

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2020

№ 9

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич, солист Томской областной государственной филармонии, солист Хоровой капеллы Томского государственного университета – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Томского государственного университета, заслуженный работник Высшей школы РФ

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

ПОНОМАРЕВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

МАКСИМОВ Виталий Васильевич, заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

СОТНИКОВ Виталий Вячеславович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментально-исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

MOSELER Alexander, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil"

АКНМЕТОВ Andrey, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jörg, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Адрес редакции и издателя:

634050, РФ, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета»

E-mail: prihkatja@mail.ru

Издательство: Издательский Дом ТГУ

Редактор А.А. Цыганкова, оригинал-макет А.И. Лелююр, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 20.07.2020 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 4367.

Дата выхода в свет 30.07.2020 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательского Дома ТГУ.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт: <http://publish.tsu.ru>. E-mail: rio.tsu@mail.ru

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

Founder – National Research Tomsk State University

EDITORIAL BOARD

Ekaterina A. PRIKHODOVSKAYA, the doctor of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of the Institute of arts and culture of Tomsk State University - the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

Vyacheslav V. KLIMENKO, the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the soloist of the Choral chapel of TSU - the responsible secretary

Eduard I. CHERNYAK, doctor of historical sciences, department chair of a muzeology, cultural and natural heritage, Honoured worker of the Higher school of the Russian Federation

Veronika A. KRIVOPALOVA, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Polina S. VOLKOVA, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban State Agricultural University

Vladimir V. PONOMARYOV, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk State Institute of Arts

Maria N. BLAZHEVICH, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen State Institute of Culture

EDITORIAL COUNCIL

Vitaly V. MAXIMOV, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Vitaly V. SOTNIKOV, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Nina P. KOLYADENKO, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka

Olga V. YAROSH, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk State Institute of Arts

Nikolay S. BAZHANOV, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka

Lyudmila V. BULGAKOVA, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Ekaterina O. KUPROVSKAYA, candidate of art criticism, doctor of musicology of University Sorbonne (Paris)

Alexander MOSELER, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil

Andrey AKHMETOV, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

Jörg JEWANSKY, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Editorial and publisher address

Tomsk State University, 36 Lenin Ave., Tomsk 634050, Russian Federation

E-mail: prihkatja@mail.ru

Contact the Journal

http://journals.tsu.ru/music/

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	8
---------------------------	---

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ

Виталий Максимов. ФОРМИРОВАНИЕ АКТИВНОГО, САМОСТОЯТЕЛЬНОГО, ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ	10
Полина Волкова. ОБЗОР УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА «СКАЗОЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ» ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ «РОДНИК» (АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ Е.Е. РЫБАЛКО)	15

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Вера Андреева, Анастасия Канаева. С.М. СЛОНИМСКИЙ: СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВИДЕНИЯ»	27
Татьяна Введенская. ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ВОПЛОЩЕНИЕМ ОБРАЗА В СМЕЖНЫХ ИСКУССТВАХ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ОСВОЕНИЯ ВОКАЛИСТОМ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА РИТЫ ИЗ ОПЕРЫ К. МОЛЧАНОВА)	42

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Елизавета Виллерт. ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОГО НАРРАТИВА В НЕМЕЦКОМ БИОГРАФИЧЕСКОМ РАДИОСПЕКТАКЛЕ	69
--	----

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Татьяна Ершукова. КОМПЛЕКСНОЕ РАЗВИТИЕ ВОКАЛИСТА АКАДЕМИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В КОНСЕРВАТОРИИ	87
Валерия Петрова, Татьяна Сотникова. О РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТОМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНТОНАЦИОННЫХ ТРУДНОСТЕЙ В РЕПЕРТУАРЕ БЕЛЬКАНТО	94
Владимир Будников. ТЕМБРАЛЬНАЯ МОНТИРОВКА- МАСКИРОВКА ЗВУКОВ В ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЕ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	107

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Легенды нашего музыкального мира:	
Валерий Федорец и Ольга Мазепина	119
Временное и вечное: жизнь композитора	130
Сведения об авторах	139

CONTENTS

Editorial	9
------------------------	---

THE REASONABLE, THE GOOD, THE ETERNAL

Vitaly Maksimov. FORMATION OF ACTIVE, INDEPENDENT, CREATIVE THINKING IN STUDENTS IN MUSICAL PEDAGOGY	10
Polina Volkova. REVIEW OF THE EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL COMPLEX “FAIRYTAL IMAGES IN ART” FOR STUDENTS OF THE “SPRING” SCHOOL OF ARTS (AUTHOR-COMPOSITOR E. Ye. Rybalko)	15

WORKS AND CHARACTERS

Vera Andreeva, Anastasia Kanaeva. S.M. SLONIMSKY: SYMPHONY POEM “PETERSBURG VISIONS”	27
Tatyana Vvedenskaya. INTRODUCTION TO PERSONIFICATION OF THE IMAGE IN RELATED ARTS IN THE PROCESS OF ITS DEVELOPMENT BY A VOCALIST (THE IMAGE OF RITA FROM THE OPERA OF K. MOLCHANOV TAKEN AS AN EXAMPLE)	42

LAWS OF MUSICAL GENRE

Elizabeth Villert. THE PROBLEM OF FEMALE NARRATIVE IN THE GERMAN BIOGRAPHIC RADIOSPECTACLE	69
---	----

TECHNOLOGY OF SKILL

Tatyana Ershukova. COMPLEX DEVELOPMENT OF AN OPERA SINGER IN THE CONSERVATOIRE	86
Valeria Petrova, Tatyana Sotnikova. ABOUT THE WORK OF ACCOMPANIST WITH A VOCALIST: STYLISTIC FEATURES OF PERFORMANCE AND OVERCOMING OF INTONATION DIFFICULTIES IN THE BELCANTO REPERTOIRE	93
Vladimir Budnikov. TEMBRONIC MOUNTING-MASKING OF SOUNDS IN PIANO FACTURE: SYNESTHETIC ASPECT	106

CONCERT LIFE OF THE CITY

LEGENDS OF OUR MUSICAL WORLD: VALERY FEDORETS AND OLGA MAZEPINA	118
TEMPORARY AND ETERNAL: COMPOSER'S LIFE	128
Information about the Authors	138

doi: 10.17223/26188929/9/1

От редактора

Даже при беглом ознакомлении с содержанием журнала можно заметить достаточно весомое преобладание вопросов исполнения музыки над вопросами её осмысления. В принципе, это вполне закономерно: исполнение музыки – это, по большому счёту, её смысл. Именно через исполнение музыка переходит в аудио-формат, являющийся основным способом её существования и единственной дорогой к воспринимающему сознанию слушателя. Исполнение – сложный и таинственный процесс расшифровки и передачи художественного сообщения, существующего в виде нотного текста много лет, а может, уже много веков...

По милости судьбы в этом выпуске нет первого раздела, уже ставшего привычным, – раздела «Vita brevis, Ars longa», он заменён другим – «Разумное, доброе, вечное». В нём содержатся педагогические мысли и проекты, относящиеся к профессиональному и обще-эмоциональному развитию молодого поколения (статьи В. Максимова и П. Волковой). Следующие статьи (В. Андреевой в соавторстве с А. Канаевой, Т. Введенской) посвящены разбору конкретных произведений (симфоническая поэма «Петербургские видения» С. Слонимского и опера «Зори здесь тихие» К. Молчанова) и образам персонажей (в частности, Рита Осянина). Раздел «Законы музыкальных жанров» появился впервые (статья Е. Виллерт). «Технология мастерства» описывает движение от вокального мастерства (Т. Ершукова) через концертмейстерское (В. Петрова и Т. Сотникова) к сольному фортепианному (В. Будников). Раздел «Концертная жизнь города» содержит интервью с такими легендами томской музыкальной жизни, как В. Федорец и О. Мазепина, и с председателем Красноярской организации Союза композиторов России, членом редколлегии нашего журнала В. Пономарёвым.

Доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

Editorial

Even with a quick familiarization with the contents of the Journal, one can notice a rather significant predominance of questions of music performance over questions of its comprehension. In principle, this is quite natural: the performance of music is mostly its meaning. It is through the performance that the music goes into the audio format, which is the main way of its existence and is the only way to the perceiving consciousness of the listener. Performance is a complex and mysterious process of decoding and transmitting an artistic message that has existed in the form of musical text for many years – and maybe for many centuries...

Fortunately, in this issue there is no first section that has already become habitual – the section "Vita brevis, Ars longa", it is replaced by another section – "The Reasonable, the d, the eternal." It contains pedagogical thoughts and projects related to the professional and general emotional development of the young generation of artists (articles by V. Maximov and P. Volkova). The following articles (V. Andreeva in collaboration with A. Kanaeva and T. Vvedenskaya) are devoted to the analysis of specific works (the symphonic poem St. Petersburg Visions by S. Slonimsky and the opera the Dawns are Quiet Here by K. Molchanov) and the images of characters (in particular, Rita Osyanina). The section "The Laws of Musical Genres" appeared for the first time (article by E. Willert). "Technology of mastery" represents the movement from vocal mastery (T. Ershukova) from the accompanist (V. Petrova and T. Sotnikova) to the solo piano (V. Budnikov). The section "Concert Life of the City" contains an interview with such legends of Tomsk musical life as V. Fedorets and O. Mazepina, and with the chairman of the Krasnoyarsk organization of the Union of Composers of Russia, member of the editorial board of our Journal V. Ponomarev.

Bon voyage through the pages of the Musical Almanac!

E.A. Prikhodovskaya,
editor-in-chief

РАЗУМНОЕ, ДОБРОЕ, ВЕЧНОЕ

УДК 78.74

doi: 10.17223/26188929/9/3

Виталий Максимов

ФОРМИРОВАНИЕ АКТИВНОГО, САМОСТОЯТЕЛЬНОГО, ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У УЧАЩИХСЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

В статье подчеркивается важность формирования активного, творческого мышления у учащихся в процессе музыкального обучения. Даются также практические рекомендации для решения этой задачи. Акцентируется способность ученика к самостоятельной работе, что представляется особенно актуальным в контексте современных образовательных технологий, тяготеющих к дистанционному обучению. Дистанционный формат, приближающий обучение у заочному типу, резко повышает необходимость самостоятельности учащихся во всех направлениях учебной работы.

Ключевые слова: процесс обучения, самостоятельная работа, умственная работа, творческое развитие, стимуляция инициативы ученика, активность мышления.

При всем обилии информации, получаемой учеником от учителя, этого недостаточно для успешного развития профессионального музыкального интеллекта (см.: [4]). Это развитие получает полный простор только в том случае, если оно основывается на способности ученика активно, самостоятельно добывать необходимые ему знания и умения, самому, без посторонней помощи и подсказки ориентироваться во всем многообразии явлений музыкального искусства. Не только то играет роль в процессах формирования музыкального мышления, что и сколько приобретено учеником в ходе его занятий на инструменте, но и как, каким образом совершались эти приобретения, какими путями были достигнуты те или иные результаты.

Вопросы, связанные со стимулированием умственной самостоятельности учащихся в процессе обучения, издавна привлекали внимание многих представителей мировой педагогической мысли – Я. Коменского, И. Песталоцци, К. Ушинского и др. Необходимо, по К. Ушинскому, чтобы ученики по возможности трудились самостоятельно, а учитель руководил этим самостоятельным трудом и давал для него материал.

Умственное развитие ученика дает полноценные результаты лишь тогда, когда оно опирается на активную самостоятельную работу. Современной наукой доказано, что самостоятельность мыслительных операций – одна из главных психологических предпосылок успешности овладения знаниями.

Отсюда следует, что культивирование интеллектуальной активности и самостоятельного подхода ученика к разрешению тех или иных задач – важнейшая цель для преподавателя любой специальности (не исключая, конечно, и музыканта), цель, игнорирование которой граничит с самым серьезным педагогическим просчетом.

Умение ученика без посторонней помощи сориентироваться в незнакомом музыкальном материале, правильно расшифровать авторский текст, составить убедительную интерпретацию и готовность самому отыскать эффективные пути в работе, найти нужные приемы и средства воплощения художественного замысла, способность критически оценить результаты собственной музыкально-исполнительской деятельности, равно как и чужие интерпретации, и многое другое. Вот к чему надо стремиться.

Развитие независимого, пытливого творческого мышления ученика всегда составляло предмет неустанных забот крупных музыкантов-педагогов (Ф. Блуменфельд, К. Игумнов, Я. Флиер, Г. Нейгауз).

В практике педагогов-мастеров искусно, сбалансированно применяются методы, стимулирующие творческую активность ученика, и метод авторитарности (делай как я). Но стратегическая задача остается неизменной. Г. Нейгауз полагал, что надо «сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелость» [2].

В широкой музыкально-исполнительской практике формирование самостоятельности мышления у учеников пребывает, как правило, не на должной высоте. Здесь играют роль и недоверчивое, скептическое отношение педагогов к способностям учащихся и так называемая ошибкобоязнь, нежелание педагога идти на риск, стремление придать ученическому исполнению внешнюю респектабельность, эстрадную нарядность и привлекательность (что значительно проще достигается при поддержке твердой, направляющей руки педагога).

Преподавателю игры на музыкальном инструменте гораздо легче научить чему-либо своего подопечного, нежели воспитать у него самобытное, творчески независимое художественное сознание. В первую очередь этим и объясняется тот факт, что проблема самостоятельного мышления ученика решается в массовом педагогическом обиходе значительно труднее и менее успешно, нежели в практике тех или иных крупных мастеров.

