupil has been developed and described.

**Keywords:** art world, digital humanities, educational media environment, data curator, general piano.

Художественный мир произведения/автора/эпохи или целого вида искусства по своей природе схож с цифровой культурой и в некотором смысле генетически связан с ней. В обоих случаях речь идет об условной реальности, созданной условным или реальным автором-творцом и досозданной рецепиентом, причем обе стороны продуцируют в этой деятельности весь свой культурный багаж, который полностью диктует им оптику, смыслы и инструменты. Закономерно, что в настоящее время цифровая культура признана самостоятельным междисциплинарным направлением знания на грани науки, политики, идеологии, культуры. А культура (совокупность произведений, знаний, практик) доцифровой эпохи, являющаяся основным содержанием образования,

оказалась как бы реликтом, «следом» прошлого в современной образовательной ситуации, как и в других сферах производства и присвоения знания. В связи с этим, наиболее актуальными для нас в проблеме «перевода» художественного мира в цифровую среду в образовательной деятельности представляются не инструментальные или этические, а методологические аспекты, связанные с генезисом и преемственностью психолого-педагогических идей.

Один из первых в Европе XX в. исследователей феномена цифровой культуры и массмедиа, известный медиевист, писатель, журналист и политик Умберто Эко [1], помимо семиотического анализа изменений, происходящих в культуре в связи с цифровым поворотом, предложил прогностическую модель подлинно демократического интернета и медиасреды как мировой публичной библиотеки высоких технологий справедливого общества и духовного возрождения [2]. Цифровая эпоха создает не только новые оболочки знания, социальности, власти/контроля/принуждения, но вторгается в область качественных изменений идентичности человека и социума, последняя радикальная перестройка которой была предпринята творцами идеи нации и национального государства еще в XIX столетии.

Однако большинство исследований до настоящего времени держат в фокусе анализа преимущественно процессы и инструменты обезличивания и обесчеловечивания ментальности цифровой эпохой, при всех снисходительных параллелях с революцией Гуттенберга и признании неизбежности «четвертой революции» в этом ряду [3]. У. Эко – первый и до настоящего времени почти уникальный теоретик культуры, который увидел неутилитарный гуманистический потенциал Цифры, хотя множество последовавших эмпирических исследований [4] дают большой материал к размышлению в этом направлении. В исследованиях разных лет и жанров он снова и снова возвращался к мысли о не-новой модели цифровой революции в культуре, которая закономерно предполагает продолжение поисков в области проблематизации путей гуманизации человеческого сознания и бытия.

В работах широкого круга наук о человеке от экзистенциальной философской аналитики до теории коммуникации и медиа среди основных проблем дигитальной культуры называется проблема редукции вовлеченности человека в мир, разрыв его связей с миром. Однако, вслед за У. Эко, обратим внимание на генетически связанную с природой цифровой культуры мысль гуманитаристики Постмодернизма о соавторстве автора и читателя любого произведения культуры от древности до наших дней, множественности образов/прочтений и соответственно множественности и определенной виртуальности самой культуры в зависимости от тех глаз/сознаний, которые ее воспринимают. Осознание культуры как мирового гипертекста аккумулирует в себе все важнейшие вопросы, встающие перед учителем, смысл деятельности которого заключается в приобщении ученика к процессу культурного наследования.

Гипертекстуальность и диалогичность культуры закономерно спровоцировала в большинстве принятых в разных странах мира на государственном уровне программ создания цифровых образовательных сред общие важные интенции, среди которых особенно значимой представляется установка на индивидуализацию стратегий обучения при помощи новых цифровых инструментов [5], что, с одной стороны, предполагает углубление внимания к личности обучаемого, а с другой, имеет потенциал возрождения на новом уровне модели школы и процесса учения Классической эпохи - модели «Учитель - Ученик» [6].

Эта тенденция одинаково актуальна как для общеобразовательной школы, так и для дополнительного образования, и, в особенности, для тех его видов, которые осуществляют фундаментальную предпрофессиональную подготовку. Прежде всего, это касается музыкальных школ, система обучения которых связана с традицией XIX столетия структурно и содержательно.

Наиболее показательным опытом для нас здесь является работа над курсом, с которым сталкиваются обучаемые всех музыкальных специальностей – курсом Общего

фортепиано. Как известно, в системе музыкального образования Общее фортепиано (фортепиано для не-пианистов) – общеобразовательный, а иногда дополнительный предмет программы Детских музыкальных школ (ДМШ), который в отличие от специальности не связан с основным инструментом и творчеством обучаемого. В эпоху становления профессионального музыкального образования в России А.Г. Рубинштейн в докладной записке Министру образования обосновал необходимость обучения в классе фортепиано музыкантов всех специальностей (1860), указав на преимущества фортепиано в области интерпретативных и воспроизводящих возможностей, в области развития слуха и общей музыкальной культуры музыкантов. В 1918 г. в методических записках Московской консерватории зафиксирован и сам термин «Общее фортепиано» [7]. Об исторической судьбе этого курса, его специфике и методических трансформациях существует обширная специальная литература [8]. Но сегодня педагог фортепиано оказывается в совершенно новых социокультурных условиях его преподавания.

Дети, обучающиеся в ДМШ в настоящее время, – дети Цифровой эпохи, объективно вовлеченные во все процессы цифровизации культуры. Главная опасность Больших Данных, которые окружают их в Интернете, в том числе, и в сфере музыки – безграничные объемы этих данных, качество предоставляемых ресурсов, проблемы навигации при отсутствии культурного опыта и несформированном художественном вкусе. Отсюда – обесценивание оригинальных редакций произведений, исполнительских артефактов и всего прочего, что существует в единственном экземпляре и нередко в определенной точке времени, из-за колоссальных количеств версий и вариаций. При этом популярная культура, вирусные видео и исполнители стремятся предложить легкую замену серьезной критике источников. Достаточно перепоручить свой выбор группам «знатоков» или страницам «звезд», и, несмотря на определенные издержки, можно получать готовый продукт, который незаметно начинает управлять своим пользователем, ибо выбор – это интерпретация и, следовательно, власть [9].

Мировая теоретическая рефлексия этих процессов сама подводит учителя к возрождению его традиционной роли в новой форме «куратора данных» и «конструктора» индивидуальной образовательной цифровой среды ученика [9]. Кроме важнейших образовательных целей, такой подход решает и одну из самых больших психолого-педагогических проблем сегодняшней школы – проблему дискommunikации учителя и ученика вследствие вероятности частичного или полного несовпадения культурных контекстов.

В силу специфики инструмента, масштабов стоящего за ним культурного багажа, и даже ограничений курса (меньшее количество занятий по сравнению со специальным фортепиано) именно преподаватель Общего фортепиано проектирует первоначальную модель художественного мира ученика, которую последний выстроит в будущем в соответствии с запросами своей личности. В отличие от других сфер здесь учитель приобретает возможность быть больше, чем только куратором, т.е. ограничиться авторитарным выбором и указанием на лучшее и более адекватное поставленным задачам от ступени к ступени обучения. Культурная эмпатия по отношению к личности ученика, профессионально отрефлексированная и осознанно направляемая специалистом, позволяет шагнуть дальше, превращает учителя из куратора в переводчика на язык мировых культурных образов заложенной в личности ребенка программы создания собственного художественного мира.

Собирая уникальный, индивидуальный для каждого ученика учебный контент как коллаж (вспомним известную метафору культуры как великого единого интертекста у постмодернистских теоретиков) из произведений, лиц великих музыкантов, великих учителей, талантливых дебютантов и высокопрофессиональных педагогов, выдающихся теорий и книг, образов музыкальных столиц мира и фольклорных мировых традиций, мест памяти, историй выдающихся школ и даже личных текстов (дневники, воспоминания музыкантов), а также всех следов всего этого в культуре (книги, фильмы, театральные постановки и пр.), учебных тренажеров разных уровней, учитель

**Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года**

выступает не в роли Пигмалиона (как скульптора личности) или Гермеса (как посредника земли и неба, человеческих возможностей и многовековой традиции школы), но в роли соавтора сотворяемого учеником художественного мира при добровольном принятии соавторства друг друга.

**Список литературы:**

1. Bouchard N. Eco and popular culture // Peter Bondanella (ed.) New essays on Umberto Eco. N.Y.: Cambridge University Press, 2009. P. 1-16; Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск: «Пропилей», 2000. 200 с.; Петров В.О. Умберто Эко как музыковед (осмысливая труд «Открытое произведение») // Композиторская техника как знак: Сборник статей к 90-летию со дня рождения Юзефа Геймановича Кона / ПГК им А. М. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. С. 123-130.
2. Эко У. Картонки Минервы. Заметки на спичечных коробках. СПб.: Симпозиум, 2010.
3. Tofts D., Jonson A., Cavallaro A. Prefiguring Cyberculture. An Intellectual History. MIT Press, 2002.
4. Демистификация цифры. Интервью с Яном Красни [Электронный ресурс] / URL: [http://cultlook.org/jk\\_demystification\\_digital](http://cultlook.org/jk_demystification_digital); Усманова А.Р. E-Effect: цифровой поворот в гуманитарных и социальных науках. Topos-1-2. 2017. №4. [Электронный ресурс] / URL: [https://www.academia.edu/34464410/\\_E-Effect\\_Digital\\_Turn\\_in\\_Humanities\\_and\\_Social\\_Sciences\\_-\\_Topos-1-2\\_2017-4.pdf](https://www.academia.edu/34464410/_E-Effect_Digital_Turn_in_Humanities_and_Social_Sciences_-_Topos-1-2_2017-4.pdf)
5. Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 г. N 204 "О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года" // <http://kremlin.ru/acts/bank/43027>  
Национальный проект «Образование» [Электронный ресурс] / URL: <http://static.government.ru/media/files/UuG1ErcOWtjfOFCsqdLsLxC8oPFDkmBB.pdf>  
Приоритетный проект «Современная цифровая образовательная среда в РФ» [Электронный ресурс] / URL: <http://neorusedu.ru/about>  
Трудности и перспективы цифровой трансформации образования / А.Ю. Уваров, Э. Гейбл, И.В. Дворецкая и др.; под ред. А.Ю. Уварова, И.Д. Фрумина; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Ин-т образования. - М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019.  
Концепция развития дополнительного образования детей. Утв. Распоряжением Правительства РФ от 04.09.2014 г. № 1726-р. [Электронный ресурс] / URL: <http://government.ru/media/files/ipA1NW42XOA.pdf>
6. Фуко М. Что такое Просвещение? Пер. с фр. и прим. Н.Т. Пахсарьян // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. № 2. С. 132-149. [Электронный ресурс] / URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-all/fuko-что-такое-prosveschenie.htm>
- Ball S. Foucault and Education: Disciplines and Knowledge. L.; N.Y.: Routledge, 1991. P. 183. Выготский Л.С. Психология развития человека. М.: Изд-во Смысл; Эксмо, 2005. 1136 с.; Асмолов А.Г. Психология личности: Культурно-историческое понимание развития человека. 3-е изд., испр. и доп. М.: Смысл; Издательский дом «Академия», 2007. 526 с.
7. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л.А. Баренбойма. Т. I. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М.: Музыка, 1983. 213 с.; История отечественного музыкального образования в документах и материалах / Сост. В.И. Адищев. СПб.: Планета музыки, 2020. 224 с.
8. Теория и методика обучения игре на фортепиано / Под ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. М., 2001. 368 с.; Геталова О. Общий курс фортепиано. СПб.: «Композитор», 2009. 48 с.
9. Иоскевич Я.Б. Интернет как новая среда художественной культуры. СПб.: РИИИ, 2006. 168 с.; Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.; Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2003. 464 с.

2003. 464 с.

**И.О. Парий  
Краснодар**

## **ПРИНЦИП ВИЗУАЛИЗАЦИИ В НЕПРЕРЫВНОЙ СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются вопросы подачи музыкального материала как средствами программного обеспечения, так и в аудио и видеофрагментах, с целью повышения уровня образования, заинтересованности обучающихся, развития их творческих способностей, а также профессионального роста. Это создаёт перспективные направления для обучения и профессиональной компетентности.

**Ключевые слова:** визуальное искусство, вербальные средства, ноты, образование, изображение, визуализация.

**I.O. Pariy  
Krasnodar**

## **THE PRINCIPLE OF VISUALIZATION IN A CONTINUOUS SYSTEM OF MUSIC EDUCATION**

**Abstract:** This article deals with the application of musical material presentation both by means of software, and in audio and video fragments, in order to increase the level of education, interest of students, development of their creative abilities, as well as professional growth. This creates promising areas for training and professional competence.

**Keywords:** visual art, verbal means, notes, education, image, visualization.

Для музыкального образования наиболее значимым является применение действенных принципов, методов обучения и развития в достижении образовательных целей. Одним из таких является принцип визуализации в непрерывной системе музыкального образования.

Исходя из психолого-педагогических исследований современности, чтобы задействовать интеллект обучающихся, необходимо использовать методы визуализации музыкальных произведений, нотного текста, чтобы развивать образную сферу обучающихся, их мышление. Данный метод способствует развитию интуиции, умение мыслить нестандартно, задействовать своё воображение, когда информации недостаточно. Визуализация в музыкальном образовании помогает развивать умения будущих музыкантов, а также формировать его образность, впечатлительность, мыслительную деятельность [9].

Поэтому в современном образовании необходимо использовать обучающие средства не только наглядно, но и повышать продуктивность занятий, формируя визуальные знаковые определения, которые опережают вербальные элементы объяснения.

Так, нотный материал может быть представлен в форме электронного набора текста, с применением программных разработок, где происходит визуальное изображение тональности, интервалов, в отличие от привычного нам печатного нотного стана. Здесь происходит визуализация для конкретных музыкальных инструментов с помощью разноцветной клавиатуры, аппликатуры, октавного изображения и т.д. [2].