У большинства педагогов метод один – директивно-установочный (делай так-то и так-то), ведущий к подмене самостоятельной работы ученика, его творческой инициативы «разжевыванием» каждой детали в процессе урока.

Начальной, отправной точкой стимулирования самостоятельности мышления, творческой инициативы может и должна служить всемирная активизация учащегося.

Требуется активизировать ученика – надо научить его слушать себя, переживать совершающиеся в музыке процессы, только углубляя способность учащегося вслушиваться в собственную игру, переживать и осмысливать разнообразные музыкальные модификации, педагог получает возможность изменить активное мышление ученика в самостоятельное.

«Творчеству научить нельзя – полагает Л. Баренбойм, – но можно научить творчески работать» [1].

Одна из характерных примет развитого, самостоятельного мышления молодого музыканта – способность к своей, независимой от сторонних воздействий оценке, умение критически относиться к собственной профессиональной деятельности. Задача педагога – всемирно поощрять и стимулировать такого рода качества.

Наиболее перспективным в воспитании творческой инициативы и самостоятельности учащегося является вступление его на путь

собственной интерпретации музыки. Тем самым происходит всестороннее, интенсивное упражнение и его способности самостоятельно мыслить и его умения самостоятельно действовать.

Задание учащемуся самому, без чьей-либо поддержки и помощи, разучить музыкальное произведение можно встретить как своеобразный методический прием в педагогической практике многих видных музыкантов. (Так было на уроках Л. Николаева.) Его ученики рассказывали: «развитию самостоятельности и чувства ответственности у учащихся служило и то, что дважды в году устраивалось парадное прослушивание пьес, самостоятельно выученных во время каникул. Присутствовал весь класс» [3].

Современный педагог-музыкант не должен уклоняться от важнейшей задачи – воспитывать самостоятельность мышления, творческую инициативу учащегося.

Использованные источники

1. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
3. Николаев Л.В. Статьи и воспоминания современников. Л., 1979.
4. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л., 1973.

Maximov V.

ACTIVE, INDEPENDENT, CREATIVE THINKING IN STUDENTS IN MUSIC PEDAGOGY

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 10–14.
doi: 10.17223/26188929/9/3

The article emphasizes the importance of the formation, in the process of musical learning, of active, creative thinking among students. Practical recommendations are also given to solve this problem. The student's ability to work independently is emphasized, which seems especially relevant in the context of modern educational technologies that gravitate to distance learning. The distance format, which brings learning in the correspondence type, sharply increases the need for students' independence in all areas of academic work.

Keywords: The learning process, independent work, mental work, creative development, stimulation of student's initiative, activity of thinking.

The used sources

1. *Barenbojm L.A.* Questions of piano pedagogy and performance. L., 1969.
2. *Nejgauz G.G.* On the art of piano playing. M., 1982.
3. *Nikolaev L.V.* Articles and memoirs of contemporaries. L., 1979.
4. *Barenbojm L.A.* The way to play music. L., 1973.

УДК 78.07
doi: 10.17223/26188929/9/4

Полина Волкова

**ОБЗОР УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА
«СКАЗОЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ
«РОДНИК» (АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ Е.Е. РЫБАЛКО)**

В обзоре представлен анализ учебно-методического комплекса «Сказочные образы в искусстве», разработанный преподавателем музыкально-теоретических дисциплин муниципального автономного образовательного учреждения дополнительного образования г. Краснодар ДШ «Родник» Е.Е. Рыбалко. Обозначенный учебно-методический комплекс состоит: 1) из дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы художественной направленности для занятий с детьми 9–11 лет; 2) дидактического пособия для учащихся того же возраста; 3) вопросов и заданий по теме «Сказочные образы в искусстве» в двух томах. Уникальность изданного в 2019 г. в Краснодаре учебно-методического комплекса «Сказочные образы в искусстве» заключается не только в особой подаче учебного материала, располагающего ребенка к общению с музыкой, литературой и изобразительным искусством. Обозначенный комплекс, основанный на традиционном подходе к занятиям по музыкальной литературе, одновременно отмечен характерной для инновационной педагогики интерактивностью. Взаимодействие педагога и учащихся, реализуемое посредством диалога творца и ценителя, осуществляется в опоре на метод интеграции таких учебных дисциплин, как «Музыкальная литература» и «Сольфеджио». При этом результативность обратной связи, актуализируемой в процессе освоения нового учебного материала, опознается на уровне не только знаний, но и детского творчества, посредством которого происходит закрепление полученных на занятиях умений и навыков.

Ключевые слова: сказка, музыка, литература, изобразительное искусство, музыкальные занятия, традиции и инновации.

Учебно-методический комплекс (УМК) «Сказочные образы в искусстве» представляет собой дополнительную общеобразовательную общеразвивающую программу художественной направ-

ленности [13] и подборку вопросов и заданий по означенной теме [14–16]. Комплекс выполнен в соответствии с требованиями, изложенными в ведущих документах РФ, посвященных дополнительному школьному образованию. Среди них отметим: Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» (№ 273 от 27.12.2014 г. [18]); «Концепцию развития дополнительного образования детей» (утвержденную распоряжением Правительства РФ от 04.09.2014 г. № 1726-р [12]); «Санитарно-эпидемиологические требования к устройству, содержанию и организации дополнительного образования детей» (утвержденные постановлением главного государственного санитарного врача Российской Федерации от 04.07.2014 г. № 41 «Об утверждении СанПиН 2.4.4.3172-14» [11]); «Порядок организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам» (утвержденный приказом № 196 от 29.11.2018 [10]); «Методические рекомендации по проектированию дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ» (Краснодар, 2016 г. [5]); проект «Доступное дополнительное образование для детей» (утвержденный 30.11.2016 г. в уставе школы и локальных актах [9]). УМК предназначен для включения данного материала в учебный процесс Детской школы искусств (ДШИ) и ориентирован на учащихся 9–11 лет.

Цель представленного обзора – ознакомить педагогическую общественность с учебно-методическим комплексом «Сказочные образы в искусстве», выявив научные основания отмеченного комплекса, методологический потенциал сказки как учебного материала, призванного интегрировать музыку, живопись и литературу, а также знания, получаемые учащимися на уроках сольфеджио и музыкальной литературы.

Характерная для современной социокультурной ситуации увлеченность учащихся всевозможными девайсами, к которым относятся такие электронные устройства, как смартфон, ноутбук, гаджет и т.п., привела к острому дефициту живого слова. Имеется в виду сформированная по законам риторики речь учителя, насыщенная богатством интонации, красочностью тембра, своеобразием ритмики. Как правило, такая речь может быть востребована исключительно в рамках эмоциональной драматургии урока, когда на смену педагогической рутине приходит творческое освоение учебного мате-

риала, пробуждающее ребенка к диалогу с искусством. С этой точки зрения разработанный преподавателем краснодарской ДШИ «Родник» Е.Е. Рыбалко УМК «Сказочные образы в искусстве», увидевший свет в 2019 г., представляет простор для творчества как педагога-музыканта, так и его подопечных. Учебно-методический комплекс отмечен одновременно и традиционным подходом к изучению музыкально-теоретических дисциплин, и инновационным опытом. Последний определяется интеграцией:

- 1) предметов «Сольфеджио» и «Музыкальная литература»;
- 2) разных видов искусства (музыки, литературы, живописи) и фольклора, в том числе интерактивным методом, обуславливающим детское творчество.

УМК состоит из следующих частей.

I. Программа «Сказочные образы в искусстве» (включает 2 основных раздела).

Раздел 1. *Комплекс основных характеристик программы.*

- 1.1. Пояснительная записка.
- 1.2. Цели и задачи программы.
- 1.3. Содержание программы, включающее Учебно-тематический план (1.3.1) и Содержание учебно-тематического плана (1.3.2).
- 1.4. Планируемые результаты обучения.

Раздел 2. *Комплекс организационно-педагогических условий.*

- 2.1. Календарный учебный график.
- 2.2. Условия реализации программы.
- 2.3. Формы контроля.
- 2.4. Оценочные материалы.
- 2.5. Методическое обеспечение программы. В них затрагиваются вопросы восприятия, предлагаются примерный базовый алгоритм занятия и работа с учебным материалом, раскрываются применяемые в процессе обучения технологии и методы, в том числе:
 - мультимедийные технологии;
 - модульные технологии;
 - технологии развивающего и личностно ориентированного обучения;
 - эвристический метод обучения;
 - метод case-stady;
 - игровые методы обучения.

2.6. Рекомендуемая литература, адресованная как учащимся, так и преподавателям [13].

II. Помимо самой программы, учебно-методический комплекс вбирает в себя дидактическое пособие для младших школьников, содержание которого выстраивается в опоре на следующие тематические блоки: (1) Творцы – об искусстве; (2) Баба Яга; (3) Змей Горыныч; (4) Жар-птица; (5) Снегурочка; (6) Кикимора; (7) Волшебная вода; (8) Русалки; (9) Золушка; (10) Шехерезада; (11) Творческие работы учащихся; (12) Портретная галерея [16].

Специально заметим, что каждый тематический блок – это сценарий урока, оснащенный наглядным материалом: репродукциями картин художников, портретами композиторов, поэтов и художников, а также фотографиями исполнителей и воплощенных ими на оперной и балетной сцене персонажей. Дидактическая направленность пособия предполагает обращение к широкому блоку научных изысканий. Отметим в данном случае диссертационную работу П.В. Невской [8], посвященную семиотике портретного жанра; исследование П.С. Волковой о смысловом коде русской сказки [4]; учебное пособие В.В. Медушевского, содержащее инновационный подход к музыкальному искусству [6]; научные изыскания Н.И. Вербы о русалочьих образах [2, 3] и др.

III. Следующие части учебно-методического пособия «Сказочные образы в искусстве» содержат в себе вопросы и задания, посредством которых происходит закрепление пройденного учащимися материала. Имеются в виду: (1) кроссворды; (2) предложение описать свои впечатления от прослушанной музыки; (3) анализ репродукций картин, изображающих сказочных персонажей; (4) работа над созданием героя сказки, оперы или балета в звуках, красках, словах; (5) искусствоведческая аналитика, основанная на сравнительной характеристике картины и музыкального произведения либо первоисточника и оперного либретто [15, 16].

Вот, например, результаты творчества учеников Полины Вольвич и Екатерины Трашковой – девятилетних школьниц, обучающихся на музыкальном отделении по классу фортепиано у преподавателя С.В. Алексеенко.

«У Снегурочки-малышки

«Жила-была одна старушка

Есть друзья: ежи, зайчишки,

В лесу дремучем, на опушке,

Белки, мишки и лисички,
Желтогрудые синички».
П. Вольвич [15, с. 33].

Ягой ее дразнили все,
Летала в ступе, на метле.
Был кот у нашей у бабули,
Он на печи крутил ей дули.
Чернее ночи был тот кот,
Он кильку ей бросал в компот.
Избушка к лесу повернется,
А кот быстрей домой несется.
На курьих ножках та избушка,
А дома ждет его старушка».

Е. Трашкова [14, с. 37].

Солидаризируясь с одним из наших современников – российским писателем А.О. Беляниным, специализирующимся на жанре фэнтези, Е.Е. Рыбалко организует свои занятия в унисон с миром ребенка, наполненным звуками, красками и волшебными словами (см.: [17]). Их специфика определяется следующей установкой: «сказка никогда не должна заканчиваться, даже если детство ушло, а мы все взрослые, и мир другой, и небо иное, и ничего нельзя вернуть...» [1]. Проникая в душу своих подопечных, отдавая себе отчет в том, что мир детей отличается от мира взрослых неустанным ожиданием чуда, способностью удивляться, непосредственно откликаясь на все многообразие окружающей нас жизни, педагог выстраивает каждое из представленных в дидактических пособиях занятий, опираясь на метод эмоциональной драматургии. Е.Е. Рыбалко, соглашаясь с одной из двенадцати заповедей, адресованных К.И. Чуковским своим собратьям по цеху – детским поэтам, убеждена, что детей необходимо приобщать к искусству точно так же, как и взрослых, «только еще лучше, чтобы достучаться до их сердец, потому что дети живут в другом, волшебном мире, со своими образами и логикой» [19].