Развитие таких творческих музыкальных знаковых образов, накапливание запаса визуальных ощущений способствует творческому становлению музыканта, но и способствует профессиональному росту на ранних ступенях музыкального образования. Очевидно, что такие творческие задания менее болезненны для психики человека и позволяют ему самому применять собственные ассоциации и выражать свои эмоции и образы.

Чтобы лучше понять определение «визуализация музыкальных произведений», попробуем проанализировать исследования в этой области. Например, Т.С. Зиновьева –

педагог, художественный критик в своих исследованиях, статьях пишет о том, что стоит рассматривать данное понятие с точки зрения трёх направлений: элементарного, структурного и иллюстративного [3].

1) Элементарный способ – с помощью видео представления, такой способ позволяет визуально заменить изобразительными средствами ноты, темп, ритм, тембр, тональность произведения.

2) Структурный способ – позволяет установить эмоциональное настроение музыкального произведения в виде изображений, которые художественно наполнены, соотносятся с разделами произведения и его отдельными частями.

3) Иллюстративный способ – это самый известный способ визуализации, здесь к музыкальному сопровождению подбирают образ, который подходит по теме и фактуре произведения.

Отсюда, можно вывести и определение «визуализации музыкального произведения» – это изображение в динамическом ключе, которое сопровождается звуковым отображением нотного материала и сопоставлением его с высотностью, тембровой окраской, длительностью звучания, фактурой произведения. Всё это способствует активному процессу восприятия нотного материала.

Отметим, что к визуальному отображению можно также отнести графическую запись музыкального диктанта, конкретного произведения или его фрагмента. Такая форма визуализации применяется на дисциплинах «Сольфеджио», «Теория музыки», «Инструментоведение», «Фортепиано», где респондент познаёт формы визуального представления нотного материала, который формирует его в записи. Здесь необходимо запечатлеть с помощью конкретного программного набора ритмические, тональные особенности, правильные ключи, паузы, деления на такты, разбивку на фразы, предложения и т.д.

Также, технические средства набора текста могут переводить одноголосные произведения в нотную запись, что позволяет оригинально записать текст. Но вот возникает сложность с изображением симфонических партитурных произведений, где множество голосов и инструментов, полифонической структуры. При такой записи в программах могут произойти ошибки в написании штилей, темповыми не состыковками, неправильной ритмической записью, голосовыми переключками, что вынуждает в будущем дорабатывать такие произведения уже вручную [5].

Отметим, что при визуализации нотного текста в интервальном и аккордовом представлении, изображения тональности применяется редактор для более профессиональных пользователей, которые могут соотнести произведение с теоретическими данными, знаниями, с кварто-квинтовым кругом, знанием числового выражения ступеней, расположением и записью аккордов, правильной их гармонизацией, разрешением, ступенями, родственными тональностями и т.д. Поэтому, такие программы следует применять уже в профессиональных учебных заведениях для анализа музыкальных форм, гармонии.

На сегодняшний день, с развитием программных разработок, визуализация музыкального материала происходит не всегда объективно, на наш взгляд, затрагивая в обучении лишь отдельные области и компоненты музыки. Так, в интернете можно найти множество программ, музыкальных визуализаторов, которые могут отразить лишь звуковысотное или графическое изображение нотного материала, без художественного наполнения текста и его полного отображения. Таких приложений сегодня множество, все они представляют развлекательную функцию, нежели обучающую, к ним можно отнести цветное изображение нот, определение написания той или иной ноты и т.д. [8].

Важно, что при таком использовании программного обеспечения, направленного, в основном, на прослушивание, необходимо задействовать не только эмоциональную сторону воображения, а также развитие интеллектуальной основы. Поэтому

важно в когнитивной сфере с точки зрения педагогики и психологии развивать визуальное наглядное обучение как изобразительными свойствами, так и с точки зрения когнитивного становления [7].

Как мы видим, «принцип визуализации» на сегодняшний день занимает особое значение в музыкальном обучении. Особенно ярко это представляется в теоретических образовательных программах, где можно проводить занятия в группе с использованием средств ИКТ, интерактивных досок, где сами респонденты могут попробовать создать ту или иную запись в программном виде.

Все это развивает кругозор обучающихся, а также делает их подготовленными к современным средствам визуализации, что делает их конкурентоспособными и позволяет расширять горизонты профессионального мастерства.

Формы и методы, с помощью которых выстраивается обучение в непрерывной системе музыкального образования, направлены на развитие ассоциативного мышления. Отметим, что применять визуализацию в образовательном процессе принято в соответствии с развитием воображения респондентов, их информационного представления об образах, смысловых функциях. Исходя из этого, определение сущности визуального воображения отмечается в мысленном представлении нотного материала, который имеет возможность создаваться и преобразовываться, на базе фантазии и представления. Также, задействуется творческая основа в способности визуализации воображения [2].

Исходя из этого, применяя технологию «принципа визуализации» в музыкальном образовании, педагог раскрывает информационные возможности учащихся, развивает их восприятие и творческую активность.

Отметим, что при визуализации в музыкальном образовании также следует упомянуть о предоставлении видео материала для просмотра опер, балетов, театральных музыкальных постановок. С помощью этого респонденты не только воспринимают музыкальный материал, но и образно представляют и видят все задумки автора. Здесь они учатся навыкам выражения своих чувств, эмоций, это более наглядно, чем просто прослушивание их музыкальной части. Также, при просмотре игры на каком-либо инструменте, участники образовательного процесса визуально могут рассмотреть положение рук, корпуса, использование аппликатуры и самовыражения исполнителя, перенять новинки, тонкости технического мастерства и т.д.

Важной частью визуализации в образовательном процессе будет являться форма проведения занятий с помощью программного обеспечения, где нужно проанализировать произведение, охарактеризовать его. Здесь существуют самые интересные и распространённые мультипликационные программы, проекты, которые используются в качестве звукового оформления классических произведений [1].

Можно отметить такие анимации, где всё произведение проигрывается полностью, в оригинале, с использованием мультипликации для визуального изображения материала.

С точки зрения использования «принципа визуализации» в музыкальном образовании, он применяется на всех этапах обучения музыканта. Важное место в продуктивности образовательного процесса занимает не только само изучение материала, но и его проверка.

Так, с точки зрения визуализации, на «Истории музыки», «Музыкальной литературе», «Истории исполнительского искусства», которые есть на всех ступенях музыкального образования, можно использовать такую форму контроля как «Музыкальная викторина». Как правило, обучающиеся на слух должны угадать мелодию, композитора, название произведения или его части. Но можно дополнить такой вид проверки знаний видео фрагментами произведений, дать возможность проанализировать увиденное, а также угадать, откуда этот фрагмент. То есть, будет задействовано не только



аудио, но и визуальное представление материала, что поможет более продуктивно подойти к обучению и проверке знаний, создаётся комплекс упражнений, которые направлены на всестороннее развитие личности музыканта.

Здесь можно использовать такие программы, где визуальное представление материала при прослушивании синхронно с изображением тембра инструментов, путём применения цветовой записи, например, какого-либо инструмента, голоса.

С помощью «цветовой» визуализации, происходит развитие не только изучения тембров и регистров, но и образного представления, сопоставления тембра с цветовой окраской, что в будущем будет рождать определённые «маячки» для запоминания, ассоциации. Здесь можно использовать не только существующие формы и предметы, а ещё и просто размытые изображения, цветные точки, линии, зигзаги, всё, что выдаст фантазия ребёнка [5, с. 106].

Использование визуализации, возможно изначально, перед прослушиванием произведения, знакомя слушателя со всеми инструментами из данного произведения: показать изображение инструментов, либо при непосредственном зрительном контакте. Здесь важно, чтобы обучающиеся запомнили названия инструментов, тембровое звучание. Таким образом, с помощью визуализации, можно прослушать произведение и изобразить разными цветами каждый конкретный инструмент или выразить в общую композицию.

Подводя итог, хочется отметить, что на сегодняшний день существует множество способов использования принципа визуализации не только в непрерывной системе музыкального образования, но и в повседневной жизни. Такие средства не только познавательны, но и помогают человеку насладиться красотой, создают ощущение праздника, что позволяет прикоснуться к «прекрасному», а также изобразительному представлению технического оснащения. Всё это развивает не только воображение, но и повышает мотивационный компонент в желании постигать искусство.

#### **Список литературы**

1. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии и аудиовизуальный синтез: актуальное значение и перспективы развития // Теория и практика общественного развития. 2014. – № 19. – С. 162-167.
2. Гордеев П.А. Ричард Провост и метод визуализации // Музыковедение. 2017. – № 6. – С. 18-27.
3. Зиновьева Т.С. Сборник примеров для музыкального диктанта (на материале башкирской музыки) [Ноты] / Т. С. Зиновьева. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2003. – 80 с.
4. Ильина Е.Р. Музыкально-педагогический практикум. – М.: Академический Проект, Альма Матер, 2008. – 416 с.
5. Козлин В.И. Секреты создания музыкальных произведений в нотаторе Sibelius 6. – М.: ДМК Пресс, 2015. – 352 с.
6. Мэттиз Э. Изучаем Python. Программирование игр, визуализация данных, веб-приложения. – СПб.: Питер, 2018. – 496 с.
7. Попова Т.М., Поддубных Е.Н. Инновационные техники визуализации средствами информационно-коммуникационных технологий // Учёные заметки ТОГУ. 2014. – Т. 5. – С. 57-62.
8. Титова С.С. Визуализация музыкального произведения: образовательные возможности и программные продукты // Теория и практика современной науки. 2017. – № 8 (26). – С. 318-326.
9. Топилина И.И. Воспитательный потенциал музыкальной и творческой визуальной информации на уроках музыки в школе // Символ науки. 2016. – № 2. – С. 189-191.
10. Трайндл А. Нейромаркетинг. Визуализация эмоций. – М.: Альпина Паблишер, 2016. – 112 с.

**Цю Ецзин  
Санкт-Петербург**

## **СПЕЦИФИКА КОРРЕКЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ**

**Аннотация.** В данной статье поднимаются вопросы, связанные с подходами к музыкальному обучению детей с ограниченными возможностями здоровья. Несмотря на популярность индивидуального метода на уроках, по-прежнему коллективное музыкальное искусство играет важную роль в коррекционно-воспитательной работе детей с различными нарушениями зрения, так как оно направляется на музыкально-личностное развитие ребенка. Был сделан вывод о том, что разностороннее влияние музыки на ребенка с нарушением зрения рассматривается в аспекте коллективных музыкальных методик, где музыкотерапия используется в системе коррекционной помощи детям с проблемами в развитии.

**Ключевые слова:** уроки музыки, дети с нарушением зрения, музыкальная педагогика, инклюзивное образование.

**Tsyu Yetsin  
St. Petersburg**

## **SPECIFICS OF CORRECTIONAL MUSIC EDUCATION FOR CHILDREN WITH DISABILITIES**

**Annotation.** This article raises questions related to approaches to music education for children with disabilities. Despite the popularity of the individual method in the classroom, collective musical art still plays an important role in the correctional and educational work of children with various visual disabilities, as it is directed to the musical and personal development of the child. It was concluded that the versatile influence of music on a child with visual impairment is considered in the aspect of collective musical methods, where music therapy is used in the system of correctional assistance for children with developmental problems.

**Key words:** music lessons, children with visual impairment, music pedagogy, inclusive education.

Зрение играет ведущую роль в жизни ребенка, влияя главным образом на процесс ориентирования в пространстве, развитие познавательной и трудовой деятельности. Зачастую такие дети имеют проблемы не просто вследствие болезни, увечья или врожденных ограничений [5, с. 55], но и из-за неприспособленности социального окружения к их специфическим потребностям. В иных случаях зрительные нарушения и заболевания отражаются на формировании различных видов деятельности детей и их психических функций, провоцируют появление вторичных отклонений в личности, тогда необходимо подчеркнуть важность и необходимость организации коррекционно-направленного музыкального воспитания в жизни учащихся [1, с. 12].

Коррекционное воздействие направляется на музыкально-личностное развитие ребенка как составляющую гармоничного развития личности. Оно рассматривается как процесс количественных и качественных изменений в личностном развитии ребенка вследствие его музыкальной деятельности и целенаправленного педагогического коррекционного влияния. Также музыкальная деятельность коррекционного направления трактуется как способ привлечения ребенка со сниженным зрением в процесс коллективного музыкального воспитания, осуществляя не только развивающее влияние на личность, но и коррекционное, стимулируя решение различных проблем в музыкально-личностном развитии ребенка.

Таким образом, специфику коррекционного направления коллективного музыкального воспитания освещает методика, в структуре которого выделены содержательный и процессуальный компоненты, где первый обеспечивается принципами педагогического оптимизма, коррекционно-компенсаторной направленностью деятельности

и вариативности средств коррекционно-педагогических воздействий. Для успешной адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья используются специальные виды музыкального воспитания, например, ритмика, музыкотерапия, музыкальная логоритмика, где ребенок получает необходимую поддержку и помощь со стороны педагогов. Процессуальный компонент соответствующего блока определен как сфера практического воплощения экспериментальной системы через содержание коррекционно-развивающей работы в процессе музыкального воспитания и программно-методического обеспечения коррекционных занятий по музыкальному воспитанию.[2].

Вся работа с детьми в коллективной музыкальной деятельности носит главную цель – активизировать социальную активность ребенка, помочь накопить ему положительный опыт межличностного общения, толерантности. Этому способствуют различные формы эстетотерапии: музыкотерапия, смехотерапия, терапия движением – кинезитерапия, песочная терапия, сказкотерапия и тому подобное. Основой работы педагога является проникновение во внутренний свет ребенка с пониженным зрением. Главным в работе считается целенаправленное развитие детской психики, формирование познавательных способностей каждого ребенка с целью ее адаптации к обычным условиям жизни в современном обществе. Поэтому также использование подходящих музыкальных инструментов очень интересная и полезная деятельность в данном случае. Это положительно влияет на развитие речи ребенка, во время занятий развиваются не только его чувство ритма и темпа и моторика. Одним из важных факторов игры на инструменте является усовершенствование пальцевой моторики.

В музыкальной педагогике существует много методических пособий по игре на музыкальных инструментах в процессе инклюзивного обучения. Однако единой специализированной методики для музыкального воспитания детей с особыми возможностями здоровья в современном художественном образовании не было выделено, но многие преподаватели придерживаются опыту выдающихся таких музыкальных деятелей современности, как австрийского композитора и педагога Карла Орфа, выдающегося японского музыканта и педагога Ш. Сузуки, русских композиторов Л.С. Ходновича, Л.Е. Казанцева, и других.

На уроках музыки с детьми с особыми возможностями здоровья зачастую используются песни, которые благодаря своему тексту, более доступны им по содержанию, чем любой другой музыкальный жанр. Песни глубоко воспринимаются и осознаются детьми благодаря единству художественного слова и музыки. В профилактически-лечебном процессе логопедии стимуляцию деятельности сравнивают с работой над формированием правильного спектра звуков у вокалистов. Напевая, дети вынуждены протяжно произносить слова, что формирует четкое произношение, способствует правильному усвоению слов. Кроме того, слова в песне подчинены определенному ритму, что также помогает произношению тяжелых звуков и слогов.

Важно отметить, что одним из главных элементов в музыкальном коллективе являются дружеские отношения между школьниками и создание комфортной атмосферы в классе. Поэтому, именно сегодня, в условиях сложного, стрессогенного информационного пространства, маленьким детям так важно адаптироваться к новым социальным условиям, для этого и нужна смехотерапия, которая стимулирует желание человека с инвалидностью общаться, расширять межличностные отношения [4].

В процессе творчества ребенок с нарушениями зрения открывает для выражения свои эмоции, освобождается от напряжения, чувства подавленности. Это предоставляет ей возможности обнаружить скрытые волнения (стресс, агрессию); самостоятельно решать проблемы; создать такую атмосферу, отражающую чувства ребенка, в которой он сможет отвечать за собственные поступки. У детей с нарушениями зрения повышается доверие к себе и окружению; повышается самооценка; развивается творческое воображение; у них возникает готовность к сотрудничеству с детьми и взрослыми.

Итак, различные виды музыкального искусства открывают значительные возможности для нормализации эмоционального состояния, развития навыков полноценного обучения детей с особыми потребностями. А реализация психотерапевтических методов и подходов при условии комплексных коррекционных воздействий на детей с недостатками зрения способствует совершенствованию социально-психологической адаптации этой группы детей. Дети, увлеченные тем или иным занятием, успешнее проходят процесс психологической и социально-культурной реабилитации, которая способствует их коммуникативной активности, удовлетворяет духовные потребности самой личности, является надежным проводником на пути творческого роста [3].

Таким образом, в наше время привлечение лиц с особыми возможностями здоровья к активной музыкальной деятельности становится важной общественной задачей. Общество должно максимально адаптировать свои стандарты к особым нуждам людей, имеющих инвалидность, с тем, чтобы они могли жить самостоятельной жизнью. Исходя из вышесказанного, коррекционно-воспитательная работа во взаимосвязи с лечебно-восстановительной функцией благодаря специально организованному тренингам по развитию творческого воображения детей, дает возможность корректировать и анализировать зрительные функции, способы зрительного восприятия, предотвратить возникновение вторичных отклонений.

#### **Список литературы**

1. Бондаренко, Ю.А. Теоретико-методические основы коррекционного направления музыкальной деятельности дошкольников с пониженным зрением [Текст] / Ю.А. Бондаренко. – Киев: Нац. пед. ун-т им. М. П. Драгоманова, 2017. – 278 с.
2. Капская, А.Е. Реабилитация детей с нарушениями зрения средствами искусства [Текст] / А. Е. Капская. – Москва, 2012. – 155 с.
3. Коробкина, О.Г. Инклюзивное образование в России: пути от теории к практике [Текст] / О.Г. Коробкина. – Москва, 2017. – 57 с.
4. Цветков, Н.А. Методическое пособие по музыкотерапии для детей дошкольного возраста со сложными нарушениями психофизического развития [Текст] / Н.А. Цветков. – Москва, 2013. – 82 с.
5. Цыганов, Н.А. Искусство как средство терапии детей и молодежи с особыми потребностями [Текст] / Н.А. Цыганов – Луганск: ЛОЦССМ, 2011. – 160 с

## **ТВОРЧЕСТВО Л.В. БЕТХОВЕНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (ПОСВЯЩЕНО 250-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ)**

**А.И. Лойко  
Минск**

### **ТВОРЧЕСТВО БЕТХОВЕНА В ИССЛЕДОВАНИЯХ Л.С. ВЫГОТСКОГО**

**Аннотация.** В статье показана роль творчества Бетховена в формировании концепции психологии искусства и психологии человека Л.С. Выготского. Показана роль творческой биографии в формулировании концептуальных положений психологической теории.

**Ключевые слова:** Бетховен, музыка, композитор, биография, Выготский, психология, искусство.

**A.I. Loyko  
Minsk**

### **BEETHOVEN'S CREATIVITY IN THE RESEARCHES OF L.S. VYGOTSKI**

**Abstract.** The article shows the role of Beethoven's creativity in the formation of the concept of psychology of art and human psychology L.S. Vygotsky. The role of creative biography in the formulation of conceptual provisions of psychological theory is shown.

**Keywords:** Beethoven, music, composer, biography, Vygotsky, psychology, art.

Творчество Л. ван Бетховена и его биография по двум причинам оказались в исследовательском поле Льва Семеновича Выготского (1896–1934). Первая причина заключалась в реализации исследовательского проекта, результатом которого стала психология искусства как новое научное направление. Л.С. Выготский увлекся тематикой искусства под влиянием эпохи серебряного века, а также под влиянием уникальных процессов революционных преобразований в области культуры, последовавших после 1917 г.

Белорусский город Орша, в котором родился будущий ученый, географически находится рядом с таким известным белорусским городом как Витебск. Благодаря уникальному расположению и пейзажной природе он стал творческой лабораторией для И. Репина, М. Шагала, К. Малевича, М. Бахтина и связанных с ними художников, философов, литературоведов. Эти творческие люди находились под влиянием междисциплинарной тематики, заданной европейской философией и психологией. Обсуждались работы Г. Когена, З. Фрейда, Ф. Ницше, литературные произведения Ф. Достоевского. В дискуссиях были выявлены предельно широкие категории бытия человека, его мышления.

Между Витебском, Петроградом и Москвой существовала прямая творческая связь. Географические ограничения в пределах Российской империи существовали только для еврейской молодежи. В числе этой молодежи был Л.С. Выготский [1]. В 1913 г. перед ним возникла уникальная возможность получить юридическое образование в Москве в Императорском университете. Он оказался в атмосфере серебряного века, который сформировался в результате активного диалога российской культуры с европейскими творческими лабораториями. Участников этого процесса интересовали перспективы науки и искусства в условиях модернизации техногенной цивилизации.

Особое место отводилось сущности человека и культуры. Аналоги новой эпохе были найдены в эпохе Возрождения. Представители этой эпохи в лице У. Шекспира

также задавались вопросами о сущности человека, его внутреннем мире на грани бытия и небытия. Л.С. Выготский также обратился к творчеству английского писателя. К 1915–1916 гг. им была написана монография «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» [5].

В размышлениях о судьбах шекспировских героев Л.С. Выготский обнаружил психологическую биографическую компоненту творческого процесса. Произведение искусства им было введено в контекст диалога. Предметом его исследования стала эстетическая реакция, поскольку в ней отражается динамика диалога через художественное произведение автора и читателя (зрителя).

Одновременно с занятиями в университете Л.С. Выготский слушал лекции в университете Шанявского, где им была написана дипломная работа о Гамлете. Революционные события 1917 г. побудили Л.С. Выготского вернуться в Беларусь, но не в Оршу, а в Гомель, куда переехали его родители. Он стал преподавателем русского языка и литературы в первой трудовой школе города. Параллельно он преподавал общую, детскую и педагогическую психологию в педагогическом техникуме и на педагогических курсах.

Л.С. Выготский активно занимался вопросами культуры и искусства. Он заведовал театральным политическим отделом Гомельского отдела народного образования, а затем художественным отделом губернского политического просвещения. Много ездил по российским городам, где посещал театральные постановки, писал на них рецензии и публиковал их в белорусских изданиях. Его целью стало изучение не шедевров культуры, а будничной театральной жизни, развитие контактов со зрителем.

Л.С. Выготский занимался также журналистикой, исполнял должность литературного редактора издательства «Гомельский рабочий». Систематически он выступал с лекциями о творчестве У. Шекспира, Л. Толстого, В. Маяковского в доме Союза работников просвещения.

В Гомеле сформировалась его междисциплинарная методологическая позиция. Она реализовалась в работах – «Трагедии о Гамлете», «Педагогическая психология», «Психология искусства». В контексте этих исследований востребованным становится творчество Л. ван Бетховена.

В «Психологии искусства» творчество композитора оказывается актуальным в процессе рассмотрения эстетической реакции на примере музыкального произведения. Путем анализа существовавших в научной литературе интерпретаций эстетической реакции Л.С. Выготский обосновывает авторскую концепцию психологии искусства.

Основу эстетической реакции, по его мнению, формирует аффективное противоречие. Через механизм борьбы формы и содержания реализуется психологический смысл эстетической реакции. Зритель в процессе восприятия музыкального произведения переживает необычные аффекты, взрывы чувств – катарсис [6]. Это обеспечивает возможность преобразовать противоречивые чувства, душевное напряжение в положительную энергию и выразить через формы искусства страсти, порывы, не получившие реализации в повседневной жизни. Искусство становится социальным решением проблем бессознательного средствами искусства. Благодаря ему, не реализованная эмоциональная жизнь может быть уравновешена и эмоционально пережита. Предметом внимания автора является сравнительный анализ влияния произведений народной, маршевой, классической музыки на слушателя.

Л.С. Выготский утверждал, что музыкальное произведение не обязано создавать эффект заразительности в виде прямой реакции и действия, например, отправиться в военный поход под впечатлением военного марша. Эта реакция может иметь модификации внутреннего переживания, вчувствования, эстетического наслаждения не столько будоражащего физическими интенциями, сколько успокаивающего возбуждение и трансформирующие его в театральную культуру зрительского восприятия произведения.

В данном контексте прямой эффект воздействия народной песни в виде возбуждения не сопоставим с музыкой Бетховена. Классическое художественное произведение побуждает к чему-то, действует раздражающим образом, но неопределенным образом, не связанным с конкретной реакцией – катарсически, проясняя, очищая психику, активизируя в ней ранее подавленные силы [2, с. 242].

Вторая встреча Л.С. Выготского с биографическим материалом Бетховена произошла в процессе его исследований проблемы воспитания глухонемых детей. Л.С. Выготский сформулировал тезис о том, что органический дефект это не только изъян, но и стимул для творческого саморазвития личности [3]. Потерянное зрение замещается компенсаторными функциями личности по причине ее стремления не оказаться в творческой изоляции.

Одним из примеров стала биография самого Бетховена [4]. В 16 лет у молодого композитора стал пропадать слух. Врачи посоветовали уединение. Но это не помогло. Композитор находился между самоубийством и желанием заниматься творчеством. Он выбрал творческую самореализацию, которая сочеталась с утормостью и замкнутостью. Но замкнутость способствовала занятию музыкой.

В период с 1796 по 1812 гг. Бетховен создал известные произведения. Затем его творческая активность снизилась, а с 1815 г. – восстановилась. Результатом стали фортепианные сонаты с 28-й по 32-ю, две сонаты для виолончели, квартеты, вокальный цикл «К далёкой возлюбленной». Композитор обработал шотландские, ирландские, уэльские, русские и украинские народные песни. Им были созданы «Торжественная месса» и Симфония № 9 с хором. Творчеству Бетховена в конце его 57-летней жизни помешало тяжелое заболевание печени, от которого он скончался в 1827 г.

Знал ли Л.С. Выготский эти события в биографии Бетховена? В этом можно не сомневаться, поскольку ученый сочетал научные исследования с изучением искусства и проблематики культуры. В результате психология искусства у него интегрирована с педагогической психологией. Именно эта междисциплинарная основа создала предпосылки для культурно-исторической теории Л.С. Выготского [7]. В ней показана роль социализации в становлении ребенка как полноценной интегрированной в общество личности на основе диалога с взрослыми.

Мышление и язык являются ключевыми компонентами социализации ребенка. Они интегрированы в социальную ситуацию его развития. Специфику этой ситуации формируют неповторимые отношения ребенка с окружающей его средой. Социальная ситуация развития формирует личность ребенка. Она определяет образ жизни ребенка, его социальное бытие.

Благодаря социальной ситуации развития высшие психические функции у ребенка рождаются как формы социальных отношений в сотрудничестве с другими людьми – родителями, родственниками, педагогами и сверстниками. Взросление ребенка и интеграция его в систему общественных отношений возможно только в коллективе. Природа детского развития требует среды коллективной деятельности и отношения сотрудничества.