В полном соответствии с интонационной формой музыки, в «числе ассимилированных жизненных и художественных источников выразительности <которой> – речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться... танец, кинематограф...» [7, с. 17, 23], преподаватель раскрывает музыкальное содержание изучаемых произ-

ведений через слово и живопись, иницируя диалог композитора и слушателя. Именно в рамках диалогической ситуации ребенок одновременно выступает и ценителем, и сотворцом художественного образа. Знаменательно, что помимо музыкальных произведений, представленных именами таких композиторов, как М. Мусоргский (пьеса «Баба Яга» из фортепианного цикла «Картинки с выставки»), А. Лядов (симфонические картины «Баба Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора»), И. Стравинский (балет «Жар-птица»), Н. Римский-Корсаков (опера «Снегурочка», симфоническая сюита «Шехерезада»), П. Чайковский (музыка к пьесе А. Островского «Снегурочка»), А. Даргомыжский (опера «Русалка»), А. Дворжак (опера «Русалка»), М. Равель (фортепианная пьеса «Ундина»), С. Прокофьев (балет «Золушка»), младшие школьники параллельно знакомятся и с образцами изобразительного творчества. Имеются в виду следующие работы художников:

- «Шехерезада» Э. Рихтера;
 - «Арабский город» В. Кандинского;
 - «Часы в виде избушки на курьих ножках» В. Гартмана;
 - «Шехерезада» Ф.А. Бриджмена;
 - «Шехерезада» Т. Ралли;
 - «И вошел я в море» (иллюстрация к книге «1001 ночь»)
- М. Шагала;
- «Победа» («Змей Горыныч») Н. Рериха;
 - «Русалки» К. Маковского;
 - «Золушка на кухне у очага» Т. Салли;
 - «Золушка» Э. Берн-Джонса;
 - «Портрет Н.А. Римского-Корсакова», «Портрет А.К. Лядова», «Садко в подводном царстве» И. Репина;
 - «Снегурочка», иллюстрация к стихотворению М. Лермонтова «Русалка» М. Врубеля;
 - «Русалки» И. Крамского;
 - «Избушка на курьих ножках», «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем», «Ковер-самолет», «Снегурочка», «Аленушка», «Автопортрет» В. Васнецова;
 - «Баба Яга в ступе», иллюстрация к «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером Волке», «Кикимора», «Русалочка» И. Билибина;

- «Портрет К.Д. Бальмонта» В. Серова;
- «Садко и морской царь» В. Фокеева;
- «Портрет М.Ю. Лермонтова» А. Клюндера;
- «Портрет С. Прокофьева» П. Кончаловского;
- эскизы костюмов к балету «Шехерезада», «Автопортрет» Л. Бакста;
- «Портрет Н.К. Рериха в тибетском одеянии» С. Рериха;
- «Портрет композитора Петра Ильича Чайковского» Н. Кузнецова.

Не менее впечатляющим оказывается и список персоналий – писателей, поэтов, мыслителей и художников, прославившихся сказками, философскими размышлениями, достижениями в науке, но при этом всегда остававшимися людьми, понимающими искусство и осознающими его роль в жизни человечества. В их числе Ш. Перро, А. Пушкин, М. Лермонтов, К. Бальмонт, Г.-Х. Андерсен, Ф. Достоевский, Г. Спенсер, Р. Роллан, М. Буонарроти, Демокрит Абдерский, О. Уайльд, А. Толстой, А. Эйнштейн.

Все это свидетельствует о глубинном вхождении в пространство мировой музыкальной и – шире – художественной культуры. При этом обращение к разным музыкальным жанрам, историческим эпохам, именам композиторов, художников, поэтов (писателей) осуществляется на фоне личностного смысла, рождающегося в недрах души ребенка. Думается, что исключительно благодаря ему – личностному смыслу, пробуждению его у каждого из обучающихся, у юных любителей музыки есть и будет свой Пушкин, свой Шагал, свой Прокофьев... Безусловно, столь блестящий список имен композиторов, писателей, художников предполагает знание масштабного списка научно-исследовательской литературы о них, которое продемонстрировала Е.Е. Рыбалко.

Знаменательно, что, предваряя присутствующие в учебно-методическом комплексе вопросы и задания словами В.А. Сухомлинского, которые выступают в качестве эпиграфа школьных занятий («Дети должны жить в мире красоты, игры, сказки, музыки, рисунка, фантазии, творчества» [17, с. 27]), преподаватель умело синтезирует все обозначенные своим великим предшественником направления, иницируя в ребятах живой отклик на искусство. Не в этом ли причина того, что занятия музыкой, по словам учеников Е.Е. Рыбалко, – самое интересное время, когда забываешь обо

всем тревожном и плохом, встречаясь с искусством? Возможно, так оно и есть, ибо «устаи младенца глаголет истина».

Однако удивительно то, что даже взрослый, умудренный опытом наставник, найдет в разработанном Е.Е. Рыбалко УМК нечто новое, прежде неведомое, что непременно заставит его пережить радость открытия. Так, благодаря знакомству с тематическим блоком, посвященным Змею Горынычу, мы узнали о том, что в Липецкой области есть любимый детьми и взрослыми парк развлечений, который носит название «Кудыкина гора». Именно в этом парке, сходном по замыслу с «Поляной сказок», которую непременно посещали все приезжающие на ялтинское побережье отдыхающие, в 2016 г. была установлена главная достопримечательность – 15-метровая скульптура Змея Горыныча. Периодически персонаж русских народных сказок «оживает», вследствие чего все три головы Змея изрыгают из пасти устрашающее пламя. Не менее интересной стала информация о Юкки-онна. Речь идет о Снежной Женщине. Будучи связана с японской мифологией, она может рассматриваться в качестве существа, близкого русской (славянской) Снегурочке.

В процессе освоения уникального опыта работы с детьми на музыкальных занятиях, проводимых Е.Е. Рыбалко, самым важным в данном контексте видится тот факт, что пробуждается чувство гордости за свое Отечество, отмеченное славным прошлым, которое представлено богатейшим культурным наследием. Запечатленное в музыкальных, литературных и живописных художественных произведениях, опознаваемое в душевной щедрости хохломской росписи, проглядываемое сквозь утонченность палехской миниатюры и угадываемое в пронзительности русской иконописи, это наследие закладывает фундамент, обеспечивающий духовное самостояние будущим поколениям Россиян. При этом сакральность этического знания, которое мы постигаем, соприкасаясь с миром сказки [4], позволяет признать безоговорочную правоту В.С. Высоцкого, чьи слова прописаны в разделе «Творцы – об искусстве», открывающим дидактическое пособие:

«Чистоту, простоту мы у древних берем,
саги, сказки из прошлого тащим,
потому что добро остается добром
в прошлом, будущем и настоящем» [15, с. 3].

В целом УМК «Сказочные образы в искусстве» может рассматриваться в качестве оригинальной, законченной, обладающей новизной, отмеченной интерактивной направленностью работой, выполненной под знаком межпредметного – культурологического, музыковедческого, литературоведческого, искусствоведческого, педагогического – научного подхода к музыкальному наследию.

Опыт Е.Е. Рыбалко вызовет несомненный интерес не только у детской аудитории – учащихся ДМШ, ДШИ и общеобразовательных школ России, но и у преподавателей музыкально-теоретических дисциплин. Речь идет как об умудренных опытом мастерах, так и о тех, кто только начинает свой путь в музыкальной педагогике.

УМК Е.Е. Рыбалко дает для преподавателей широкий и творческий подход для введения учащихся в мир художественной культуры, особенно отечественной. А главное, он демонстрирует взаимодействие новейших научных изысканий и педагогических подходов.

Использованные источники

1. *Белянин А.О.* Жениться и обезвредить. М. : Альфа-книга; Армада, 2004. 346 с. URL: livelib.ru...zhenitsya-i-obezvredit-andrej-belyanin (дата обращения: 07.10.2019 г.).

2. *Верба Н.И.* К проблеме трансформации системы архетипов сюжетов о морских девах в культуре XIX века (на примере драмы «Русалка» А.С. Пушкина) // *Общество. Среда. Развитие.* 2012. № 3. С. 113–117.

3. *Верба Н.И.* Сюжет об Ундине в опере XIX века: проблема архетипических образов: монография. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 220 с.

4. *Волкова П.С.* Этический код русской народной сказки в контексте диалогической концепции М.М. Бахтина // *Диалогическая культура педагога : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Армавир, 17 октября 2019 г).* Армавир : Изд-во Армавирской гос. пед. академии, 2019. С. 53–56.

5. Краевые методические рекомендации по разработке дополнительных общеобразовательных программ. URL: iro23.ru/sites/default/files/kraevye_method...2016... (дата обращения: 17.05.2019 г.).

6. *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки: учеб. пособие: в 2 ч. М. : Композитор, 2016. 630 с.

7. *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 262 с.

8. *Невская П.В.* Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное : дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 430 с.

9. Паспорт приоритетного проекта «Доступное дополнительное образование для детей» (утв. президиумом Совета при Президенте РФ по стратегиче-

скому развитию и приоритетным проектам, протокол от 30.11.2016 № 11). URL: [Consultant.ru>document/cons_doc_LAW_216434/](http://Consultant.ru/document/cons_doc_LAW_216434/) (дата обращения: 18.04.2019 г.).

10. Порядок организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам. Приказ Министерства просвещения РФ от 09.11.2018 г. URL: garant.ru>products /ipo/prime/doc/72016730/ (дата обращения: 21.05.2019 г.).

11. Постановление Главного государственного санитарного врача РФ от 04.07.2014 г. № 41 «Об утверждении СанПиН 2.4.4.3172-14». URL: base.garant.ru/70731954/ (дата обращения: 07.04.2019 г.).

12. Распоряжение Правительства РФ от 04.09.2014. URL: legalacts.ru/...pravitelstva-rf-ot-04092014...1726-t/ (дата обращения: 07.04.2019 г.).

13. Сказочные образы в искусстве: дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа художественной направленности / сост. Е.Е. Рыбалко. Краснодар : ОИПЦ «Перспективы образования», 2019. 16 с.

14. Сказочные образы в искусстве: в вопросах и заданиях: в 2 т. / авт.-сост. Е.Е. Рыбалко. Краснодар : MAOU ДО ДШИ «Родник», 2019. Т. 1. 43 с.: ил.

15. Сказочные образы в искусстве: в вопросах и заданиях: в 2 т. / авт.-сост. Е.Е. Рыбалко. Краснодар : MAOU ДО ДШИ «Родник», 2019. Т. 2. 35 с.: ил.

16. Сказочные образы в искусстве: дидактическое пособие для учащихся 9–11 лет / сост. Е.Е. Рыбалко. Краснодар : ОИПЦ «Перспективы образования», 2019. 68 с.: ил.

17. *Сухомлинский В.А.* Сердце отдаю детям. Киев : Радянська школа, 1974. 288 с.

18. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» № 273 от 27.12. 2014. URL: [Consultant.ru>document/cons_doc_LAW_140174/](http://Consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (дата обращения: 18.05.2019 г.).

19. 12 правил К.И. Чуковского, или Заповеди для детских поэтов // газета Агора. URL: argemona.ru>agora/article/340.html (дата обращения: 23.11.2019 г.).

Volkova P.

**REVIEW OF THE EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL
COMPLEX “FABULOUS IMAGES IN ART”
FOR CHILDREN'S SCHOOL OF ARTS “SPRING”
(AUTHOR-COMPOSER E. E. RYBALKO)**

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 15–26.

doi: 10.17223/26188929/9/4

The scientific review presents an analysis of the educational complex “Fairy Tale Images in Art”, developed by the teacher Ekaterina Evgenievna Rybalko, a teacher of musical and theoretical disciplines of the municipal autonomous educational institution of additional education of the municipal formation of the city of Krasnodar, “Rodnik Children's Art School”. The designated educational complex consists of: 1) an additional general educational general developmental art program for classes with

children 9-11 years old; 2) didactic allowance for students of the same age; 3) questions and assignments on the topic “Fairy-Tale Images in Art” in 2 volumes. The uniqueness of the educational complex “Fairy Tale Images in Art”, published in 2019 in the city of Krasnodar, lies not only in the special presentation of educational material that has the child to communicate with music, literature and visual arts. Based on the traditional approach to classes in musical literature, the designated complex is simultaneously marked by interactivity characteristic of innovative pedagogy. The interaction between the teacher and students, implemented through a dialogue between the creator and the connoisseur, is based on the method of integration of such educational disciplines as “Musical Literature” and “Solfeggio”. At the same time, the effectiveness of feedback, updated in the process of mastering a new educational material, is recognized not only at the level of knowledge, but also in children's creativity, through which the skills acquired in the lessons are consolidated.

Keywords: fairy tale, music, literature, art, music lessons, tradition and innovation.

The used sources

1. *Belyanin A.O.* Marry and neutralize. M. : Al'fa-kniga, Armada, 2004. 346 s. URL: livelib.ru...zhenitsya-i-obezvredit-andrej-belyanin (data obrashcheniya 07.10.2019)
2. *Verba N.I.* On the problem of the transformation of the system of archetypes of plots about sea maidens in the culture of the 19th century (on the example of the drama "The Mermaid" by A. Pushkin) // *Obshchestvo. Sreda. Razvitie.* 2012. № 3. S. 113–117.
3. *Verba N.I.* The plot of undine in the opera of the nineteenth century: the problem of archetypal images: a monograph. SPb. : Publishing house of Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, 2019.220 s.
4. *Volkova P.S.* The ethical code of the Russian folk tale in the context of the dialectical concept of M.M. Bakhtin // *Dialogue culture of the teacher: materials of the All-Russian scientific-practical. conf. from int. participation* (Armavir, October 17, 2019). Armavir: Publishing House of the Armavir State. ped Academy, 2019.S. 53–56.
5. Regional guidelines for the development of additional educational programs. URL: [iro23.ru/sites/default/files/kraevye_me-tod ...](http://iro23.ru/sites/default/files/kraevye_me-tod...) 2016 ... (access date: 05/17/2019).
6. *Medushevskij V.V.* Spiritual analysis of music: textbook. allowance: in 2 hours M.: Composer, 2016.630 s.
7. *Medushevskij V. V.* Intonational form of music. M.: Composer, 1993.262 s.
8. *Nevskaya P.V.* Portrait in the space of semiotics: verbal and nonverbal: dis. ... Dr. of art. Saratov, 2013.430 s.
9. Passport of the priority project “Affordable Further Education for Children” (approved by the Presidium of the Presidential Council for Strategic Development and Priority Projects, Minutes No. 11 of November 30, 2016). URL: Consultant.ru/document/cons_doc_LAW_216434 / (accessed: 04/18/2019).