Таким образом, творчество и биография Л. ван Бетховена стали важными компонентами научных исследований белорусского советского психолога Л.С. Выготского. Благодаря ярким примерам ученым были сформулированы и обоснованы получившие мировую известность положения в области психологии искусства и дефектологии.

#### **Список литературы**

1. Выгодская Г.Л., Лифанова Т.М. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. – М.: Смысл, 1996. – 424 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987 – 341 с.
3. Выготский Л.С. Основы дефектологии. – СПб: Лань, 2003. – 654 с.
4. Кириллина Л.В. Бетховен. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 495 с.
5. Портал психологических новостей PsyPress.ru – <http://psypress.ru/articles/d18960.shtml> [Мысль и судьба психолога Выготского].

6. Улыбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского / Культурно–историческая психология. 2006. Т.2. № 2. – С. 89–97.

7. Ярошевский М.Г. Л.С. Выготский и проблема социокультурной детерминации психики / Психология развития как феномен культуры: избранные психологические труды // Л.С. Выготский. – Москва: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. – С. 5–23.

**Л.Е. Лойко**  
**Минск**

### **БЕТХОВЕН И БЕЛОРУССКИЙ КИНЕМАТОГРАФ**

**Аннотация.** В статье показана роль творчества Бетховена в формировании канонов классического советского искусства. Показана роль режиссеров в привлечении в музыкальный жанр кино уникальных произведений композитора. Раскрыта динамика формирования гипертекста современного кинематографа и роль в этом процессе представителей музыкальной культуры

**Ключевые слова:** Бетховен, кинематограф, музыка, композитор, режиссер, белорусский кинематограф, Шмидтгоф, Дунаевский.

**L.E. Loyko**  
**Minsk**

### **BETCHOVEN AND CINEMATOGRAPH OF BELARUS**

**Abstract.** The article shows the role of Beethoven's creativity in the formation of the canons of classical Soviet art. The role of directors in attracting the composer's unique works to the film music genre is shown. The dynamics of the formation of the hypertext of modern cinema and the role of representatives of musical culture in this process are disclosed

**Keywords:** Beethoven, cinema, music, composer, director, Belarusian cinema, Schmidthof, Dunaevsky.

Художественный фильм «Концерт Бетховена», снятый для проката на киностудии Белорусского государственного кино в 1936 г., констатировал завершение в советский период истории поисков новой парадигмы музыкальной классики, в которой творчество Л. Бетховена играет важную роль. М. Раку полагает, что к 30-м XX столетия музыкальная классика обрела стабильное место в мифотворчестве советской эпохи [5]. Но такой позиции и преимущества культуры могло и не быть, если бы победил нигилизм пролеткульта.

Примечательно, что содержание революционной тематики оказалось включенным в разнообразные формы классической культуры. Это были жанры оперы, песни, хоровой музыки, камерной музыки. В произведениях историко-революционной тематики использовались классические приёмы оперной и балетной драматургии, средства музыкального языка, облегчавшие восприятие, были сохранены позиции оперетты. Нередко новое содержание и старая форма вступали в противоречие, но это стимулировало творческую активность авторов произведений.

Преимущество имела место в симфоническом творчестве. Знаковой стала 1-я симфония Д. Шостаковича, написанная в 1925 г. Дух революционной энергии произведения хорошо выражался средствами симфонической музыки. Принятие музыкальной традиции выразилось и в формировании советской музыкальной классики. Этот процесс сопровождался созданием симфонических оркестров, камерно-инструментальных ансамблей. Были открыты многочисленные музыкальные училища и школы.

С 1933 г. начали проводиться всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей. В них участвовали и молодые дарования – школьники. Сценаристы и создатели



художественного фильма «Концерт Бетховена» во многом ориентировались на детское восприятие мира. Эта установка постепенно стала отличительной особенностью классического советского музыкального образования.

Образ Бетховена в фильме был детерминирован революционной компонентой, имевшей непосредственное отношение к биографии В.И. Ленина. Владимир Ульянов благодаря матери – Марии Александровне Ульяновой, с детства был знаком с сонатами Л. Бетховена. Особую роль он отводил «Аппassionате», высоко ценил лидер российской революции увертюру к «Эгмонту» в фортепьянном переложении. Именно этой увертюрой в исполнении симфонического оркестра Большого театра был открыт 7-й съезд Советов в декабре 1919 г.

Художественный фильм «Концерт Бетховена» для детей предполагал использование жанра советской песни, поскольку она стала массовой, всенародной, общедоступной. В. Шмидтгор, один из режиссеров художественного фильма написал текст песни «Эх, хорошо в стране советской жить!», а И. Дунаевский стал создателем музыки к ней. Песня стала широко популярной.

Сюжет художественного фильма основан на том, как музыкальный педагог готовит двух талантливых белорусских мальчиков – Янка и Владика к Всесоюзному музыкальному конкурсу исполнительского искусства по классу скрипки. Накануне конкурса один из мальчиков во время игры повредил руку. Отец одного из мальчиков, профессор музыки, отказался продолжать занятия, но ребята продолжили самостоятельную подготовку к конкурсу. Допущенный к конкурсу – Янка исполняет музыкальное произведение Владика и становится лауреатом. Владика достаются лавры композитора. В фильме звучит музыка, написанная И. Дунаевским.

В прокат художественный фильм вышел в 1937 г. Более месяца он демонстрировался в США. В Париже фильм был награжден специальным дипломом выставки. Роль талантливого маленького скрипача исполнил десятилетний музыкант М. Тайманов. В последующем он стал известным пианистом и шахматистом. В фильме снимался профессор Московской консерватории скрипач М. Полякин.

Актеров для фильма собрал В. Шидтгоф [1]. Этот человек был не только режиссером, но и одаренным опытным актером. Его театральная карьера началась в 1917 г. Уже с 1918 г. он играл в Государственном Большом Драматическом театре, в 1921 г. вошел в число создателей театра революционной сатиры «Вольная комедия» В этом театре В. Шидтгоф выступал в качестве драматурга, режиссёра, актёра. С 1923 г. началась его карьера в кино, которая продолжилась в созданной в Ленинграде студии Белорусского государственного кино. В 1935 г. режиссер начал снимать художественный фильм «Концерт Бетховена». Личная судьба режиссера оказалась драматичной. Несмотря на успех фильма в Европе и в США В. Шидтгоф был арестован (1938) и отправлен в ГУЛАГ. В 1939 г. в процессе смены руководства НКВД его личное дело было пересмотрено, и он отпущен на свободу.

Еще одним режиссером художественного фильма «Концерт Бетховена» был М. Гавронский [2]. Он также имел опыт актерского мастерства. С 1922 г. он был актёром театра «Вольная комедия», а в 1925 г. – окончил театральное училище в Петрограде. В этом же году началась его карьера в кино. В 1933–1939 гг. М. Гавронский являлся режиссёром киностудии Белорусского государственного кино.

В создании фильма «Концерт Бетховена» выдающуюся роль сыграло творческое участие И. Дунаевского. Творческий кинематографический проект требовал тесного союза с композиторами, ориентированными на кино. Встречу И. Дунаевского с белорусским кинематографом обеспечил В. Кош-Саблин [3]. Они познакомились в 1923 г. в Харькове, где И. Дунаевский занимал должность музыкального руководителя местного театра оперетты [6]. В. Кош-Саблин и предложил композитору написать музыку к фильму «Концерт Бетховена». Дирекция Белорусского государственного кино ее одобрила. Режиссеры студии и композитор совместными усилиями создали девять художественных картин. Песни И. Дунаевского из этих фильмов стали популярными.

Творческий союз В. Корш-Саблина и И. Дунаевского не означал игнорирование национальной музыкальной культуры Беларуси. Долгий путь навстречу друг другу белорусского кинематографа и национальной композиторской школы был обусловлен географическим фактором. Кинематографическая студия «Советская Беларусь» из-за отсутствия собственной технической базы до 1939 г. работала в Ленинграде, в отдалении от Минска и театрално-музыкальной национальной традиции.

Ускорил союз белорусского кинематографа и белорусского театралного музыкального искусства Е.К. Тикоцкий, написавший музыку для спектакля «Павлинка» [4]. На этой основе раскрылся талант Л.П. Александровской как ведущей оперной певицы. В 1927 г. она исполняла белорусские народные песни на Международной музыкальной выставке во Франкфурте-на-Майне.

Белорусский театр оперы и балета открылся 23 мая 1933 г. спектаклем «Кармен». Главную партию исполнила Л.П. Александровская. В 1939 г. на Троицкой горе Минска было возведено здание театра оперы и балета по проекту И. Лангбарда.

Л.П. Александровская активно пропагандировала национальную оперу. Она исполнила партии в операх «Цветок счастья», «Михась Падгорны», «В пущах Полесья». В 1939 г. первое в истории белорусского музыкального театра звание народной артистки БССР было присвоено именно ей. В 1940 г. на Декаде белорусского искусства в Москве она была награждена орденом Ленина. Ей первой из белорусских исполнителей было присвоено и звание народной артистки Советского Союза. Во время Великой Отечественной войны Л.П. Александровская работала в Казахстане в Алма-Ате. «Кармен» с участием певицы стала событием театралного сезона 1941–1942 гг.

«Концерт Бетховена» заложил традиции советского детского белорусского кинематографа. «Беларусьфильм» занял одну из лидирующих позиций в производстве фильмов для детей в СССР. Важную роль в создании преемственной традиции сыграл Л. Голуб. Совместно с Н. Фигуровским он снял первый цветной художественный фильм «Дети партизана» (1954).

Этапными стали художественные ленты – «Миколка–паровоз», «Девочка ищет отца», «Анютина дорога», «Маленький сержант». В них важную роль играет классическая музыка.

Музыкальные традиции белорусского детского кинематографа продолжил фильм «Приключения Буратино» по мотивам сказки А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Он был снят на киностудии «Беларусьфильм» (1975). Режиссер Л. Нечаев использовал в фильме музыку А. Рыбникова, стихи и песни Б. Окуджавы, Ю. Эйтина. Были приглашены лучшие советские актеры. Телевизионная версия фильма оказалась популярной у детской аудитории Советского Союза.

Таким образом, фильм «Концерт Бетховена» заложил основы детского кинематографа в СССР. Он стал важным элементом становления методологии преемственности классической музыки в советском кинематографе.

### **Список литературы**

1. Белорусское кино. Персоналии. – Минск: Ковчег, 2007. – 504 с.
2. Белорусское кино в лицах: сб. статей о кино. – Минск: Бел. гос. ин-т проблем культуры, Бел. союз кинематографистов, 2004. – 255 с.
3. Бондарева Е.Л. Кинолента длиной в жизнь: Очерк творческой биографии народного артиста СССР кинорежиссера В.В. Корш-Саблина. – Минск: Изд-во БГУ, 1980. – 207 с.
4. Лойко Л.Е. Белорусская культура в единстве человеческого и социоприродного наследия // Зборнік дакладаў і тэзісаў VIII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 7–8 верасня 2017 года) / гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2018. – С. 714-717.
5. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2014 – 720 с.
6. Сараева-Бондарь А.М. Дунаевский в Ленинграде. – Л.: Лениздат, 1985. – 216 с.

**Н.П. Коробейникова**  
Краснодар

## **МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФУГИ ИЗ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА ОР. 106**

**Аннотация.** В статье анализируется fuga из сонаты op.106 Бетховена. Автор делает акцент на содержании, форме, орнаментике сочинения

**Ключевые слова:** Бетховен, соната, fuga, импровизация, анализ.

**N.P. Korobeinikova**  
Krasnodar

## **METHODICAL ANALYSIS OF FUGI FROM BEETHOVEN'S SONATE OR. 106**

**Abstract.** The article analyzes the fugue from sonata Op. 106 Beethoven. The author focuses on the content, form, ornamentation of the composition

**Keywords:** Beethoven, sonata, fugue, improvisation, analysis.

Бузони говорил, что, к сожалению, жизнь человеческая слишком коротка, чтобы выучить op. 106 Бетховена. Самая монументальная, самая грандиозная из Бетховенских сонат. В ней композитор дал непревзойденный образец симфонической трактовки формы фортепианной сонаты.

Соната *В дур* написана в Медлинге в течение весны и лета 1818 года. Это было время радостного подъема душевных сил, который всегда сопутствовал общению Бетховена с природой, что позволило Р. Роллану назвать op. 106 «Гимном Возрождения». Именно соната op. 106 показала с особой силой огромные пианистические и выразительные возможности вытесняющего клавесин и клавир фортепиано. Поэтому она и получила сохранившееся до наших дней название – «Hammer-Klavier».

Бетховен сознавал исключительные новаторские качества сонаты. В письме к издателю Артария он писал, что эта соната доставит пианистам «много хлопот», что играть ее будут через 50 лет. Соната op.106 вызвала немало споров. Ленц удивлялся грандиозности ее масштабов, но оценил ее далеко не полностью. Улыбашева соната явно отпугивала. А Серов отзывался о сонате op.106 восторженно: «...При появлении ее в свет, на нее смотрели очень дико, как на бред великого музыканта, «помешанного» от старости и глухоты. Все пианисты, находя в ней для себя камень преткновения на каждом шагу, объявили ее просто «неисполнимой», так она и осталась заброшенной в пыли нотных магазинов» [2, с. 277].

История сохранила для нас имя первого исполнителя этой сонаты – Мортье де Фонтена, после которого все музыканты уразумели, какое «сокровище» таится в иероглифах этого великолепного аллегро, этого глубочайшего безбрежного *adagio*, в заключительной фуге, ни с чем не сравнимой по глубине содержания и по совершенству формы.

Серов относил сонату к числу «высших сонат Бетховена». Оценку сонаты op.106, данную Серовым, повторил А.Г. Рубинштейн, говоривший, что это «исполин, колосс-соната» [6, с. 37]. Такое понимание сонаты op.106 впоследствии укрепилось.