10. The order of organization and implementation of educational activities for additional general education programs. Order of the Ministry of Education of the Russian Federation of November 9, 2018 URL: [garant.ru ›products / ipo / prime / doc / 72016730 /](http://garant.ru/products/ipo/prime/doc/72016730/) (accessed: 05/21/2019).

11. Resolution of the Chief State Sanitary Doctor of the Russian Federation of July 4, 2014 No. 41 “On approval of SanPiN 2.4.4.3172-14”. URL: [base.garant.ru ›70731954 /](http://base.garant.ru/70731954/) (date of access: 04/07/2019).

12. The order of the Government of the Russian Federation from 04.09.2014. URL: [legalacts.ru ›... pravitelstva-rf-ot-04092014 ... 1726-r /](http://legalacts.ru/...pravitelstva-rf-ot-04092014...1726-r/) (accessed: 04/07/2019).

13. Fairy-tale images in art: additional general educational general developmental program of artistic orientation”/ comp. HER. Fishing. Krasnodar: OIPC "Prospects for Education", 2019.16 s.

14. Fairy-tale images in art: in questions and tasks: in 2 volumes / auth. HER. Fishing. Krasnodar: MAOU to DSHI “Rodnik”, 2019. T. 1. 43 p.: Ill.

15. Fairy-tale images in art: in questions and tasks: in 2 volumes / auth. HER. Fishing. Krasnodar: MAOU to DSHI “Rodnik”, 2019.V. 2. 35 p.

16. Fairy-tale images in art: a didactic manual for students 9–11 years old / comp. HER. Fishing. Krasnodar: OICC “Prospects for Education”, 2019. 68 pp., Ill.

17. *Suhomlinskij V.A.* I give my heart to children. Kiev: Radyanska School, 1974.288 s.

18. Federal Law “On Education in the Russian Federation” No. 273 dated December 27. 2014. URL: [Consultant.ru ›document / cons_doc_LAW_140174 /](http://Consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/) (appeal date: 05/18/2019).

19. 12 rules of K.I. Chukovsky, or Commandments for children's poets: the newspaper Agora. URL: [argemona.ru> agora / article / 340.html](http://argemona.ru/agora/article/340.html) (accessed: 11/23/2019).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 785.11.04

doi: 10.17223/26188929/9/5

Вера Андреева, Анастасия Канаева

С.М. СЛОНИМСКИЙ: СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВИДЕНИЯ»

В статье рассматриваются особенности трактовки жанра симфонической поэмы в творчестве С. Слонимского на примере поэмы «Петербургские видения» в контексте взаимодействия композиторского метода с художественными приёмами Ф. Достоевского. В основе анализа драматургии поэмы лежит сравнение с первоисточником: повестью Ф. Достоевского «Белые ночи». В анализе представлены общие для творчества композитора и писателя темы, среди которых основная – противопоставление духовного мира человека и бездушного, порой агрессивного окружающего мира. Для её воплощения композитор прибегает к приёмам, которые перекликаются с художественными приёмами писателя, например, музыкальный гротеск в творчестве С. Слонимского и тема «шутовства» у Ф. Достоевского, монологичность как форма раскрытия внутреннего мира главного героя-мечтателя. Сложность замысла симфонической поэмы определила неоднозначную трактовку музыкальной формы, широкий выбор средств музыкальной выразительности: от микрохроматики до декафонии, что в целом характеризует стиль С.М. Слонимского.

Ключевые слова: С. Слонимский, «Петербургские видения», «Белые ночи», поэма, серия.

В творчестве отечественного композитора второй половины XX – начала XXI в. Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020) воплощены извечные темы, актуальные как в прошлом, так и в настоящем времени. Источником вдохновения композитору служат произведения великих писателей мировой литературы: У. Шекспира, М. Булгакова, С. Цвейга, Э. Гофмана и др. Обращаясь к ним, С. Слонимский вступает в «диалог» со временем, и в ряду таких

диалогов особое место занимает творчество Фёдора Михайловича Достоевского.

На протяжении XX в. для композиторов самых разных стран и национальностей многогранное литературное наследие Ф. Достоевского становилось основой для постановок музыкальных спектаклей, балетов, опер. При этом каждый композитор искал свою трактовку произведений писателя, таких как «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Белые ночи», «Идиот», «Игрок» и др.¹

Спектр музыкальных сочинений композиторов представлен в основном жанрами музыкального театра: оперой и балетом, в которых сложный внутренний мир главных героев получает сценическое, одновременно визуальное и звуковое воплощение.

В связи с этим уникальность обращения С. Слонимского к творчеству Ф. Достоевского состояла в том, что для музыкального воплощения образов и сюжетов первоисточника композитор выбрал жанры инструментальной музыки: концерт и симфоническую поэму. Так, в 1995 г. им была написана симфоническая поэма «Петербургские видения» по повести «Белые ночи», посвящённая Ю. Темирканову, а спустя 10 лет, в 2005 г., – концерт для альта и камерного оркестра «Трагикомедия» по роману «Преступление и наказание».

Музыкальный театр С. Слонимского, который раскрылся в жанрах балета и оперы, оказал большое влияние на произведения в других жанрах, которые на первый взгляд кажутся далекими от театра – это и концерт, и симфоническая поэма.

«Его (Слонимского) влечет музыкальный театр. Поэтому особо востребованным оказывается и концерт, как наиболее “театральный” жанр чистой музыки, связанный с поэтикой игры. Композитор играет и с жанром, и с особенностями музицирования, и с составом участников, и с распределением ролей между ними, сочиняя, фантазируя всё новые комбинации...» [1, с. 32]. Это высказывание можно с уверенностью отнести и к жанру поэмы.

¹ Особое внимание композиторов привлекал роман «Идиот», который обрел популярность как в России, так и за рубежом. Достаточно упомянуть имена некоторых композиторов, обращавшихся к этому произведению в своем творчестве: Г. Хенце (Германия; музыка к балету), А. Чайли (Италия; опера), М. Вайнберг (Россия; опера), В. Кобекин (Россия; опера), Д. Шостакович (Россия; музыка к балету) и др.

Ф. Достоевский и С. Слонимский – коренные уроженцы Петербурга, для обоих Петербург являлся средоточием жизни и вдохновения. Для Ф. Достоевского Петербург был городом молодости, «его рождения как писателя, его головокружительных успехов, трагических переживаний и утрат. Он всегда необходим был ему для творчества» [2]. Для С. Слонимского Петербург стал городом судьбы. «Его жизнь, его творчество, личность связаны с родными местами... аурой и мифами множеством явных не лежащих на поверхности нитей. Это Родина и Дом Слонимского, откуда все берет начало и куда все возвращается» [1, с. 6].

В своем фельетоне «Петербургская летопись» Ф. Достоевский высказывался следующим образом о ценности художественного произведения и его создателя: «Забывает, да и не подозревает... человек в своей полной невинности, что жизнь – целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении может отшлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестящий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце!» [3, с. 8]. В интервью газете «Завтра» С. Слонимский выразил свою точку зрения о роли композитора в обществе: «Самая важная для меня мысль, что композитор должен быть не демократом, а частью демоса. Я не народник, а часть народа!... Композитор, как и писатель, пишет о сегодняшней жизни людей – реальных, а не гламурно-условных (о тех пусть пишут бездарности). С другой стороны, композитор создаёт новую реальность – идеальный мир, в котором душа человека выходит на поверхность. А наличие души предполагает и наличие совести. Только совестливый музыкант может создать человечную музыку» [4].

Между С. Слонимским и Ф. Достоевским можно провести не только такие очевидные параллели, как один город и схожие взгляды на творчество, но также определить объединяющие их творчество тематику произведений и некоторые художественные приёмы.

С. Слонимскому как композитору близок художественный метод Ф. Достоевского, который состоит в переплетении разных стилистических направлений и тем. Например, в творчестве писателя

можно выделить темы, которые встречаются почти во всех его произведениях: тема Петербурга и тема «лишнего» человека. Если в романе «Преступление и наказание» Петербург предстаёт городом мертвенным и холодным, жизнь в котором находится в состоянии социального и нравственного разложения, то в повести «Белые ночи» он показан с другой стороны: Петербург загадочен и ирреален, в нём происходят «фантастические» события. Неслучайно С. Слонимский для своей поэмы выбрал в качестве эпиграфа одну из самых выразительных цитат из повести Ф. Достоевского. «Есть в Петербурге довольно странные уголки. В этих углах – совсем другая жизнь... смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем (увы!) тускло-прозаического и обыкновенного... В этих углах проживают странные люди-мечтатели». В то же время Петербург максимально реален, так как за фасадами зданий и в потаённых уголках улиц проявляются все самые грубые стороны жизни.

В своей работе, посвящённой творчеству Ф. Достоевского, академик Д. Лихачёв дал определение окружающему внешнему миру главных героев произведений писателя как среде, в которой «все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности» [5, с. 288]. Внутренний мир главных героев произведений Д. Лихачёв определил как «мир малого сопротивления в духовной и психической области, как мир сказки – малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть, с точки зрения Достоевского, настоящий, подлинный мир» [5, с. 288]. Именно сопоставление внешнего мира, как среды «серых бытовых закономерностей», которая может принимать разные обличья, и внутреннего, духовного, как «мира малого сопротивления», характеризует трактовку С. Слонимским произведений писателя. Из всех главных и второстепенных персонажей произведений Ф. Достоевского композитор выбирает магистральную линию раскрытия основного образа произведения, его сложную взаимосвязь с окружающим миром.

В достоевсковедении существует разная классификация персонажей Ф. Достоевского. В этой галерее образов важны мечтатели, фантазёры, которых сам писатель называет «подпольными», т.е. живущими в своем собственном мире, но пытающимися влиться в окружающую действительность. К ним, прежде всего, относится

мечтатель – главный герой повести «Белые ночи», одинокий в большом, сером Петербурге. Писатель рассказывает читателю историю бескорыстной любви, которая была лишь его фантазией. «“Белые ночи” – повесть об одиночестве человека, не нашедшего себя в несправедливом мире, повесть о несостоявшемся счастье» [6]. Именно такой подход в описании главных образов повести Ф. Достоевского важен для понимания позитивного начала, которое заключено в лирико-психологической трактовке основных тем-образов С. Слонимским в симфонической поэме «Петербургские видения».

Еще одна сторона соприкосновения творчества Ф. Достоевского и С. Слонимского – это шутовство, гротеск, ирония.

В достоевсковедении уделено большое внимание сложной природе шутовства, которое имеет место во многих сочинениях писателя. Стоит привести одно из наиболее примечательных высказываний по этой проблеме: «Шут у Достоевского – это всегда униженный (в прошлом или настоящем), живущий из милости у чужих людей, зависимый и с подавляемым (но не всегда подавленным) чувством собственного человеческого достоинства» [7, с. 74]. За шутовскими рассуждениями героев Ф. Достоевский порой скрывает их способность прозреть человеческую сущность, её положительные и отрицательные стороны.

С. Слонимский использовал приёмы гротеска, обращение к которым в произведениях разных лет стало особой составляющей его стиля. Именно обличительная составляющая шутовства в прозе и гротеска в музыке сближает стиль С. Слонимского с художественным методом Ф. Достоевского.

В раскрытии внутреннего мира своих героев Ф. Достоевский использовал особые приёмы психологического анализа. В достоевсковедении они получили определение «полифонизм» и «диалогичность», и наиболее полно рассмотрены М. Бахтиным, крупным исследователем творчества писателя.

По мнению исследователя, если полифонизм предполагает множественность взглядов на окружающий мир, высказанных разными героями, то диалогичность выражает идеологическую позицию, прежде всего, главного героя. Форма её воплощения многообразна, и может быть представлена как собственно диалогами, так и монологами. Например, «внутренний монолог, переходящий во

внутренний диалог, в мысленный разговор героя с самим собой и с воображаемым собеседником; монолог-исповедь; многочисленные диалоги-споры между персонажами; ...сны, кошмары, галлюцинации, благодаря которым автор проникает в глубинные сферы души своих героев...» [8].

Монологичность свойственна повести «Белые ночи». Это можно проследить в диалогах между героями, в которых на первое место выходит рассказ-монолог одного из них; во внутренних монологах главного героя, мечтателя, который рассуждает сам с собой («мысленный разговор героя с самим собой»).

Монологичность играет важную роль в поэме «Петербургские видения». В музыкальном воплощении возвышенных чувств и иллюзий главного героя композитор акцентирует внимание на дуэтах солирующих инструментов в лирическом разделе, что соответствует диалогам Мечтателя и Настеньки в главах повести, переходящим в монологи.

Подводя черту, можно отметить, что трактовка главных героев произведений Ф. Достоевского С. Слонимским повлияла не только на драматургию его произведений, но и на особенности основных музыкальных образов. Противостояние добра и зла, противоречивость внутреннего мира главных героев и окружающей действительности, в которой шутовство, доведённое до гротеска, может обернуться агрессией и разрушением всего человеческого, являются точками пересечения творческих методов С. Слонимского и Ф. Достоевского.

С. Слонимский не случайно назвал своё сочинение «Петербургские видения», а не «Белые ночи». Это дало ему возможность фантазировать на тему человека в большом городе.

В основе драматургии поэмы «Петербургские видения» – конфликт двух образных сфер. Это значительно отличается от повести «Белые ночи». Герои Ф. Достоевского не находятся в конфликте с окружающим миром. В центре внимания – внутренний мир персонажей. Не случайно писатель назвал последнюю пятую главу своей повести «Утро», в отличие от предыдущих глав, имеющих название «Ночь». В ней как нельзя точно отражается развитие сюжетной линии от сна к пробуждению.

В поэме прослеживаются две конфликтные драматургические линии: лирическая, которую можно соотнести с чувством Мечтате-

ля к Настеньке, и драматическая – как воплощение многоликого окружающего мира. Бесконфликтному сопоставлению образов в повести композитор противопоставил драму, в развязке которой утверждается трагический исход. Такой трактовкой С. Слонимский уходит от литературного первоисточника.

Жанр поэмы позволил композитору свободно построить драматическую коллизию и музыкальную форму. В поэме прослеживаются признаки разных форм. Основополагающей является сонатная форма со вступлением, которая инкрустирована в сложную трёхчастную форму.

Разделы поэмы представлены в виде относительно законченных картин. Вступление – пролог, введение в атмосферу предстоящего действия; ГП – воплощение темпа жизни города; ПП – грёзы главного героя о прекрасном; первый и второй разделы разработки – новые картины из жизни Петербурга; реприза – развязка драмы, так как осколки от темы ПП поглощаются элементами ГП, символизируя безысходность и одиночество героя.

Между картинками композитор даёт нейтральный материал, который играет важную формообразующую роль. Их можно трактовать как связки между контрастными разделами.

Симфоническую поэму можно условно поделить на семь основных картин, которые отличаются друг от друга масштабами и значимостью. В последовательности картин прослеживается связь с композицией повести. Они словно рождаются из неопределенности и зыбкости. После рассеивания тумана композитор обрисовывает четко контуры следующего видения (рис. 1).



Рис. 1. Композиционная схема поэмы

Основные картины поэмы – вторая, третья, четвертая, пятая, шестая и седьмая, которые объединяются в одну, – образуют параллель к пяти главам повести. Вторая картина соотносится с первой главой повести («Ночь первая»), третья – со второй («Ночь вторая»), четвертая – с третьей («Ночь третья»), пятая – с четвертой

(«Ночь четвертая»), и шестая в паре с седьмой является антиподом пятой главе повести («Утро»), так как трагически разрешает драматургический конфликт.

Рассмотренный принцип картинности указывает также на признаки контрастно-составной формы в поэме.

С. Слонимский использовал два монокомплекса из вступления, которые определили два вектора развития драматургии. Первый монокомплекс относится как к драматической сфере, являясь материалом для первого элемента главной партии, так и к лирической сфере, которая представлена темой побочной партии (пример 1). Второй монокомплекс – основа второго элемента темы главной партии (пример 2). Элементы вступления в дальнейшем будут связаны с темами всего произведения в интонационном и образном плане.

Пример 1



Пример 2



Тема ГП состоит из двух элементов. Первый элемент – интонационный вариант первого элемента вступления. Хрупкость первого элемента вступления, подчеркнутая микрохроматикой и плавностью ритмического рисунка, изменяется до неузнаваемости в первом элементе главной партии: ритмическая пульсация восьмыми, низкий регистр, жёсткий характер звучания (пример 3).

Пример 3



Второй элемент темы ГП, соответственно, произведен от второго элемента вступления. Он так же прямо противоположен перво-

начальному варианту, как и первый элемент. Прозрачное, воздушное звучание челесты во вступлении несравнимо с солирующим звучанием тромбонов в экспозиции (пример 4).

Пример 4



Кульминация темы главной партии – полифоническое сплетение первого элемента в двух ритмических вариантах. Создаётся гротесковый эффект от сочетания мощного, грозного тембра тубы с потешным, шутовским, «пощёлкивающим» тембром ксилофона.

Перед вступлением ПП звучание «рассеивается». Тема ПП относится к сфере лирики. Она интонационно связана с первым элементом вступления. ПП создаёт созерцательный, идеальный образ, который выступает контрастом ГП. Романтическое начало ПП подчеркивается спокойным темпом (*moderato con moto*), негромкой динамикой, неторопливой ритмической пульсацией, использованием хроматических звуков и микрохроматики в партии скрипок (пример 5).

10 **Moderato con moto** ♩ = 120

Musical score for Violin I, Violin II, Violo, Violoncello, and Contrabassi, starting at measure 10. The score is in 5/4 time and features various dynamics and articulations.

При первом проведении лирической темы ПП создаётся аллюзия канона, которая имитационно связывает первые и вторые скрипки с альтами и виолончелями. Такое изложение главной лирической темы поэмы близко к литературному первоисточнику. Общение героев повести происходит в форме диалогов, переходящих в монолог.

Разработка является новым сюжетным поворотом и включает в себя два раздела. Драматический образ темы ГП раскрывается с изнанки, в гротесковой манере. Композитор переключает внимание к иным тембровым решениям: вместо ансамбля духовых в сопровождении арфы и челесты в предыдущем разделе экспозиции – соло ксилофона в сопровождении деревянного барабана, вместо кантилены солирующих кларнета и гобоя – сухое отрывистое звучание ударных инструментов.

Переход к следующему разделу разработки, на первый взгляд, отличает хаотичность, «немензуральная ритмика без единого, ровного отсчета», как отметил сам композитор в комментариях к партитуре. Однако именно в этом хаосе рождается серия, которая станет основой центрального раздела разработки. В своём полном варианте серия проходит в партии солирующего фэгота на фоне звуковых волн, пассажей у остальных деревянно-духовых инструментов, что условно обозначено композитором в партитуре как *simile*.

С. Слонимский неоднократно обращался к додекафонной технике в своих произведениях. Среди них Концерт-буфф, Концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия», симфония № 10 «Круги ада». В поэме «Петербургские видения» введение композитором серии во втором разделе разработки имеет особое значение. В этом проявляется связь со «средой бытовых закономерностей», характеризующей внешний мир за пределами внутреннего мира человека.

Серия аккумулирует в себе два элемента главной партии. В основном порядке серии встречаются секундовые интонации первого элемента; в вариантах инверсии присутствуют микрохроматические интонации; в ракоходе серии кварто-квинтовые и тритоновые интонации (как вариант от кварто-квинтовых) связаны со вторым элементом главной партии. Можно также говорить об опосредованной связи с элементами вступления.

Так же как и «среда бытовых закономерностей», серия предсказуема в своих вариантах. Предсказуемость затрагивает не только её проведения в четырех основных вариантах, но и построение симфонической партитуры: включение первых скрипок в нисходящей последовательности с 1 по 9 пульты с последующим последовательным переходом ко вторым скрипкам, альтам, виолончелям и контрабасам.

Композитор доводит до максимальной плотности оркестровую фактуру, в которой в самый напряженный момент серия утрачивает свои контуры, приобретая ирреальные черты.

В репризе сочетаются два типа изложения: собственно, репризное – возвращение тем экспозиции и разработочное – проведение тем не в первоначальном виде, а в переработанном. Основным элементом темы главной партии становится первый, вытесняя фанфарный второй. Грузное звучание низких медно-духовых инструментов (тромбонов и тубы) определяет драматический характер этого раздела (пример 6). Мотив *circulario* в партии струнных инструментов в октавно-унисонном изложении создаёт завывающий фон. Неслучайно этому проведению в репризе даётся название «Невская твердыня» [9].

Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, titled "III. Tuba a2 Soli". The score is written for several instruments: Tuba (III. Tuba a2 Soli), Timp., Batt. I, V-ni I, V-ni II, V-lc, and V-c. The Tuba part is in bass clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The Timp. part is also in bass clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The Batt. I part is in treble clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The V-ni I, V-ni II, and V-lc parts are in treble clef and start with a forte (*f*) dynamic. The V-c part is in treble clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation. The V-ni I, V-ni II, and V-lc parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the V-c part plays a similar pattern in a lower register. The Tuba and Timp. parts play a series of notes, with the Tuba part having a more melodic line than the Timp. part.

Кульминация всей симфонической поэмы выпадает на репризный раздел. Звуковые волны поглощают тематический материал партий, лишь изредка напоминая о них мотивными вкраплениями. Так, например, первый элемент ГП возвращается в размере 7/8 (ц. 32), приобретая новую жанровую окраску, приплясывающую и скерцозную (пример 7).

Пример 7

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Фрагментарное проведение темы ПП у валторн (ц. 33) звучит как мимолётное напоминание о пережитых надеждах и мечтаниях (пример 8).

Валторна в F
Труба в Вб
Тромбон
Туба

Не утихающее фоном завывание глissандо у группы струнных инструментов подхватывает весь оркестр. В звучании заключительных тактов произведения есть что-то роковое, разрушительное.

Во второй половине XX столетия идея слияния театрального искусства и музыки оказалась особенно актуальной. Проецирование тенденций, идущих от зрелищно-театральных форм («показ» событий, ситуаций, героев и их характеров), на различные жанры инструментальной музыки привело к рождению нового музыкального явления – «инструментального театра» [10], важной составляющей которого является игровая логика, выражающаяся в характеристической персонификации оркестровых инструментов, в со-

здании различных ситуаций. Именно в таком контексте можно трактовать роль оркестра в поэме «Петербургские видения». Проявление театральности связано также с повышенным интересом С. Слонимского к тембровой драматургии.

Воплощение С. Слонимским основных образов перекликается с собственно отношением самого Ф. Достоевского к музыке. «Для него (Достоевского) музыка отнюдь не являлась фиксацией иррациональных ощущений, а чувственным предвосхищением или эмоциональной догадкой о том, что разум ещё не успел осознать» [1, с. 79]. Такое понимание предназначения музыки было близко и для С. Слонимского. Оно получило отклик в его произведениях, в которых определяющим является эмоциональная, чувственная сторона, моменты переживания и размышления героев.

Использованные источники

1. *Зайцева Т.А.* Композитор Сергей Слонимский. Портрет Петербуржца. СПб. : Композитор, 2009. 40 с.

2. Краткий вывод в романе «Преступление и наказание». Анализ романа Достоевского «Преступление и наказание». URL: <https://megatita.ru/kratkii-vyvod-v-romane-prestuplen>, свободный (дата обращения: 25.10.2018 г.).

3. *Достоевский Ф.М.* Петербургская летопись // Собрание сочинений: в 15 т. Л. : Наука; Ленинградское отделение, 1988. Т. 2. С. 5–33.

4. *Вишневецкий И.* Сергей Слонимский: Я – часть народа // Завтра. М., 1993. Вып. 53.

5. *Лихачев Д.С.* «Небрежение словом» у Достоевского // Избранные работы: в 3 т. Т. 3: Литература-реальность-литература. Л. : Худож. лит., 1987. С. 271–289.

6. *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский // Энциклопедия. М., 2010. С. 89–92.

7. *Кантор В.* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. М. : Худож. лит., 1983. 195 с.

8. *Матюшенко Л.И., Матюшенко А.Г.* Творческий метод Достоевского. URL: https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4da537ce.pdf, свободный (дата обращения: 3.04.2018 г.).

9. *Бялик М.* Творец звуковых миров // Невское время. URL: https://nvspb.ru/2002/08/10/tvoretc_zvukovueh_mirov-4345, свободный (дата обращения: 25.01.2019 г.).

10. *Радаева Н.Ю.* Инструментальный театр XX века в рамках курса ранней профессиональной ориентации учащихся ДМШ И ДШИ по предмету «Музыкальная литература». URL: https://revolution.allbest.ru/pedagogics/00865569_0.html

11. *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. Л. : Музыка, 1971. 181 с.

Vera Andreeva, Anastasia Kanaeva

S. M. SLONIMSKY: SYMPHONY POEM «PETERSBURG VISIONS»

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 27–41.

doi: 10.17223/26188929/9/5

The article deals with the peculiarities of interpretation of the genre of symphonic poem in the works of S. Slonimsky on the example of the poem "Petersburg visions" in the context of the interaction of the composer's method with the artistic techniques Of F. Dostoevsky. The analysis of the drama of the poem is based on a comparison with the original source: the story of F. Dostoevsky's "White nights". The analysis presents common themes for the composer and writer's work, among which the main one is the opposition of the spiritual world of man and the soulless, sometimes aggressive surrounding world. For its implementation, the composer uses techniques that echo the writer's artistic techniques, for example, the musical grotesque in the work of S. Slonimsky and the theme of "buffoonery" in F. Dostoevsky, monologue as a form of revealing the inner world of the main character-a dreamer. The complexity of the idea of a symphonic poem determined an ambiguous interpretation of the musical form, a wide choice of means of musical expression: from microchromatics to decaphony, which generally characterizes the style of S. M. Slonimsky.

Keywords: S. Slonimsky, "Petersburg visions", "White nights", poem, series.

The used sources

1. Zajceva T.A. Composer Sergey Slonimsky. Portrait of a Petersburger. SPb. : Composer, 2009.40 s.

2. Megatita.ru. Analysis of the novel Crime and Punishment. URL: <https://megatita.ru/kratkii-vyvod-v-romane-prestuplenie-i-nakazanie-analiz-romana/>, free (accessed: 10.25.2018)

3. Dostoevskij F.M. Petersburg Chronicle // Collected Works: in 15 vols. L.: Science; Leningrad Branch, 1988. V. 2. P. 5–33.

4. Vishnevskij I. Sergey Slonimsky: I am part of the people // Tomorrow. M., 1993. Vol. 53.

5. Lixachev D.S. "Neglect of the word" by Dostoevsky // Selected works: in 3 vols. T. 3: Literature-reality-literature. L.: The artist. lit., 1987. S. 271–289.