Б.В. Асафьев писал: «Это гигантское произведение можно считать симфонией для фортепиано...Сила звучности, грандиозность замысла и неслыханный до того размах творческого воображения в пределах камерной музыки указывают на исключительную одаренность Бетховена и на непомерно богатый запас жизненной энергии. Пустых, органически несвязанных моментов нет. Неисчерпаемость фантазии соперничает здесь с несокрушимой энергией творческой воли и активностью разума» [1, с. 402].

Соната Бетховена op.106, подобно 9 симфонии, резко выделяется (в основном своей I-й частью) из числа углубленно-созерцательных произведений позднего периода бетховенского творчества и представляет грандиозное обобщение широкого

взгляда на мир (что не исключает наличия в ней целого ряда страниц непосредственной лирики). Если раньше Бетховен отказался от четырехчастности ради трехчастности, как наиболее динамичной формы, то в сонате op.106, четырехчастность возвращается для выражения «симфонической» полноты.

Первая часть сонаты носит яркий, торжественный характер. Стиль ее письма приближается по использованию звучностей и регистров фортепиано к Листу, а местами и к более позднему Скрябину (к его 5 сонате) в частности, в заключении фугато первой части.

Вторая часть *Scherzo*. Форма сложная трехчастная с трио. Ясно предваряет Шумана.

Третья часть. *Adagio sostenuto* по глубине содержания, грандиозности замысла – едва ли не самый замечательный образец среди многих бетховенских медленных частей крупных произведений. А. Г. Рубинштейн говорил, что это адажио – «одно из самых великих, когда-либо написанных. Тут и слов не найти, чтобы выразить, как это глубоко» [6, с. 37]. По словам Г.Г. Нейгауза третья часть – это «самая скорбная, одиноко скорбная музыка» [3, с. 68].

*Largo* наступает после *Adagio*, «это преддверие фуги – говорил Г.Г. Нейгауз, – это небольшое *Largo* принадлежит к самым удивительным бетховенским откровениям. Бегущие мысли, отрывки чудесных фраз вызывают впечатление, будто автор напряженно вслушивается в то, что в нем происходит, блуждает, ищет и, наконец, находит! Меня никогда не покидало ощущение, что я здесь присутствую при самом акте рождения музыки» [3, с. 69].

*Largo* представляет глубочайший интерес как в музыкальном, так и в психологическом отношении. Она начинается сдвигом с фа-диеза на фа. Здесь разрядка напряжения после длительного раздумия, на что указывает и расслабление всей музыкальной ткани: октавные взлеты, синкопированные аккорды, прерывающиеся шестнадцатыми паузами. *Largo* восстанавливает связь с первой частью сонаты. Это начальная фраза разбега, но здесь она дана в обратном движении: этот же прием занимает большое место и в фуге из *Allegro risoluto*. Вся часть исключительная по музыке, представляет собой переход из одного душевного состояния в другое. Вспоминаются нащупывания речитативов, которые в последней части 9 симфонии предшествуют выходу темы «Радости». Надо заметить, что в начале Бетховен не намеревался закончить все сочинение фугой. В набросках 1817 года видим следующую запись: «Menuet либо Rondo с эпизодом фуги в b moll. В 1818 году, когда уже появляются эскизы *Allegro* и *Adagio*, Бетховену становится ясно, что только фуга может достойно увенчать все грандиозное построение. Фугу из сонаты op.106 Г.Г. Нейгауз определял «как пир ума, оргию интеллекта» [3, с. 69]. После душевных потрясений, выраженных в *Adagio*, единственным выходом, выходом в жизнь, возвращением к ней, является мысль, философское размышление. И вот наступает грандиозная фуга, «Королева фуг», как ее назвал Бузони. Это воплощенное в музыке декартовское «Cogito, ergo sum» – «Я мыслю, следовательно, существую». Выражение таких состояний духа в музыке свойственно фуге как ни одной другой музыкальной форме. Об этом говорил еще «романтик» Шопен, когда отвечал на вопрос Делакруа, – возможно ли в музыке выражение философских мыслей. Контрапунктическая изобретательность Бетховена, его полифоническая фантазия в этой фуге требуют от исполнителя ясности и чистоты логического мышления, умения наглядно демонстрировать абстрактную «игру» развития, активность движения. «Она для меня самая подлинная музыка, – пишет Г.Г. Нейгауз, – вовсе не одно лишь интеллектуальное формалистическое построение. Какая сокрушительная духовная энергия, какая фантазия, какое богатство выдумки, какое мастерство!» [3, с. 69]. Как бы переключаясь с мыслями Нейгауза, Корто говорил о фуге: «Здесь – устрашающая игра его ума. Он не хочет казаться симпатичным, не пытается нравиться нам, ублажая наш слух. Он хватает нас за шкуру и с бешенством встряхивает...» [4, с. 47]. И дальше интересные

исполнительские указания Корто: «Тему нужно играть без педали. Малейшая педальная вибрация затемнила бы ясность великолепного мотива. Следует исполнять эту фугу в стремительном движении и диком характере» [4, с. 47].

Первые такты *Allegro risoluto* – это фрагментарное появление темы. Движения шестнадцатых сначала к тонике основной тональности, затем на встречу с темой фуги. Тема, кажущаяся длинной, заканчивается на первой шестнадцатой 7 такта. Кодетта ни в ответе, ни при дальнейшем проведении темы не повторяется.

Жизнерадостная контрапунктическая игра полна гармонических тонкостей. Выдумка и юмор Бетховена порой напоминают Баха. Эти обе интермедии: первая в *Ges dur*, в которой появляется тема в увеличении и вторая – симметричный противовес к первой в *As dur*. Изобретательность сочетается у Бетховена с громадным знанием полифонических законов и мастерском их использовании. Достаточно послушать полный грации эпизод *santabile h moll*. В нем все непосредственно и нежно, а при анализе мы обнаруживаем ракоходный канон. Мы увидим ту же тему, которой прекрасная мелодия придает совершенно иное значение. Это движение развивается, становясь мотивом разработки, где тема переходит из одного голоса в другой. В басу оживает первоначальный порыв. Игра продолжается. Беспокойство и борьба, наполнявшие все предшествующее развитие сонаты, не исчезают. Вся разработка полна движения:

1) скачки квартовые и октавные, которые превращаются в скачки на дециму и ундециму;

2) чередующиеся подъемы и спуски шестнадцатых, в которых мы видим элементы темы. Появляется тема в обращении;

3) трели, которые к концу разработки приобретают все более доминирующий характер. Конец разработки весьма значителен (октавы и аккорды *ff* и *sf*).

Если сравним динамический план экспозиции с разработкой, то увидим, что экспозиция нигде не допускает излишка силы, напряжение поддерживается на среднем уровне, не превышающем *f*, но в частыми внезапными акцентами *sf*. Об этом следует помнить при исполнении фуги. Перед нами радостная игра. Бетховен не растратывал в экспозиции *ff*, которое он предназначал для заключения. В конце разработки происходит укорочение темы до половины длительности. Все это предвещает неожиданный поворот событий. И вот появляется фугато *D dur*, тема которого является новым контрастным объектом первой темы всей фуги и которую Бузони называл «сцена на сцене». А Корто сравнивал фугато *sempre dolce santabile* с *Benedictus*. Это размышление, напоминающее молитву, это чудесное обновление. Здесь нет горестной покорности – это счастье, полное нежности. Тема его проходит несколько тональностей (из *Re* мажора в *Ля* мажор, в *Соль* мажор, в *Ре*, *Си-бемоль* и *Фа* мажор) и, наконец, приходит в *Си* бемоль мажор вместе с возвращением первой темы фуги и ее новым развитием. Отсюда начинается большая реприза, и затем кода, где в союзе звучат тема фуги и тема *D dur* эпизода, эта тема становится основой мощного движения басов, которые приводят к *stretta* в прямом и противодвижение.

Велика роль разработочного развития на протяжении всей фуги, а особенно в репризе. Музыка приобретает более волевой, ожесточенный характер. Новое, внезапное появление главного мотива в *stretta* приобретает еще более напряженное, резкое звучание. Тут происходит гармоническое оцепенение, после которого начинается заключительный раздел. Опять тема звучит одновременно в прямом и противодвижении. С мотивом порыва, идущим снизу вверх, сталкивается такой же скачок, направленный сверху вниз. В конце концов мотив скачка ведет за собой все музыкальное развитие. Бас образует органичный пункт в виде трели на *Ми-бемоль*, а мотив скачка развивается в блестящую каденцию, арпеджио шестнадцатыми, охватывает три октавы, идет вверх, потом вниз, все его мелодические вершины оканчиваются на *sf*. За мощным и стремительным движением следует *pp*. На том же *Ми-бемольном* органичном пункте действие успокаивается и приходит к *Poco adagio*, где даже *crescendo* трелей затухает на *pp*.

На *pp* сбегает вниз нисходящий мотив главной темы, затем в октавном удвоении мчится на *crescendo* до *ff* и заканчивается трелями начального мотива главной темы. Шесть раз повторяется скачок все выше и выше и, наконец, достигает заключительного каданса – четырех мощных аккордов *ff*.

Заключительные страницы фуги – свободная импровизация на основе материала экспозиции. Здесь у композитора – мощные контрасты светотени, широта диапазона от глубоких басов до самых резких верхних звуков. Все это, постепенно озаряясь светом, выводит музыку в область ослепительного сияния.

«Ни в одном бетховенском произведении, – утверждал Р. Роллан, последних десяти лет его жизни – даже в мессе и в симфонии – старый лев не проявлял себя так царственно господином и повелителем своего царства грез, как в Сонате ор. 106» [5, с. 89].

### **Адажио**

Адажио течет спокойно.  
Начало – счастье предвещает.  
А что такое счастье?  
Неужто это дым, мечты!  
Нет, свобода – вот что такое счастье,  
Но Алеко был свободен, а не счастлив.  
Адажио течет спокойно,  
Нет, это же вулкан подземный,  
В нем бушуют страсти огромной силы.  
А может это ад, куда спустился Данте,  
О, ужас, слышны стоны,  
То души грешные зовут.  
Да нет же, это рай земной.  
Вот соловьи поют и это все святые души,  
Здесь все смешалось, нет покоя,  
Здесь страсть и ненависть, любовь и слезы.  
И сердце вдруг сжимается от счастья,  
Так вот оказывается, что это такое.  
Так пусть же будут бури и ненастья  
И пусть не будет никогда покоя!  
Кончается божественная исповедь.  
Бетховен мысленно проходит жизнь свою.  
Адажио течет спокойно.  
А я опять над пропастью стою!

### **Список литературы:**

1. Асафьев, Б.В. Бетховен [Текст] / Б.В. Асафьев Избранные труды – т.4 – Москва: издательство Академии наук СССР, 1955. – С.400-404.
2. Кремлев, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена [Текст] / Ю.А. Кремлев. – Москва: Советский композитор, 1970.
3. Нейгауз, Г.Г. О последних сонатах Бетховена [Текст] / Г.Г. Нейгауз // Советская музыка. – 1963. – №4. – с. 67-72
4. О фортепианном искусстве : сборник [Текст] / А. Корто ; сост., пер., вступ. ст. К. Х. Аджемова. - Москва. : Классика-XXI, 2005. - 246, [3] с. - Основные лит. труды: с. 247.
5. Роллан, Р. Большая соната ор.106 [Текст] / Р. Роллан // Советская музыка. – 1970. – №1. – с. 84-104, №2. – с. 75-89
6. Рубинштейн, А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы : краткий курс лекций [Текст] / А. Г. Рубинштейн. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 82 с. – (Антология мысли).

**В.Ю. Чапчикова**  
**Краснодар**

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В НЕМЕЦКОЙ  
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ  
«АДЕЛАИДА» Л.В. БЕТХОВЕНА**

**Аннотация.** В статье обосновывается важная роль национального языка в формировании исполнительской традиции. В Германии оформление основных эстетических, жанровых канонов и интонационного словаря немецкой песни (Lied) началось с камерно-вокальной музыки Л. Бетховена. Опыт исполнительских интерпретаций его песни «Adelaide» op. 46 позволяет проследить общие традиции, сформированные в немецко-вокальной музыке.

**Ключевые слова:** камерно-вокальная музыка, фонетика языка, исполнительская традиция, национальный язык, интерпретация.

**V.Yu. Chapchikova**  
**Krasnodar**

**PERFORMING TRADITIONS IN THE GERMAN CHAMBER VOCAL MUSIC  
ON THE EXAMPLE OF THE SONG “ADELAIDE” BY L.V. BEETHOVEN**

**Abstract.** The article substantiates the important role of the national language in the formation of the performing tradition. In Germany, the design of the main aesthetic, genre canons and the intonational vocabulary of the German song (Lied) began with L. Beethoven's chamber-vocal music. The experience of performing interpretations of his song “Adelaide” op.46 allows us to trace the general traditions formed in German vocal music.

**Keywords:** chamber vocal music, phonetics, performing tradition, national language, interpretation.

В мировой культуре XXI века немецкая камерно-вокальная музыка по праву считается одной из вершин европейского искусства, поскольку она оказала влияние не только на формирование национальной школы пения, но и во многом определила общепринятые исполнительские традиции данного жанра. Расцвет австро-немецкой Lied принято ассоциировать с творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса, для которых данный жанр выполнял функцию выразителя идей музыкального романтизма. Однако на выделение и оформление основных эстетических, жанровых канонов и «интонационного словаря» Lied оказала существенное влияние камерно-вокальная музыка Л. Бетховена, как и на более поздние этапы развития данного жанра в музыкальном искусстве.

Камерно-вокальное творчество Л. Бетховена непрестанно вызывало интерес у исполнителей и слушателей, однако исследователи долгое время не уделяли должного внимания вокальной лирике композитора, считая ее несущественной по сравнению с иными жанрами его творчества. Лишь в XX веке начался процесс переосмысления роли вокальной музыки в творчестве Л. Бетховена.

В работах А. Альшванга, А. Кенигсберга, Р. Роллана, Э. Эррио затрагиваются некоторые вопросы, касающиеся формирования композиторского стиля вокальной лирики. Следующее поколение музыковедов 50-60-х годов XX века (В. Васина-Гроссман, А. Хохловкина) отмечают влияние камерно-вокальных сочинений Л. Бетховена на становление романтической традиции австро-немецкой песни. Более того, А. Хохловкина утверждает, что «без бетховенских песен 1808-1810 гг. (отчасти и более ранних) нельзя правильно оценить симфоническую и камерную музыку свыше чем двадцатилетнего периода после «Героической» и «Аппассионаты» [5, с. 562].

Интерес к вокальному наследию Л. Бетховена за последние десятилетия заметно вырос. Выходят работы Ю. Хохлова, Л. Кириллиной, С. Тарасова, В. Киндермана. Однако неизученных феноменов в бетховенской вокальной лирике все еще достаточно.

Изучая становление национальных вокальных школ XVIII – начала XIX вв., исследователи вокального искусства констатируют возрастание влияния фонетики языка на формирование исполнительской традиции и собственно подходов к обучению певческому искусству [4]. Однако процесс становления певческой школы весьма сложен и длителен, а потому не изолирован от влияний со стороны иностранных вокальных школ, композиторских и исполнительских стилей. Так, многие немецкие композиторы и исполнители вплоть до середины XIX в. проходили обучение у итальянских мастеров: Л.В. Бетховен, например, брал уроки вокального письма у А. Сальери.

XIX век не только выявил внешние различия, но и подчеркнул внутреннюю разнородность национальных систем музыкального искусства: взаимосвязь с характером композиторской школы, типом национальной ментальности. «Для французской культуры осталась незыблемой опора на Жест (позу, фигуру, ритуал, этикет, зрелищность, живописность, картинность), для итальянской аналогичную роль играл Аффект (эмоция, страсть, индивидуальное выражение чувство), для немецкой – Интеллект (рефлексирующий дух, анализирующий разум, здравый смысл или устремленная прочь от реальности фантазия)», – пишет Л. Кириллина [2, С. 124]. Творчество Л. Бетховена в данном аспекте особенно показательно, поскольку философское и драматическое начала нашли отражение и в стиле его камерно-вокальной лирике.

Наиболее значительным фактором, формирующим вокальную школу в данный исторический период, становится национальный язык. Влияние природы разговорного языка на вокальную школу неоспоримо, поскольку само звучание языка оказывает воздействие и на структуру мелодии, и на манеру пения. Немецкий язык отличается обилием согласных звуков и сравнительно низким уровнем вокальности (насыщенность звукового потока гласными), разнообразностью гласных фонем (темные, светлые и т.д.), подчеркиванием (приступ) начального гласного в слове, широким распространением длинных слов и т.д. [3, с. 46-63]). Так, просодия и фонетика немецкого языка выходят на первый план, заставляя исполнителей и педагогов черпать дополнительную выразительность за счет использования вокального потенциала сонорных согласных.

Что касается внимания Л. Бетховена к вербальному компоненту музыкального сочинения, то он был весьма привередлив в выборе поэтических произведений. В перечне его соавторов-поэтов практически нет имен, которые были бы неизвестны в наше время (Х.В. Геллерт, И. В. Гете, Ф. Клопшток, Ф. Маттиссон, П. Метастазιο, Г. Пфеефель, Ж.Ж. Руссо, Ф. Шиллер, А. Эйтелес и др.).

Одним из шедевров вокальной лирики Л. Бетховена является «Аделаида» ор. 46 (1795–1796 гг.) на стихи Ф. Фон. Маттиссона, которому композитор и посвятил песню. Это сочинение стало очень популярным при жизни композитора, издавалось более пятидесяти раз в различных редакциях: для пения в сопровождении фортепиано или с гитарой (для разных голосов); в качестве переложения для фортепиано в четыре руки.

Надо отметить, что меланхоличная чувственная лирика поэтических строк не предполагает той развернутости формы, богатства контрастов, многомерности образов вокально-фортепианного ансамбля, которыми отличается произведение композитора. Неслучайно свою «Аделаиду» Л. Бетховен называет кантатой, а не песней: двухчастная контрастно-составная форма сближает ее с итальянскими ариями того времени, а также лучшими образцами песенного жанра в творчестве В.А. Моцарта (например, «An Chloe»).

Произведение Л. Бетховена совмещает в себе жанровые черты сентиментальной лирики конца XVIII в. и зарождающейся романтической Lied. Интересен и тональный



план произведения: B-dur – Des-dur – Ges-dur – B-dur, прекрасно оттеняющий изменения чувств героя. Возрастает значимость фортепианного сопровождения, которое не дублирует вокальную

партию, а развивает образы в инструментальном ключе, создавая поэтическую атмосферу и добавляя отдельные иллюстративные элементы музыкальной семантики (пение соловья, шумный бег воды). По замечанию В. Васиной-Гроссман, «...творческое мышление [Бетховена] всегда оставалось мышлением симфониста, поэтому он нередко переносил в песню выразительные приемы из инструментальной музыки, подлинной его сферы» [1, С. 61].

В вокальной партии преобладает волнообразное движение, много опеваний, задержаний, создающих эффект вздохов, различных мелизмов, способствующих образу любования героем своими чувствам. В последней же строфе поэтического текста преобладают меланхоличные образы. Однако композитор подходит к интерпретации этой строфы весьма нетривиально, фокусируя внимание на силе чувства героя, которое не остынет и после его смерти, и создавая, по сути, гимн верной любви: повышается tessitura, выравнивается ритмический рисунок, практически отсутствуют распевы и мелизмы, ускоряется темп, усиливается общий энергетический тонус.

Вокальная партия «Аделаиды» требует от исполнителя мастерского владения голосом и широкой палитры тембральных красок, выразительной артикуляции и развитого ансамблевого чувства. Среди исполнителей XX в. можно отметить интерпретации как немецких исполнителей (певец – пианист) Ф. Вундерлих – Х. Гиссен, Д. Фишер-Дискау – Й. Дэму, Г. Прей –

В. Саваллиш, так и представителей шведской вокальной школы: Ю. Бьерлинг – Х. Элберт, Н. Гедда – Я. Айрон. Современные певцы также продолжают академические традиции, среди них отметим ученика Д. Фишер-Дискау – Д. Хеншеля в ансамбле с пианистом М. Шефером, и прекрасное исполнение К. Герхаэра – Г. Хубера.

Несмотря на то, что произведение написано для высокого голоса (тенор, сопрано), часто оно входит в репертуар баритонов – в силу той драматической экспрессии, которой требует заключительный раздел музыкальной драматургии. Анализ исполнительских интерпретаций песни Л. Бетховена «Аделаида» позволяет сделать ряд наблюдений относительно традиций немецкой вокальной школы.

Сравнивая ансамбли разных временных периодов, прослеживаются определенные параллели: эмиссия звука характеризуется активной атакой практически повсеместно (особенно это заметно у Д. Фишера-Дискау и его ученика – Д. Хеншеля). При этом приемы звукоизвлечения (прикосновение к звуку) являются ярким выразительным средством (как туше у пианистов). Обращает на себя внимание тембральная выразительность не только на уровне интерпретации поэтической мысли и музыкального образа, но и на уровне фонетики: если рассматривать шкалу тембральной палитры, то самым малым звеном будет уже не слово, а отдельный звук.

Исполнение Д. Фишера-Дискау можно назвать эталонным в отношении работы с фонетикой языка: певец филигранно совмещает технический и художественный уровень звучания. Он часто пользуется приемом «закрывания» слогов – если слог оканчивается на сонорный согласный, то протягивается именно последний, а не слоговый гласный, подобный прием оказывает неповторимое колористическое воздействие на слушательское восприятие. Еще одно неперемное качество немецкой камерно-вокальной школы, которое прослеживается в исполнениях «Аделаиды» – повышенное внимание к фразировке, причем не только вокальной, но и фортепианной, что требует большой ансамблевой слаженности, здесь возникает ощущение пения с аккомпанементом – это всегда именно ансамбль двух музыкантов. Голос вокалиста воспринимается как инструмент, не столько по звучанию, сколько по своей функции, а потому практически отсутствует самолюбование голосом вне художественного контекста.

Таким образом, на первый план выходит не только смысл слов, но и их звучание, несущее смысловую и драматургическую нагрузку, что способствует передаче художественной информации даже тем слушателям, которые не владеют языком исполнения. Возможно, именно последнее обстоятельство способствует всемирному признанию немецкой вокальной школы, которая за счет поразительной цельности художественно-технического комплекса способна преодолевать лингвистические барьеры.

**Список литературы:**

1. *Васина-Гроссман, В.А.* Романтическая песня XIX века [Текст] / В.А. Васина-Гроссман. – М. – Музыка, 1966. – 406 с.
2. *Кириллина, Л.* Классический стиль в музыке XVIII – XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика [Текст] / Л. Кириллина. – М. – Композитор, 2007. – 376 с.
3. *Мадышева, Т.П.* Певец и язык (Культура пения на языке оригинала: теория и практика): уч. пособие [Текст] / Т.П. Мадышева. – Харьков. – Штрих, 2002. – 160 с.
4. *Стахевич, А.Г.* Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: монография [Текст] / А.Г. Стахевич. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1997. – 272 с.
5. *Хохловкина, А.А.* Вокальная лирика Бетховена [Текст] / А. А. Хохловкина // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Том II. – М. – Музгиз, 1956. – С. 562–605.

**Бао Нуань**  
**Санкт-Петербург**

**АНАЛИЗ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КОННОТАЦИИ И ТЕХНИК ПЕНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕН БЕТХОВЕНА**

**Аннотация:** Настоящая статья представляет собой анализ эмоциональной коннотации и техник пения на примере двух песен из цикла «6 песен на сл. Х.Ф. Геллерта» Л.В. Бетховена. Автором отмечается теория «субтематизма», предложенная Карлом Дальхаузом для характеристики вокального исполнительства. Также проведен анализ произведений Л.В. Бетховена с точки зрения вокального исполнительства. Примеры нотаций позволяют понять, как вокальная техника соотносится с эмоциональной коннотацией, которая, в свою очередь, зависит от темпа композиции.

**Ключевые слова:** Бетховен, техника пения, эмоциональная коннотация, вокал, музыка, музыкальная теория, фортепиано.

**Bao Nuan**  
**Saint Petersburg**

**ANALYSIS OF EMOTIONAL CONNOTATIONS AND TECHNIQUES  
OF SINGING BEETHOVEN'S ART SONGS**

**Abstract:** The article represents an analysis of emotional connotations and singing techniques based on the example of two songs from «Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert». The author notes the theory of "subthematicism" proposed by Carl Dahlhaus to characterize vocal performance. The analysis of L. V. Beethoven's works from the point of view of vocal performance is also carried out. Examples of notations allow us to understand how vocal technique relates to emotional connotations, which, in turn, depend on the tempo of the composition.

**Key words:** L. V. Beethoven, singing technique, emotional connotation, vocal, music, musical theory, piano.

Хотя так называемый «героический» стиль Бетховена доминирует в восприятии композитора, он также написал ряд произведений, которые имеют менее героический, более интимный или «лирический» стиль. Фокусируясь на первых движениях сонат на протяжении всей карьеры Бетховена, настоящее исследование направлено на изучение

эмоциональной коннотации и техник пения, которые до настоящего времени почти не исследовались ввиду малой заинтересованности ученых в сфере музыки.

До сих пор наиболее развернутое обсуждение этого лирического направления в сонатах Бетховена было написано только Карлом Дальхаузом, который, однако, рассматривает тему преимущественно с точки зрения тематической унификации в произведениях, написанных после 1809 года немотивированными средствами, которые он характеризует как «субтематизм» [1, с. 57]. Данная теория используется для объяснения традиционных характеристик музыкальных композиций, основой которой является музыка XVIII века, эстетика и критика, а также семиотика. В целях достижения основных задач исследования сначала проанализировать техники пения как музыкальную тему, а затем перейти к их семиотическому значению, исследуя техники пения в двух песнях их цикла «6 песен на сл. Х. Ф. Геллерта», соч. 48, а именно «Bitten» и «Die Liebe des Nächsten».

Концепция техник пения впервые была предложена Леонардом Ратнером в его новаторской книге «Классическая музыка», которая вышла в 1980 году [4, с. 72]. Но объяснение рассматриваемых техник ограничено и останавливается на описании некоторых музыкальных характеристик, таких как лиричность, умеренный темп, мелодичность и танцевальность.

«Bitten»

Данная композиция использует хордовое сопровождение, типичное для сакральной музыки в XIX века. Композиция содержит простое фортепианное вступление, интерлюдия и каденционное расширение, которое является гимноподобным. Фортепиано удваивает вокальную линию на протяжении всего произведения. В такте 36 наблюдается сдвиг к четвертным нотам в сторону более выраженной артикуляции. Это происходит, когда певец повторяет фразу «denn ich will vor dir beten», которая переводится как «ибо я перед вами буду молиться», показанную ниже на рис. 1. Этот простой переход от коротких нот к длинным вызывает значительные изменения, позволяя Бетховену музыкально подчеркнуть данную часть текста песни. Кульминация этой композиции проста и сдержанна, но в рамках этой трансформации ритма окончательная пунктуация становится выше того, что было раньше.