6. Belov S.V. F.M. Dostoevsky // Encyclopedia. M., 2010. S. 89–92.

7. Kantor V. "The Brothers Karamazov" F. Dostoevsky. M.: The artist. lit., 1983. 195 p.

8. Matyushenko L.I., Matyushenko A.G. Creative method of Dostoevsky. URL: https://a4format.ru/pdf_files_bio2/4da537ce.pdf, free (appeal date: 04/03/2018).

9. Byalik M. Creator of sound worlds // Nevsky Vremya. URL: https://nvspb.ru/2002/08/10/tvoretc_zvukovueh_mirov-4345, free (accessed: 01/25/2019).

10. Radaeva N.Yu. The instrumental theater of the XX century as part of the course of early vocational guidance for students of children's music schools and children's schools in the subject "Musical literature". URL: revolution.allbest.ru/pedagogics/00865569_0.html

11. Gozenpud A. Dostoevsky and music. L.: Music, 1971. 181 p.

УДК 782.1
doi: 10.17223/26188929/9/6

Татьяна Введенская

ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ВОПЛОЩЕНИЕМ ОБРАЗА В СМЕЖНЫХ ИСКУССТВАХ В ПРОЦЕССЕ ЕГО ОСВОЕНИЯ ВОКАЛИСТОМ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА РИТЫ ИЗ ОПЕРЫ К. МОЛЧАНОВА)

Статья посвящена образу Риты Осяниной – одной из тех пяти девчат, о которых знает вся страна и которые являются главными действующими лицами повести Б. Васильева, фильма С. Ростюцкого и оперы К. Молчанова. Отчасти статья относится к сфере исполнительского мастерства вокалиста, так как освещает вопросы ознакомления с рядом воплощений образа в процессе подготовки оперной роли. Отнюдь не все источники указаны в тексте: некоторые, наподобие клавира оперы или повести Б. Васильева, носили ознакомительный характер.

Ключевые слова: воплощение образа, опера, смежные искусства, освоение образа певцом.

Вокальная музыка а ргіогі является искусством синтетическим, соединяющим в себе вербальный и невербальный компоненты. Вербальный компонент вокальной музыки – поэтические тексты, на которые создаются вокальные произведения, отсутствующие, пожалуй, только в вокализе. Невербальный компонент – музыкальная, интонационная составляющая синтетического целого вокальной музыки.

В процессе освоения образа вокалистом можно фиксировать несколько различных этапов. В основном выделяют пять этапов осмысления образа вокалистом:

- 1) знакомство с самим героем, которого необходимо воплотить;
- 2) выучка музыкального текста, с учетом первого этапа работы;
- 3) поиски интонации;
- 4) мизансцены, движения героя;
- 5) «срастание» с образом.

Ознакомление вокалиста с воплощением образа рассматриваем как один из этапов данного процесса. Это во многом совпадает с этапом ознакомления вокалиста с первоисточником (что, как известно, необходимо). Воплощение образа в смежных искусствах – это, по сути, ряд трактовок образа, которые могут послужить вокалисту при его осмыслении.

Образ, собственно, рассматривается здесь без разграничения сфер его функционирования – и в оперной, и в камерно-вокальной сфере деятельности певца. И там и там мы наблюдаем присутствие некоторого цельного образа – персонажа или лирического героя.

Рассмотрим мифологические корни образа Риты из повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие...». В образе этого персонажа имеются две ярко выраженные мифологемы²: подвиг женщины и самопожертвование человека. Также в этой повести есть третья мифологема, которая хорошо проявляется в образах других персонажей, это подвиг ребенка.

Первая мифологема – подвиг женщины. Эту мифологему мы можем встретить в русских сказках, в литературе и в исторических источниках. Для русского самосознания тема героини, способной решать сложные задачи, вполне актуальна, значима и понятна. Это образ женщины, которая обладает цельностью, чистотой, искренностью, жертвенностью, он характеризует множество русских персонажей. В русских народных сказках о чудесных невестах нередко просматривается отклонение от патриархального строя – Василиса Прекрасная, Василиса Премудрая, Елена Прекрасная, Елена Премудрая, Марья Моревна, Марья-искусница, Царь-девица (дочь морского царя) – эти героини обладают большим умом, физической силой, добрым сердцем и неопишуемой красотой. Они любят мужей материнской любовью – жалеют, воспитывают, спасают и жертвуют собой ради них (подробнее см.: [10]).

В русской литературе самые сильные женские образы мы можем встретить в творчестве Николая Алексеевича Некрасова. Некрасов восхищается такими качествами женщины, как достоинство, стойкость, гордость, забота о семье, о детях. Наиболее полноценно этот архетип был раскрыт писателем в поэме «Кому на Руси

² Под мифологемой традиционно понимается сюжетный или образный мотив.

жить хорошо», в образе Матрены Корчагиной. В одной из частей этой поэмы Матрена сама рассказывает о своей судьбе. В ее рассказе мы видим все тяготы женской доли: разлука с мужем, страдания матери в связи с потерей сына, вечные унижения. Несмотря на все жизненные тяготы, Матрена не только сохраняет свое человеческое достоинство, но и становится сильнее. Все тяжелые испытания судьбы только закаляют характер этого персонажа. В ней хорошо просматриваются черты мифологемы женщины, готовой пойти на подвиг, – самоотверженность, ум, воля и решительность. Рассказ этой героини о своей судьбе – это рассказ о судьбе любой крестьянки, о закаленной духом русской женщине (подробнее см.: [18]).

В истории также мы можем увидеть множество женщин, которые были готовы отдать жизнь за Родину и за свою семью. Женщины, которые в первую очередь заботились о своих близких, а не о себе. Их преданность своему народу, мужу и детям не знала границ. Одной из них была княгиня Ольга (920–969 г.), которая являлась первой русской женщиной-правительницей. Возглавила государство после смерти мужа Игоря, в двадцать пять лет. Отомстила древлянам за смерть мужа, но убила не всех, как велел обычай «кровной мести», а заключила с ними мир. Также она стала первой женщиной в Европе, проводшей государственные реформы (введение погостов и дани), и первой правительницей Руси, принявшей христианство. Спустя сто сорок лет после ее смерти один древнерусский летописец так выразит свое отношение к княгине Ольге: «Была она предвозвестницей христианской земли, как денница перед солнцем, как заря перед рассветом. Она ведь сияла, как луна в ночи, так и она светилась среди язычников, как жемчуг в грязи».

Кожица Василиса (1780–1840 г.), вдова старосты Сычовского уезда, убитого французами в 1812 г. Командовала партизанским отрядом из нескольких сотен крестьян. На счету ее партизанского отряда несколько тысяч французских солдат. Убила французского офицера косой. Была награждена медалью за отвагу в бою.

Римма Иванова (1894–1915) сестра милосердия, участница Первой мировой войны, единственная в Российской империи женщина, награжденная военным орденом Святого Георгия четвертой степени. Почетный гражданин Ставрополя. Римма, будучи ученицей гимназии, прогуливалась с подругами рядом с озером в Архирей-

ском лесу. Неожиданно один молодой человек начал тонуть, упав с подмостков в воду. Люди, которые были рядом, растерялись, а Римма тут же бросилась спасать юношу. Утопающий был спасен. Эта женщина с детства обладала бойким характером и мечтала стать солдатом. На войне, во время боя против германских войск смогла поднять в атаку несколько десятков раненых солдат, которые, вдохновленные ее речью, сразили превосходящие силы противника. Римма погибла во время атаки, сраженная пулеметной очередью.

Самусенко Александра (1922–1945 г.). Во время Второй мировой войны была командиром танка Т-34. Александра была единственной женщиной-танкистом в первой гвардейской танковой армии, а также единственной женщиной, которая была заместителем командира танкового батальона. Эта девушка в свои двадцать три года, оказавшись в засаде со взводом, проявила необычайное мужество. Несмотря на то, что в первые минуты боя танки ее звена были уничтожены и ее танк получил серьезные повреждения, а механик и стрелок-радист были убиты, Самусенко продержалась в бою еще более сорока пяти минут, в одиночку, и последние двадцать минут в горящем танке. Скончалась в Польше, возле деревни Цюльцефирц, в госпитале, от полученных ранений.

И это, конечно, далеко не полный список женщин, сильных духом и умевших защищать свой народ, свою Родину. В характере персонажа из повести Васильева «А зори здесь тихие...» – Маргарите Осяниной – все эти качества хорошо просматриваются. В ней мы видим некий собирательный образ всех этих великих девушек и женщин.

Вторая мифологема образа Риты – это самопожертвование человека. Данную мифологему мы хорошо можем увидеть в первой – подвиг женщины, так как этот самый подвиг очень часто связан с самопожертвованием. Можно даже сказать, что подвиг женщины – это и есть бесконечное жертвование собой, своим временем, силами и жизнью.

Третья мифологема, которая не просматривается в образе Риты, но есть в образе других персонажей, – это подвиг ребенка. Осянина конечно достаточно молода, но она уже вполне зрелая личность и у нее есть сын. Другие же персонажи, многие девчата-бойцы, более юные. Большинство из них даже не знают, как это любить и быть

любимой, война их застала когда они жили с родителями, тех, у кого были родители, или в детдоме, кто-то учился в школе, кто-то начал получать высшее образование, но они в основном были еще по сути совсем молоды. И эти дети пошли добровольно в армию, они понимали, что должны защищать Родину, пусть даже ценой своей жизни.

Первоисточник образа Риты Осяниной – это повесть «А зори здесь тихие...» Бориса Львовича Васильева, которая рассказывает о судьбах пяти храбрых девушек-зенитчиц и их командира во время Великой Отечественной войны. Это произведение было впервые опубликовано в августе 1969 г., в журнале «Юность». Борис Львович за основу произведения взял реальную историю, в которой семеро солдат противостояли немецкой диверсионной группе. Благодаря этим бойцам, во время Второй мировой войны, враг не смог уничтожить важный стратегический участок железной дороги Кирова. Из семерых отважных солдат остался в живых лишь их сержант, позже награжденный медалью «За боевые заслуги». Но автор понимал, что этот сюжет не нов и ему пришла идея заменить солдат мужского пола на пять прекрасных девушек (подробнее см.: [6]).

«Дело происходит в сорок втором году, – рассказывал Борис Васильев, – а я немцев образца сорок второго хорошо знаю, мои основные стычки с ними происходили. Сейчас такими могут быть спецназовцы. Метр восемьдесят минимум, отлично вооружённые, знающие все приёмы ближнего боя. От них не увернёшься. И когда я столкнул их с девушками, я с тоской подумал, что девочки обречены. Потому что если я напишу, что хоть одна осталась в живых, это будет жуткой неправдой. Там может выжить только Васков. Который в родных местах воюет. Он нюхом чувствует, он здесь вырос. Они не могут выиграть у этой страны, когда нас защищает ландшафт, болота, валуны».

Осянина Маргарита является одной из главных героинь. Она отличается от других девушек своим сдержанным, волевым характером и зрелостью. Рита, в отличие от других девушек, уже является матерью. Она вышла замуж в семнадцать лет по большой любви за лейтенанта Осянина. Через год у них родился сын, а еще через год началась война. Муж героически погиб, защищая Родину на границе, в самом начале войны. Маргарита отвезла матери сына и отпра-

вилась добровольно на фронт. Сначала Рита была санитаркой, но после обучения стала зенитчицей и младшим сержантом. Где бы героиня не находилась, она везде вызывает уважение у окружающих. Осянина имеет внутренний стержень и силу духа, младший сержант мужественно решает все проблемы, которые ей встречаются на жизненном пути. Героиня довольно замкнуто себя ведет с другими людьми, она открывается только Комельковой Женьке, которая является полной ее противоположностью, но это не мешает девушкам быть близкими подругами.

Идея Васильева внести в сюжет героических девушек-зенитчиц как главных героинь оказалась новаторской в литературе и сделала повесть популярной. Ранее не было принято писать о девушках как о полноценных бойцах. Это новаторство понравилось и получило отголосок не только в России, но и в других странах. Неоднократная экранизация этой повести является тому подтверждением (см.: [6]).

До экранизаций был поставлен еще одноименный спектакль. Это произведение было инсценировано в 1971 г., в московском Театре на Таганке, советским и российским театральным режиссером Юрием Петровичем Любимовым (30 сентября 1917 г. – 5 октября 2014 г.). Любимов являлся лауреатом Сталинской премии второй степени (1952), народным артистом Российской Федерации (1992), лауреатом государственной премии России (1997) и одним из реформаторов российского театра [11].

Благодаря Юрию Петровичу Театр на Таганке стали называть «островом свободы в несвободной стране», так как его постановки значительно отличались от других. Каждая премьера была настоящим событием, было чрезвычайно сложно достать билеты. В одном из интервью Любимов сказал: «Чтобы мой театр был интересен, я всегда стремился к тому, чтобы он отличался от других – формой, стилем, манерой и даже репертуаром. Я старался привлекать талантливых музыкантов, лучших из тех, что были. В театре ставилась превосходная драматургия, проза, поэзия».

«Когда Юрий Любимов в Театре на Таганке брался за постановку “А зори здесь тихие...”, – говорил Борис Васильев, – он мне сказал: “Мы должны сделать так, чтобы люди у нас не плакали, а молча ушли домой с неким эмоциональным зарядом. Дома пусть рыдают, вспоминая”. Я потом смотрел несколько спектаклей подряд.