The image shows a musical score for the song "Bitten" by Ludwig van Beethoven. It consists of two systems of music. The first system shows measures 26-35, with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Herr, meine Burg, mein Fels, mein Hort, vernimm mein Flehn, merk auf mein". The piano part has a "cresc." marking. The second system shows measures 36-45, with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Wort, denn ich will vor dir beten, denn ich will vor dir beten!". The piano part has "cresc." and "decresc. p" markings, followed by "decresc. pp" at the end.

Рис. 1 Бетховен, «Bitten», такты 26-45

Это одна из шести религиозных поэм Кристиана Фюрхтегота Геллерта, которую Бетховен поставил в 1803 году. Пять из шести настроек имеют предельную краткость. № 1, «Bitten» («Gott, deine Gute reicht so weit»), содержит в строках «Herr, meine Burg, mein Fels, ein Hort, / vernim mein Flehn, merk auf mein Wort» простой, но мощный кульминационный момент, который затмевает все и указывает на источники экспрессивности исполнителя.

Вокальная партия состоит в основном из четырех тактовых фраз со слоговой артикуляцией. От вокалиста требуется очень плавное исполнение. Несмотря на «торжественное» указание, отмеченное в начале, пьеса должна иметь поступательную движущуюся энергию, поставленную как певцом, так и концертмейстером, чтобы точно передать настроение. «Bitten» переводится как мольба, что означает «смирненно просить».

Одной из технических проблем, представленных в этой части, является обязательное использование головного голоса. Есть ряд восходящих и нисходящих фраз, которые состоят из интервальных скачков на треть или более. Данные вокальные скачки еще больше зависят от певца, исполняющим вокальную партию легато.

Вступительная фраза, показанная ниже на рис. 2, представляет собой ряд проблем. В ней от вокалиста требуется исполнение высоких нот. Головной регистр (*voce di testa*) – более высокий и мягкий голосовой механизм, который мы используем, когда говорим тихим, разговорным. Термин «головной голос», который обычно охватывает две верхние трети вокального диапазона, происходит от физических ощущений, испытываемых при пении [2, с. 63]. Вопреки тому, что большинство начинающих певцов думают о головном голосе («он слаб», «слишком высок в вокальном диапазоне»), этот метод исполнения имеет большой динамический вокальный потенциал. Когда он развивается, он обычно становится довольно мощным, особенно в более высоком вокальном диапазоне.



Рис. 2 Бетховен, «Bitten», вступительная фраза

Молодые исполнители могут найти до первой октавы трудной, если они извлекают голос грудью. Они должны сопротивляться побуждению петь с силой, выпуская более высокие ноты и позволяя главному голосу стать доминирующим. Исполнитель должен практиковаться в пении перехода от до к ре первой октавы очень мягким голосом. Это будет стимулировать более широкое использование «*voce di testa*». Исполнитель должен реализовать ту же идею во время исполнения партии, показанной на рис. 1. Учитель и ученик должны работать вместе, чтобы найти соответствующие способы произношения гласных звуков [5, с. 102].

«Die Liebe des Nächsten»

Другая композиция, «Die Liebe des Nächsten» (любовь к ближнему) – это обширная тема в первых четырех книгах библейского Нового Завета. Это стихотворение, составленное Геллертом, предлагает эксклюзивную интерпретацию Евангелия от Матфея 22: 37-39. «Если кто-то говорит: Я люблю Бога, а брата своего ненавижу, то он из-

девается над истиной Божией и низводит ее. Бог есть любовь, и он желает, чтобы я любил своего ближнего, как самого себя.» Бетховен представляет сквозную композицию, состоящую из двадцати девяти тактов. Как и в «Bitten» фортепиано удваивает вокальную линию на протяжении всего произведения. Как отмечал Карл Дальхауз: «Финальная вокальная кульминация сменяется страстной, экстатической и искусно сконструированной фортепианной постлюдией. Оно содержит имитативный контрапункт между дискантом и баритоном, что представляет собой разговор необыкновенной красоты.» [1, с. 44]

Данная часть композиции требует более требовательных навыков исполнения и артикуляции. Вступительная фраза требует уникального чувства сильного декламирования. Точная характеризуемая прорисовка требует ярко выраженного легато, а также изменения вокальной окраски третьем такте. Когда исполнитель восклицает «Я люблю Бога», то он должен существовать резкий контраст между этим утверждением и следующим, которое «оплакивает и ненавидит своего брата», показанным на рис. 3.

Lebhaft, doch nicht zu sehr.

4. So je-mand spricht: Ich lie-be Gott, — und haßt doch sei-ne

Brü-der,

Рис. 3 Бетховен, «Die Liebe des Nächsten», вступительная фраза

Текст прост, но блестяще построен Геллертом. Он дарит исполнителю возможность быть то игривым и саркастичным, а также представляет собой насмешку над христианами, которые утверждают, что любят Бога, но при этом борются с любовью к своим ближним. Бетховен подчеркивает это, подчеркивая «Gott ist die lib» (Бог есть любовь), используя сильные полутоновые значения после синкопированной фортепианной интерлюдии в тактах 14 - 17.

По структуре «Die Liebe des Nächsten» похоже на «Bitten», поэтому вокалист исполняет самую высокую ноту произведения в самом начале песни. Опять же, поскольку эта нота является ми бемоль, она должна быть изменена соответствующим образом, от звука [a] до [o], чтобы обеспечить большее более выразительное исполнение [3, с. 53]. Композиция поддается более драматической стороне пения. Подход к ми бемоль, показанный ниже на рис. 4, особенно сложен из-за ширины основного шестого интервала. Вокалист, который склоняется к театральному исполнению, может случайно промахнуться, чтобы быть верным тексту, который гласит: «Божья истина, которую он вы-

смеивает». В свою очередь, использование большого количества головного голоса в сочетании с модификацией гласных создаст сбалансированный и свободный тон. При провозглашении «Gott ist die lib» он должен отражать мягкую динамику произведения. Это позволит сосредоточиться на общем послании этого отрывка, который гласит: «Бог есть любовь, поэтому любите своего ближнего.»

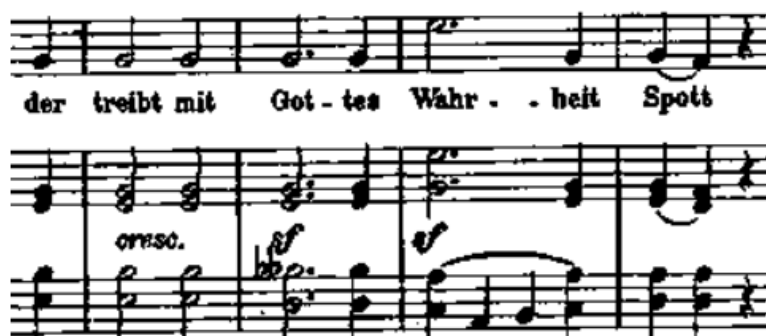


Рис. 4 Бетховен, «Die Liebe des Nächsten», пример исполнения ми бемоль

Таким образом, эмоциональная коннотация и техники пения музыкальных произведений Л.В. Бетховена рассматриваются с точки зрения «субтематизма» – теории, которая используется для объяснения традиционных характеристик музыкальных композиций, основой которой является музыка XVIII века, эстетика и критика, а также семиотика. Примечательно, что техникам пения присущи лиричность, умеренный темп, мелодичность и танцевальность, анализ которых позволит наиболее детально понять тонкости исполнения того или иного музыкального произведения. Песни Бетховена требуют от исполнителя определенных навыков, таких как техника головного голоса, развитой артикуляции и игры на сцене для отражения эмоциональной окраски произведения.

#### **Список литературы**

1. Дальхауз, К. Людвиг Ван Бетховен: подходы к музыке [Текст] / К. Дальхауз – Оксфорд: изд. Кларентон, 1991. – 216 с.
2. Каплин, В. Анализ классической формы музыкальных произведений [Текст] / В. Каплин – Нью-Йорк: изд. Оксфордского университета, 2013. – 134 с.
3. Карманова В.В. Вокальное исполнительство [Текст] / В.В. Карманова // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – № 1-2 (5-6). – 2013. – С. 51-54.
4. Ратнер, Л. Классическая музыка [Текст] / Л. Ратнер – Нью-Йорк: изд. Ширмер, 1980. – 326 с.
5. Хомаковская Н.В. Современные методы развития вокальных способностей [Текст] / Н.В Хомаковская // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – №1 (5). – 2017. – С. 99-119.

У Шуан  
Санкт-Петербург

## РОЛЬ ИНТУИЦИИ В ОБУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОМУ МЕТОДУ ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА

**Аннотация.** Формирование интуиции в обучении студента является важной задачей, так как профессионализм музыканта зависит от восприятия творчества композиторов на уровне интуитивного осмысления. Творческий метод Л.В. Бетховена характеризуется подготовкой к интуитивному познанию музыки, необходимого в музыкальном образовании.

**Ключевые слова:** Л. Бетховен, творческий метод, интуиция, обучение, музыкальное образование.

U Shuang  
St.Petersburg

## THE ROLE OF INTUITION IN TEACHING THE CREATIVE METHOD OF LUDWIG VAN BETHOVEN

**Abstract.** The formation of intuition in student learning is an important task, since the professionalism of a musician depends on the perception of the composers' creativity at the level of intuitive understanding. Creative method L.V. Beethoven is characterized by preparation for an intuitive knowledge of the music necessary in musical education.

**Keywords:** Beethoven, creative method, intuition, music education.

Любой вид творчества не покоится на моментах «осенения», а представляет собой обособленный процесс, который направлен на последовательное внедрение абстрактных идей в реальный мир. Можно сказать, что творчество – это рутина, так как случаи вдохновения немногочисленны и мимолетны, а постоянная работа дает возможность развить музыкальные навыки, а также предоставить способ превращения хороших идей в великие. Недаром ведь говорят, что дилетанты сидят и ждут вдохновения, в то время как настоящие мастера постоянно работают над собой [1, с. 78].

Именно поэтому в сфере музыкального исполнительства большую роль играет подсознательная часть деятельности, которая предполагает обращение к интуиции, изучение которой в настоящее время имеет повышенное практическое значение. Причиной этому является то, что музыкальное мышление помогает управлять психическими процессами, которые «возбуждают творческую природу для органического творчества».

«Понятие «интуиция» в научных исследованиях рассматривается как механизм получения информации, ее обработки на эмоциональном уровне, не поддающейся рациональной форме познания и объяснения» [2, с. 5]. В реальной преподавательской и исполнительской деятельности интуиция часто тесно связана с мышлением. «Мышление – основа сознания и высший уровень психологической активности: чем выше художественное мышление исполнителя, тем точнее он может понять и передать произведение» [3, с. 1]. Установление режима мышления является важным предметом в исполнительской и педагогической деятельности. Формирование режима мышления представляет собой циклический процесс познания внешнего вида, повторной памяти и развития музыкальной интуиции. Музыкальная интуиция понимания внутреннего значения музыкальных произведений, а внутреннее значение музыки является основной частью музыкального исполнения и преподавательской деятельности.

Музыканты используют особый вид интуиции, результатом чего являются не конкретные полученные знания, а понимание, корректное истолкование композиции в

процессе его исполнения. Интуиция развивается не на ровном месте, она является продуктом раннее накопленных знаний и творческого опыта, поэтому лучшим способом ее развития является изучение деятельности и методов работы известных композиторов, одним из которых является Людвиг Ван Бетховен.

Людвиг Ван Бетховен – это выдающийся пример преданного делу композитора, чье творческое развитие продолжает вдохновлять людей во всем мире. Опираясь на достижения своих предшественников, Гайдна и Моцарта, Людвиг стремился оставить свой след во всех основных музыкальных формах своего времени: фортепианной сонате, струнном квартете, симфонии и опере. В возрасте двадцати восьми лет он с ужасом обнаружил, что теряет слух, а двадцать лет спустя он фактически оглох. Но самая глубокая и трогательная музыка Бетховена была написана после того, как он потерял способность слышать. Она была придумана в его воображении, с обостренным внутренним слухом на уровне интуитивного осмысления музыкальных произведений.

По мере того, как слух Бетховена ослабевал, его произведения становились все более сложными в музыкальном исполнении. Композитор все больше полагался на наброски и черновики своих музыкальных произведений. Бетховен был целеустремленно предан своей музыке и удивительно самокритичен, неустанно работая над улучшением своей музыки, часто создавая сотни страниц эскизов. Он был известен тем, что вносил поздние исправления и улучшения в партитуры, которые были завершены. [4, с. 656]. Нет никаких сомнений в том, что усердная работа Бетховена и его творческий подход, а также его вдохновение внесли большой вклад в развитие музыкального образования.

Творческий метод Бетховена основан на нескольких важных элементах, которые трансформируют обычную музыкальную деятельность в «работу»:

1. Долгие прогулки;
2. Восприятие и обработка информации;
3. Постоянная работа над собой.

Отличительной характеристикой творческого метода Людвиг Ван Бетховена является стратегическое планирование своего времени для инкубации идей. Смысл интуитивного осмысления заключается не в мгновенной реализации музыкальных образов, а в их постепенном накоплении, так как при сочинении музыки композитор, который имеет большой опыт, может сочинять интуитивно, то есть посредством не теории, а слуха. Именно поэтому большую часть своего времени Бетховен посвящал долгим прогулкам, во время которых он записывал случайные музыкальные «мысли», которые впоследствии становились законченной композицией.

Навык интуитивного восприятия и обработки информации также является важным элементом в познании творческого метода Людвиг Ван Бетховена. Такой навык восприятия реализуется посредством интуиции, так как музыкант должен без каких-либо трудностей понимать, какая информация является важной, а какая нет – такой процесс должен происходить на «автомате». Этим приемом пользовался и сам Бетховен в своей музыкальной деятельности. Однако не стоит забывать о том, что любой музыкант должен быть открыт для новых идей, но не каждая из них должна заслуживать большого внимания. Именно поэтому создание четкой границы между интуитивным восприятием идей и их обработкой является главной задачей для музыканта. Можно провести аналогию процесса интуицией восприятия идей с прогулкой, так называемым «перерывом» в работе, и, собственно, их обработку с самим творческим процессом.

«Постоянная работа над собой предполагает не только продолжительный процесс творческой деятельности, но и его планирование» [5, с. 145]. Смысл данного тезиса заключается в том, чтобы в конце рабочего дня всегда останавливаться на определенном моменте так, чтобы человек не думал о том, что он будет делать на следующий день. Так способ работы может также освободить человека от процесса восприятия информации и сосредоточиться на выполнении первостепенных задач.



Исходя из вышесказанного, можно определить элементы музыкальной интуиции:

1. Направленность деятельности на решение конкретных задач. Постоянное восприятие и обработка информации, результатом чего являются накопленные знания в области, активизируют интуицию музыканта для решения творческих задач «на ходу»;

2. Интуиция является предпосылкой к художественному чутью. Это связано с тем, что накопленный опыт и знания помогают музыканту, как эффективно справляться с задачами и решать конкретные проблемы в процессе деятельности, так и развивать и запоминать на подсознательном уровне пути их преодоления.

3. Художественное восприятие, которое развивает особенности музыкального мышления, слуховые представления и т.д.

Игра на музыкальном инструменте не просто умение играть пальцами, она имеет новое определение преподавания музыки в современном процессе преподавания музыки: техника исполнения больше не является простым определением быстрого, точного и динамичного исполнения. Также содержит более богатый контент: музыкальный язык, музыкальная сцена, музыкальный образ и многое другое. Этот богатый музыкальный контент нуждается в музыкальной интуиции в качестве основы и использует музыкальную интуицию для ее обнаружения в каждой работе.

Формирование интуиции тесно связано с процессом обучения. Педагог-музыкант должен потратить значительное количество времени на развитие музыкальной интуиции, и этот процесс обычно сопровождает всю музыкальную карьеру. В этом процессе, сначала педагог-музыкант находит баланс между техникой выполнения упражнений и совершенствованием музыкальной интуиции, при этом он должен избегать слишком большого внимания к приемам обучения. В процессе совершенствования и улучшения музыкальной интуиции педагог обобщает методы, накапливая опыт и знания для решения проблем, возникающих в процессе обучения, преподавания и выполнения заданий.

Педагог-музыкант может полностью обобщить свои знания и опыт в процессе формирования музыкальной интуиции, что несомненно полезно для преподавания, преобразовывая свои знания в области теории преподавания музыки, литературы и искусства в свой собственный опыт на основе собственной практики. Методы обучения могут эффективно помочь студентам-музыкантам быстро и эффективно достичь своих целей в учебе, исполнении и творческой деятельности.

В музыкальном образовании, интуиция является важным направлением в обучении. Музыкальное образование занимает много времени, студенты должны не только овладеть точными технологиями исполнения, они должны обладать богатым музыкальным мышлением, чтобы выразить основные идеи музыкальных произведений, основанные на интуиции. Интуиция помогает понять и осмыслить основную идею работы в исполнении и в творчестве. Поэтому необходимость музыкальной интуиции в обучении нельзя игнорировать. Формирование интуиции основано на накоплении богатых знаний и практическом опыте, который является всесторонним отражением различных видов знаний.

В процессе обучения развитие музыкальной интуиции является всеобъемлющим, поэтому необходимо обучать и совершенствовать с точки зрения, слуха, осязания, движения и т.д. На этой основе формируются музыкальная интуиция и техническая интуиция. Г.Г. Негоз объединил техническое обучение и духовное развитие в процессе обучения, что также показывает актуальность культивирования музыкальной интуиции для исполнения и учебного процесса. Формирование музыкальной интуиции также рационально. Во-первых, с помощью самых последних базовых музыкальных обозначений создается интуитивное познание музыкальных произведений, во-вторых, совершенствуется художественно-эстетическое восприятие.

Формирование художественного восприятия связано с социальной деятельностью каждого человека, опытом обучения и даже желанием исполнить его, что отража-

ется в восприятии, воображении и выражении искусства. Разные и рациональные методы, культивирование художественного смысла должны опираться на музыкальный опыт. [6, с. 120]. В процессе культивирования искусства, прежде всего, необходимо усиливать восприятие через чувства, то есть использовать слух для формирования предварительного и поверхностного познания музыкальных произведений, во-вторых, для формирования более высокого уровня воображения на основе предварительного познания, и, наконец, выразительность через непрерывное обучение.

Л. Бетховен сформировал педагогические идеи, соответствующие художественному восприятию, такие как использование языка для описания музыкального образа произведений и ощущение его ранних и поздних произведений через тональность, музыкальную структуру и слуховой опыт. Таким образом, различия в музыкальном исполнении посредством эмоциональных методов оценки и исполнения музыкальных произведений стимулируют художественную чувствительность студента-музыканта.

Объединяя несколько важных элементов творческого метода Бетховена и элементы музыкальной интуиции, можно понять, что музыкальная интуиция основана на длительных исследованиях в обучении, глубоких изучениях богатого опыта. [7, с. 68]. Музыкальная интуиция развивает духовно-эстетическое осмысление произведений Л. Бетховена в процессе обучения. На основе творческого метода Л. Бетховена приобретаются интуитивные основы подсознательного восприятия и воплощения музыкальных произведений. В процессе обучения учителя должны знать, как находить, развивать и совершенствовать музыкальную интуицию учащихся. Сочетая ритм, моду, тональность и другие факторы, чтобы обучить базовому осмыслению музыкального стиля. Также изучая историю музыки, музыкальную эстетику, литературу, драму, гуманитарные и другие знания, студенты получают резерв знаний, помогающий постоянно тренировать исполнительские навыки и способы выполнения конкретных технических приемов, в том числе интуитивные основы восприятия музыки.

Изучение творческого метода также предполагает адаптацию к особенностям мышления композитора Людвиг Ван Бетховена. Необходимо знать, как протекал его процесс сочинения музыкальных композиций, распорядок дня и т.д. для того, чтобы на интуитивном уровне понимать, как бы повел себя композитор в той или иной ситуации. Гибкость адаптации позволяет будущему музыканту освоить произведение на более глубоком уровне, закрепить исполнительские навыки и способы выполнения конкретных технических приемов.

### **Список литературы**

1. Шапинская, Е. Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия [Текст] / Е. Н. Шапинская. – М.: Согласие, 2017. – 530 с.
2. Санжеева, Л. В. Интуитивная музыка фольклора коренных народов Севера в педагогическом образовании [Текст] / Л. В. Санжеева // Современные проблемы науки и образования. – 2019. – № 4.; URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=29018> (дата обращения: 10.03.2020).
3. Чжэн, С. Модели мышления в исполнении на фортепиано [Текст] / С. Чжэн // Вестник Центральной консерватории. – № 02 (04). – 1996. – С. 56-66.
4. Лапшина, И. Н. Судьба Людвиг Ван Бетховена [Текст] / И. Н. Лапшина // Молодой ученый. – № 15 (95). – 2015. – С. 654-657.
5. Синельникова, О. В. Родион Щедрин и Людвиг Ван Бетховен в диалоге [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – № 32 (44). – 2015. – С. 141-151.
6. Шэн, С. Пути воспитания «Художественное чувство» в школьном музыкальном образовании [Текст] / С. Шэн // Музыкальные время и пространство. – № 23 (24). – 2015. – С. 120.
7. Фэн, Ц. Роль интуитивного мышления в обучении фортепиано [Текст] / Ц. Фэн // Художественное образование. – № 17 (12). – 2017. – С. 68-69.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Аникиенко Сергей Викторович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Антипова Виктория Юрьевна** – студент кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова». Научный руководитель – Т.В. Карташова, доктор искусствоведения, профессор.

**Ахроменко Константин Адольфович** – аранжировщик Дворца культуры, искусства и досуга, Геленджик.

**Ахроменко Наталья Владимировна** – магистр кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, доцент

**Баканова Анастасия Геннадьевна** – магистр ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Научный руководитель – Афанасьева Алла Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент.

**Бакирова Карина Сергеевна** – декан факультета народно-художественного творчества и профессионального искусства. Институт дополнительного профессионального образования (повышения квалификации) специалистов социокультурной сферы и искусства, г. Казань.

**Бао Нуань** – аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Научный руководитель – Яковлева Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор.

**Бондаренко Александра Андреевна** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, доцент.

**Булатова Ольга Рафаэлевна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

**Вейнмейстер Анастасия Валентиновна** – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

**Гитис Мария Ильинична** – звукорежиссер творческого объединения «Rimon», город Ашкелон, Израиль.

**Голощапова Ольга Владимировна** – преподаватель ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры».

**Григорьева Юлия Викторовна** – кандидат культурологии, старший преподаватель Военно-морского института Военного учебно-научного центра «Военно-морская академия имени Военного учебно-научного центра «Военно-морская академия имени Адмирала Флота Советского Союза Н.Г. Кузнецова».

**Гросселли Мария Летиция** – солистка театра Арена ди Верона (Италия, Верона)

**Гутман Дмитрий Гермонович** – преподаватель музыкальной школы «Emotio», Германия, Крефелд – Дюссельдорф.

**Даниелян Мэри Ваграмовна** – студентка кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова». Научный руководитель – Т.В. Карташова, доктор искусствоведения, профессор

**Девликамова Эльвира Абдуллаевна** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, доцент.

**Доля Руслан Юрьевич** – аспирант ФГБОУ ВО «Белгородский государственный национальный исследовательский университет». Научный руководитель – Волкова Ольга Александровна, доктор социологических наук, профессор.

**Евдокимова Валерия Владимировна** – студент ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова». Научный руководитель – Крылова Александра Владимировна, доктор культурологии, профессор

**Ефанов Александр Александрович** – кандидат социологических наук, доцент ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

**Караманова Марина Леонидовна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Карташова Татьяна Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватории имени Л. В. Собинова».

**Карташов Виктор Дмитриевич** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватории имени Л. В. Собинова».

**Коломиец Виталий Александрович** – доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Корепанов Владислав Андреевич** – магистрант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Аникиенко Сергей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент.

**Коробейникова Наталья Петровна** – профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Кремененко Артем Сергеевич** – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, доцент.

**Кром Анна Евгеньевна** – доктор искусствоведения, доцент, профессор ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки».

**Куренова Дария Геннадиевна** – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет».

**Лащева Елена Владимировна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Кучекеева Людмила Александровна** – преподаватель кафедры телевидения ФГБОУ ВО «Казанский государственный институт культуры».

**Лойко Александр Иванович** – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философских учений Белорусского национального технического университета, Минск.

**Лойко Лариса Егоровна** – кандидат философских наук, доцент. «Академия МВД Республики Беларусь», Минск.

**Мартыненко Елена Петровна** – аспирант, «Крымский университет культуры, искусств и туризма», Симферополь. Научный руководитель – Элькан Ольга Борисовна, заведующая кафедрой музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма, кандидат культурологии, доцент.

**Мелинавичене Кристина Валерьевна** – преподаватель МБУ ДО «Джанкойская детская школа искусств», Республика Крым.

**Мерцев Дмитрий Валентинович** – студент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор.

**Морозов Валерий Александрович** – профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Недашковская Надежда Игоревна** – кандидат филологических наук, доцент ФГБОУ ВО Российский государственный гуманитарный университет.

**Парий Ирина Олеговна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Перелевский Константин Анатольевич** – доцент кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Петченко Анатолий Федорович** – кандидат педагогических наук, доцент ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», Институт культуры и искусств.

**Покладова Елена Викторовна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Предоляк Анна Анатольевна** кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Савченко Надежда Сергеевна** – студент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор.

**Садыкова Наталья Валерьевна** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор.

**Ситалова Анастасия Николаевна** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, доцент.

**Скуднев Дмитрий Александрович** – аспирант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Г.Р. Тараева, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова».

**Сорокина Татьяна Владимировна** – профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Старикова Виктория Вячеславовна** – кандидат искусствоведения, доцент Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» Республика Беларусь, Минск.

**Стражникова Татьяна Ивановна** – кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Суровцева Екатерина Владимировна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова».

**Сыч Александр Евгеньевич** – магистр ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Перелевский Константин Анатольевич, доцент ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Фахриева Наиля Мунировна** – преподаватель музыки МБУ ДО «ДМШ №23», г. Казань.

**Хватова Светлана Ивановна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Чупова Анна Гурьевна** – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин БПОУ ВО «Череповецкое областное училище искусств и художественных ремесел им. В.В. Верещагина».

**Цукер Анатолий Моисеевич** – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова».

**Ци Цзин** – аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Научный руководитель – Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии.

**Цю Ецзин** – аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена». Научный руководитель – Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии.

**Чапчикова Валентина Юрьевна** – преподаватель ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Червякова Ирина Михайловна** – аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Научный руководитель – Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор.

**Черешнюк Ирина Рафаэлевна** – кандидат педагогических наук, доцент ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры».

**Шак Татьяна Федоровна** – доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**У Шуан** – аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Научный руководитель – Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии.

**Югай Инга Игоревна** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры мультимедиа «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов».

**Юркова Анастасия Леонидовна** – магистр ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры».

***Сборник статей по материалам Седьмой Международной  
научно-практической конференции 17 апреля 2020 года***