В зале не было пролито ни одной слезинки. Люди уходили потрясенные. Трагедия очищает душу через мучительное сопереживание героям». И еще одно высказывания писателя:

«...Я хочу сказать, что испытываю огромное ощущение гордости за причастность к этому спектаклю, за что моя глубокая благодарность этому театру» [7].

Режиссер Кирилл Серебренников рассказывает о своих впечатлениях от постановки Любимова: «Четырнадцать лет от роду я увидел спектакль Юрия Петровича Любимова в Театре на Таганке. Он потряс меня. Я рыдал в голос! И меня не вывели только потому, что рыдали все. Это были “А зори здесь тихие...”, и никогда потом я не выходил из театра настолько ошарашенным» (подробнее см.: [7]).

Премьера этого спектакля состоялась шестого января. Инсценировка Юрия Любимова и Бориса Глаголина, который тоже являлся режиссером-новатором. Постановка Юрия Любимова. Художник Давид Боровский. Композитор Эдисон Денисов. В главных ролях: Васков – Виталий Шаповалов, Рита Осянина – Зинаида Славина, Женя Комелькова – Нина Шацкая, Лиза Бричкина – Марина Полицеймако, Соня Гурвич – Зоя Пыльнова, Галя Четвертак – Татьяна Жукова, Кирьянова – Виктория Радунская.

Постановка Юрия Любимова повести «А зори здесь тихие...» начиналась со звука сирены воздушной тревоги, слыша ее, зрители заходили в зал, словно в бомбоубежище. А вместо дверей вход зала был завешен брезентом. Одной из декораций был военный грузовик «ИХ 16-06», он являлся своеобразным символом войны (подробнее см.: [12]).

До этого спектакля про театр на Таганке критики говорили, что это театр режиссерской работы и большому актеру нечего в нем делать, но после этой постановки взгляды критиков поменялись. Работа режиссера и актеров здесь была видна в равной степени. Любимов объединил в этой работе два театральные стили: условный и психологический.

Во всех сценах, в которых поочередно умирают главные героини, режиссер пытался избежать чрезмерной сентиментальности, показать противоестественность войны. Юрий Любимов со своими актерами старались показать, что не стоит думать о войне как

о «великом деянии». Они хотели донести мысль о бесполезности многочисленных жертв, о том, что война не нужна народу.

К сожалению, сохранился только небольшой отрывок видео этого спектакля, но есть еще аудиозапись. Постановку Любимова транслировали по радио. Прослушав эту запись, мы можем понять образ Риты в данной постановке. Здесь наша героиня очень мужественная, что становится ясным, когда слышишь уверенную и спокойную интонацию ее голоса, а точнее интонацию голоса актрисы Славвиной Зинаиды Анатольевны. Зинаида Анатольевна была ведущей актрисой театра на Таганке на протяжении двадцати пяти лет, также эта талантливая артистка снималась в кино и являлась народной артисткой РСФСР (подробнее см.: [14]). Ее голос на записи звучит в основном в грудном регистре, что передает ее волевое и спокойное состояние. Образ Риты в исполнении Славвиной получился весьма схожим с оригиналом: сильная, волевая, преданная, почти не улыбочивая, говорящая все прямо в лицо, не имея страха обидеть другого человека или испортить отношения, так как она говорит всегда только правду. Можно даже сказать, что именно Зинаида Славина своей актерской игрой, своим голосом и талантом сделала образ Осяниной более полным и настоящим [12].

Первый фильм по этому произведению был снят в 1972 г., советским режиссером Станиславом Иосифовичем Ростоцким. Сценаристы Станислав Ростоцкий и Борис Васильев. Оператор Вечаслав Шумский. Композитор Кирилл Молчанов. Художник Сергей Серебренников. В фильме снимались: Андрей Мартынов, Ирина Долганова, Елена Драпеко, Екатерина Маркова, Ольга Остроумова, Ирина Шевчук, Людмила Зайцева, Алла Мещерякова, Нина Емельянова, Алексей Чернов.

Главной темой этого фильма является сочувствие ко всем женщинам, которые жили в трудное военное время. Главная идея – это осознание утраты каждого человека, унесенного войной, в особенности девушки, которая могла бы стать матерью. Эта утрата воспринимается как прерванная нить жизни. Жанр фильма «А зори здесь тихие...» это лирическая трагедия.

Фильм «А зори здесь тихие...» режиссер посвятил медсестре, которая спасла ему жизнь, вытащив с поля боя раненого и пронеся несколько километров на руках. Ростоцкий родился в 1922 г. и сам

пережил военное время, поэтому он прекрасно понимал данную тему.

В самой киностудии было достаточно большое количество фронтовиков, они вместе со Станиславом Иосифовичем тщательно выбирали актерский состав. У них была сложная задача, актеров пришлось выбирать из несколько сотен. Для основной части актеров этот фильм был дебютным, но Станиславу Иосифовичу в процессе съемок удалось раскрыть в полном объеме характеры главных героев. Этим девушкам-зенитчицам можно смело назвать портретами эпохи.

Съемки начались в мае, в Карелии. Изнуряющий режим съемок и высокопрофессиональный грим приводили к обморокам актеров во время работы. Одним из тяжелых моментов была сцена гибели Сони Гурвич, эту роль исполнила Ирина Долганова. Вспоминает Екатерина Маркова, сыгравшая Галю Четвертак: «Ростоцкий заставил нас поверить в реальность смерти. Когда Иру Долганову начали гримировать, нас увели, чтобы мы не видели этого процесса. Потом мы пошли к месту съемок – расщелине, где должна была лежать Соня Гурвич. И увидели то, от чего было в обморок упасть: совершенно не живое лицо, белое с желтизной, и страшные круги под глазами. А там уже камера стоит, снимает нашу первую реакцию. И сцена, когда мы находим Соню, получилась в фильме очень реалистичной, просто один в один». Ирина Долганова вспоминает об этой сцене так: «Когда мою грудь в сцене смерти Сони намазали бычьей кровью и на меня стали слетаться мухи, то у Ольги Остроумовой и Екатерины Марковой стало плохо с сердцем. На съемочную площадку пришлось вызывать скорую» (подробнее см.: [1]).

Екатерина Маркова, исполнившая роль Гали Четвертак, рассказывает о сцене гибели своей героини: «Меня в этом фильме чуть взаправду на тот свет не отправили. Помните сцену, когда я, испугавшись, выбегаю из кустов с криком “Мама!” и получаю выстрелы в спину? Ростоцкий решил снять крупный план спины – так, чтобы были видны дырочки от пули и кровь. Для этого изготовили тонкую доску, просверлили ее, “смонтировали” пузырьочки искусственной крови и закрепили мне на спину. В момент выстрела электрическую цепь должно было замкнуть, гимнастерка должна была прорваться изнутри и хлынуть “кровь”. Но пиротехники прощитались. “Выстрел” оказался куда мощней, чем планировалось.

Мою гимнастерку разорвало в клочья! От увечья меня спасла лишь доска» (подробнее см.: [1]).

Воспоминания Елены Драпеко, которая исполнила роль Лизы Бричкиной: «Играла я эпизод гибели без дублера. Сначала Ростоцкий попробовал что-то снять издали, не со мной. Получилось то, что мы называем “липой”, зритель просто не поверил бы нам. Решили снимать “вживую”, в настоящем болоте, чтобы стало страшно. Заложили динамит, рванули, образовали воронку. В эту воронку я и прыгала. У нас с режиссером была договоренность, что когда я с криком “А-а-а!..” ухожу под воду, то сижу там, пока хватит воздуха в легких. Потом должна была показать руки из воды, и меня вытаскивали.

Второй дубль. Я скрылась под дрыгвой. Объем моих легких оказался достаточно большим. Да еще я понимала, что болото должно сомкнуться надо мной, устояться, затихнуть... Я с каждым движением все углубляла и углубляла дно своими сапожищами. И когда я подняла руки вверх, их с площадки не увидели. Меня полностью, как говорят, “с ручками” скрыло болото. На съемочной площадке начали беспокоиться. Один из помощников оператора, который считал затраченные метры пленки и время, заметил, что я должна бы уже как-то проявить себя, да что-то долго не появляюсь. Он закричал: “Похоже, что мы и самом деле ее утопили!..” На болото набросали деревянные щиты, по этим щитам ребята доползли до воронки, нашли меня и вытащили, как репку из грядки. В Карелии ведь вечная мерзлота. Болото-то оно болото, но вода только на двадцать сантиметров прогревалась, а потом начиналась ледяная крошка. Ощущение, я вам скажу, не из приятных. Каждый раз, после очередного дубля, меня мыли и сушили. Из холода – да под горячую воду. Немного отдыха, и – новый дубль. Теперь, насколько я знаю, из Петрозаводска экскурсионным автобусом возят туристов на болото, где тонула Лиза Бричкина. Правда, таких болот почему-то уже несколько...» (подробнее см.: [1]).

Ирина Шевчук, сыгравшая Осянину Риту, настолько правдоподобно исполнила свою роль, что после премьеры фильма, которая состоялась четвертого ноября 1972 г., КГБ пыталось завербовать актрису, но двадцатилетняя девушка отказалась, сказав, что не считает, что родине грозит беда, а в случае чего – как-нибудь сама определится, кого найти и кому что сказать. Актриса рассказывает

о съемках: «А у меня была очень сложная сцена, где я умираю. Перед съемкой я наслушалась врачей о том, как ведут себя люди при ранении в живот. И так вошла в роль, что после первого же дубля потеряла сознание!». Ирина Борисовна советская и украинская актриса театра и кино, заслуженная артистка УССР (1974 г.) [1].

На роль Васкова рассматривалась кандидатура известного исполнителя Георгия Юматова. Но все-таки взяли Андрея Мартынова, молодого артиста Московского театра юного зрителя. Актеру, который должен был сыграть тридцатидвухлетнего старшину, было двадцать шесть лет. Дебют Георгия в фильме «А зори здесь тихие...» стал звездным для актера, так как он сыграл очень правдоподобно старшину Васкова.

Однажды на съемки приезжал Васильев, после чего сообщил, что не согласен с концепцией Ростоцкого, что концепция Любимова ему ближе. В особенности писателю не понравилось, что в сцене смерти Рита Осянина не говорит фразу из повести. В произведении героиня говорит перед смертью: «Мы не за Беломоро-Балтийский канал имени товарища Сталина воевали, мы за Родину воевали», отвечая старшине Васкову на вопрос «Что же я скажу вашим детям, когда они спросят – за что вы наших мам погубили?». Режиссер отказывался вставлять эту фразу в фильм, объясняя писателю это тем, что Рита бы никогда так не сказала, будучи комсомолкой в сорок втором году. Вместо этой фразы из первоисточника младший сержант говорит: «Не надо! Мы Родину защищали, ее! Не мучь себя» [1].

Астафьев писал, что в фильме нет правды и самая фальшивая сцена – это сцена гибели Женьки. На эту критику режиссер отвечал так: «Но ведь это же передёрнуто, – возмущался режиссёр. – Никто её не убивает в этот момент пулями в живот, её ранят в ногу и она, преодолевая боль, вовсе не поёт, а выкрикивает слова романа, который тогда, после “Бесприданницы” был у всех на устах, и увлекает за собой в лес немцев. Это вполне в характере бесшабашной героической Женьки. Очень обидно читать такое».

Когда председатель Госкино Алексей Владимирович Романов сказал Ростоцкому: «Неужели вы думаете, что мы когда-нибудь выпустим этот фильм на экран?», режиссер был совсем подавлен. Три месяца ничего не происходило, как вдруг фильм оказался

не только просто достоин широкого экрана, но и был отправлен на Венецианский фестиваль.

В 1973 г. фильм «А зори здесь тихие...» получил премию Всесоюзного кинофестиваля в Алма-Ате. Кинофильм чуть не получил «Оскар» в 1974, но уступил картине Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии». Но после этого «А зори здесь тихие» закупили по всему миру. В этом же году картина получила премию Ленинского комсомола. В 1975 г. была удостоена Государственной премии СССР (подробнее см.: [1]).

Образ Маргариты здесь тоже очень схож с оригиналом, но в нем уже нет столько явной мужественности, как в постановке Любимова. Конечно, здесь героиня так же готова в любую минуту пожертвовать своей жизнью ради Родины, она очень волевая и храбрая девушка, но в исполнении актрисы Ирины Борисовны Шевчук Рита получилась более женственная, чем в исполнении Зинаиды Славинной. Интонации Ирины гораздо мягче интонаций Зинаиды и голос артистки тембрально выше, чем голос Славинной, поэтому он не звучит так властно и настолько уверенно. Но такой вариант этого образа тоже вполне оправдан и интересен для зрителя.

В 2005 г. в Китае был снят одноименный телевизионный сериал, как совместный российско-китайский проект. Этот сериал был снят как ремейк к картине 1972 г. Станислава Иосифовича Строчкого и приурочен к шестидесятилетию со дня Победы.

Сериал состоит из 19 серий, самой повести не хватило на такой объемный проект, поэтому в создании этого фильма принимал участие писатель Борис Васильев. В этой картине более подробно раскрываются не только главные персонажи, но и второстепенные, такие как Полина. Но русским зрителям показали только 12 серий из-за того, что многие сцены нашему зрителю показались бы неправдоподобными. В этой работе сохранились основные режиссерские решения Строчкого.

Сериал «А зори здесь тихие...» снимали в Благовещенске, в округе Хэйхэ и Москве. В 2005 г. в Китае этот сериал посмотрели более 400 миллионов человек. Режиссер Мао Вэйнин, над сценарием работали Борис Васильев и Лан Юнь. В главных ролях снимались: Андрей Соколов – старшина Федот Васков, Татьяна Остап – Рита Осянина, Дарья Чаруша – Женя Комелькова, Елена Мальцева – Соня Гурвич, Снежана Гладнева – Лиза Бричкина, Александра

Теряева – Галина Четвертак, Людмила Колесникова – помкомвзвода сержант Кирьянова.

Остап Татьяна Ярославовна сыграла Осянину еще женственнее, чем Ирина Шевчук. Конечно, волевой стержень и бойцовский дух хорошо просматриваются в этом образе. В повести говорится, что героиня крайне редко стала улыбаться после гибели мужа, но здесь этот персонаж гораздо улыбчивее и мягче.

В 2009 г. индийский режиссер и продюсер С.П. Джонанатан снял фильм «Доблесть». Эта картина лишь отдаленно, но всё-таки напоминает повесть «А зори здесь тихие...».

Абориген Дуруван занимается тренировкой кадетов в женском лагере. Так как он из низшей касты, то постоянно терпит оскорбления со стороны начальства. Однажды приезжает группа девушек, из них пятеро совершенно неуправляемые. Чтобы проучить пятерых девиц, Дуруван берет их с собой в поход, в джунгли. В походе они натываются на иностранных наемников, идущих уничтожить ракету, у которой на борту уникальный спутник, ее запуск должен произойти недалеко от того места, где проходит тренировочный поход. Дуруван принимает решение – остановить противника, а девушек отправить обратно в лагерь, но девчонки отказываются оставлять его одного и остаются защищать свою Родину.

В фильме «Доблесть» есть некоторые сцены, где можно точно понять, что его первоисточник это повесть Васильева «А зори здесь тихие...», но в основном сюжет адаптирован для индийского зрителя. Можно даже сказать, что он более оптимистичен по сравнению с предыдущими двумя картинами, так как из пяти девушек умирают только две. Но здесь просматривается другая, народная проблема – проблема каст. На протяжении всей картины идет ощущение несправедливости происходящего. И даже в конце фильма награждают медалью за спасение Родины не Дурувана и девушек, а вышестоящего по службе человека.

Этот фильм о кастовом неравенстве, которое порою бывает трагичнее, чем появление вражеских наемников. Но есть в картине «Доблесть» и ощущение веры в то, что человек может измениться в лучшую сторону, увидеть свои ошибки и посмотреть с уважением на человека, который ниже его по касте. Так же как и в предыдущих фильмах и сериале, здесь лейтмотивом является любовь к Родине и сиюминутная готовность защищать ее.

В этом фильме сложно просмотреть, кто из девушек Рита, кто Женька, кто Соня, кто Галя, но явно видно влюбленную Бричкину. У персонажей данной картины индийские имена. С большим трудом можно разглядеть некий отголосок образа Риты в девушке по имени Клапана. Все эти пять девушек в основном одинаково себя ведут, как некое одно целое, очень веселое, шумное, порой неуправляемое, упрямое и бойкое.

Кирилл Владимирович Молчанов (1922–1982 гг.) – советский композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1963). Кирилл Владимирович написал много – музыку к кинофильмам, спектаклям, балеты, мюзиклы, три концерта для фортепиано с оркестром, романсы, песни, но центральное место в его творчестве занимает опера. Молчанов написал восемь опер: «Каменный цветок» (по сказкам П. Бажова, 1950), «Заря» (по пьесе Б. Лавренева «Разлом», 1956), «Улица дель Корно» (по роману В. Пратолини 1960), «Ромео, Джульетта и тьма» (по повести Я. Отченашена, 1963), «Сильнее смерти» (1965), «Неизвестный солдат» (по С. Смирнову, 1967), «Русская женщина» (по повести Ю. Нагибина «Бабы царство», 1970) и «Зори здесь тихие» (по повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» 1973) (подробнее см.: [3]).

Прежде чем написать оперу, Молчанов написал музыку к кинофильму С. Ростюцкого «А зори здесь тихие...». В этом фильме музыка имеет важную функцию, она раскрывает внутренний мир главных персонажей: музыка в кадре – бытовые жанры, музыка за кадром – лирические сцены воспоминаний. Эта работа подтолкнула композитора к написанию оперы. «Зори здесь тихие» – произведение Кирилла Молчанова, в котором раскрывается одна из ведущих тем композитора – тема войны и мира. Эта опера является трагическим художественным документом эпохи, в котором композитор показывает разрушительную силу войны.

Либретто к опере Кирилл Молчанов писал лично, композитор сократил количество главных персонажей, отказался от сюжетной линии Гали Четвертак [8]. В опере «Зори здесь тихие...» Молчанов проявил две характерные черты своего творчества – своеобразную песенность и кинематографичность. Кинематографичность проявляется в использовании различных монтажных приемов, например возврат действия в прошлое (это все сцены воспоминаний героинь, которые помогают раскрыть образ персонажа, усилить драматизм

сцены) или резкая смена музыкального жанра (сцены танцев под «Приориту»), дает возможность быстро сменить одну сцену другой [5].

Рассмотрим, в каких сценах участвует Осянина Рита и какой музыкальный язык использует композитор, чтобы передать чувства героини. В прологе, после песни туриста, начинает звучать труба, как воспоминание о прошедшей войне, и из этого мотива появляется ариозо героини «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели...». Это переделанные и сокращенные стихи советского поэта-фронтовика Семена Петровича Гудзенко (1922–1953) «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели...» (подробнее см.: [4]).

Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Мы пред нашим комбатом, как пред господом богом, чисты.
На живых порьжели от крови и глины шинели,
На могилах у мертвых расцвели голубые цветы.

Расцвели и опали... Проходит четвертая осень.
Наши матери плачут, и ровесницы молча грустят.
Мы не знали любви, не извели счастья ремесел,
Нам досталась на долю нелегкая участь солдат.

У погодков моих ни стихов, ни любви, ни покоя –
Только сила и зависть. А когда мы вернемся с войны,
Все долюбим сполна и напишем, ровесник, такое,
Что отцами-солдатами будут гордиться сыны.

Ну, а кто не вернется? Кому долюбить не придется?
Ну, а кто в сорок первом первою пулей сражен?
Зарыдает ровесница, мать на пороге забьется, –
У погодков моих ни стихов, ни покоя, ни жен.

Кто вернется – долюбит? Нет! Сердца на это не хватит,
И не надо погибшим, чтоб живые любили за них.
Нет мужчины в семье – нет детей, нет хозяина в хате.
Разве горю такому помогут рыданья живых?

Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Кто в атаку ходил, кто делился последним куском,

Тот поймет эту правду, – она к нам в окопы и щели
Приходила поспорить ворчливым, охрипшим баском.

Пусть живые запомнят, и пусть поколения знают
Эту взятую с боем суровую правду солдат.
И твои костыли, и смертельная рана сквозная,
И могилы над Волгой, где тысячи юных лежат, –
Это наша судьба, это с ней мы ругались и пели,
Подымались в атаку и рвали над Бугом мосты.

...Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели,
Мы пред нашей Россией и в трудное время чисты.

А когда мы вернемся, – а мы возвратимся с Победой,
Все, как черти, упрямы, как люди живучи и злы, –
Пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
Чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.

Мы поклонимся в ноги родным пострадавшим людям,
Матерей расцелуем и подруг, что дождались, любя.
Вот когда мы вернемся и победу штыками добудем –
Все долюбим, ровесник, и работу найдем для себя

(подробнее см.: [4]).

Режиссер московского театра на Таганке, Юрий Любимов, в 1970-х гг. ставил спектакль «Павшие и живые», где играл Владимир Высоцкий. Он исполнял роль Семена Гудзенко. Высоцкому было близко творчество поэта и актер часто читал его стихи, они вошли в его репертуар, в музыкально-поэтический цикл «Мой Гамлет» (1966–1978). А в 2009 композитор Владислава Малаховская написала кантату на стихи поэтов-фронтовиков под названием «Нас не нужно жалеть!», в которой два номера написаны на стихи Гудзенко: «Перед атакой» и «Мое поколение» [4].

У этих стихов настолько сильное, глубокое и правдивое содержание, которое действительно дает понять, что чувствует человек на фронте, о чем его мысли, где он находит силы пережить весь ужас войны. Поэтому этот текст у многих творческих людей нашел свой отголосок и вполне оправданно композитор его использует в начале оперы, в ариозо Риты Осяниной. Ариозо, своей мелодией

и интонациями, очень напоминает речитатив – отсутствие распевов, на каждый звук идет слог, каждая фраза поется почти на одной ноте, меняется в основном только высота этой ноты. Этот музыкальный прием дает возможность выдвинуть слово на первый план, что очень важно для Молчанова. Ариозо «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого не жалели» дает нам сразу понять, что Осянина волевая, смелая, любящая свой народ и Родину, преданная женщина, вызывающая бесконечное уважение и желание следовать ее примеру.

Дальше идет бытовая сцена, где все девушки-бойцы на сцене, каждая занята своим делом, Рита Осянина и Лиза Бричкина раздают сухие пайки – Рита спрашивает кому, Лиза называет фамилию. Пайки раздаются четырем главным героиням: Гурвич, Комельковой, Осяниной и Бричкиной. Таким способом композитор сразу показывает зрителю главных персонажей. В этих репликах нет раскрытия образов Лизы и Риты.

Затем приходит старшина Васков, и когда Женя Комелькова, не стесняясь, говорит старшине: «Отощаем, любить перестанут!», Маргарита строго ее одергивает, назвав по имени: «Женя!». Эта реплика нам говорит про Риту, что она более серьезная девушка и даже кажется, что героиня старше, чем остальные бойцы. В отличие от основной массы девушек, высмеивающей старшину, Осянина слушает Васкова и относится к нему с уважением.

Как только старшина начинает уходить, Рита как младший сержант отправляет троих девушек в караул, она это делает просто, по бытовому: «Люда, Вера, Катенька – в караул! Катя разводящая!». Услышав это, Федот Евграфыч начинает ругать младшего сержанта за то, что не по уставу так бойцов отправлять в караул. На вопрос старшины «это как понимать?» Осянина отвечает, совершенно искренне не понимая, что именно имеет в виду Васков: «Что, товарищ старшина?». Становится понятно, что Маргарита достаточно простая и добрая девушка, что у нее не столько опыта, как у старшины. Зритель начинает воспринимать этот персонаж как живого, настоящего человека, который имеет свои слабые стороны характера.

В эпизоде, где Кирьянова говорит всем, что Бричкина влюбилась в Федота Васкова, Рита заступает за Лизу и в лицо, старшей по званию Кирьяновой, бросает довольно оскорбительную

фразу: «Сплетница ты и трепло!». Этот момент характеризует героиню как очень сильную личность, которая не терпит подобного рода высмеивания другого человека. Кирьянова в ответ оскорбляет Риту, намекая на то, что Осянина по ночам бегаёт по любовным делам, но Женя знает о том, что Маргарита ездит почти каждую ночь к матери, навещает ее и своего маленького сына, отдавая им большую часть своего пайка. Завязывается конфликт Комельковой с Кирьяновой, но Рита останавливает Женю. Становится понятно, насколько близки и как друг другу преданы Осянина с Комельковой.

Примирает всех Гурвич, она предлагает послушать стихи и начинается ариозо Сони «Мой любимый, мой князь, мой жених...» на стихи А. Блока. Молчанов пишет перед ариозо: «Кирьянова и Женя расходятся по своим местам. Рита, накинув шинель, выходит на улицу. Соня садится посередине сарая и начинает читать. Постепенно, очень медленно, убирается свет в сарае и высвечивается часть улицы, где на лавке, около сарая, сидит Рита». Затем свет только на Соню, а в середине ариозо композитор вставляет цитату – тема «Колыбельной» из кинофильма «Цирк», музыка И. Дунаевского. Это воспоминания Риты, она вспоминает довоенную, счастливую замужнюю жизнь и своего сына. «Цирк» – советский комедийный музыкальный художественный фильм, поставленный в 1936 г. режиссёром Григорием Александровым по сценарию, основанному на пьесе Ильи Ильфа, Евгения Петрова и Валентина Катаева «Под куполом цирка» для Московского Мюзик-холла. Эта цитата контрастна ариозо Сони, она легко погружает слушателя в светлое довоенное время и раскрывает внутренний мир Осяниной, подтверждая то, что героиня любящая мать, готовая не спать ночами лишь для того, чтобы принести своему сыну хлеб и несколько минут с ним побыть.

В сцене и романсе Женки – перед романсом девушки уговаривают Комелькову спеть – Женя соглашается, только когда Рита ей говорит: «Спой... Попросят ведь...». Здесь композитор опять показывает значимость для Женки слов Осяниной, их дружбу.

В сцене, когда старшина Васков приходит к девушкам-бойцам в самом разгаре их танцев, Рита говорит: «Все! Пора! Через десять минут отбой!». Лиза пытается уговорить продолжить веселье, но Рита, показывая свое уважение и послушание Васкову, отвечает:

«Все, все... Отбой! Устав!». Здесь данный персонаж – Рита – опять раскрывается как самая серьезная и ответственная девушка.

Сцена Риты и Женьки состоит только из оркестрового аккомпанемента и диалога. Композитор явно показывает дружбу девушек, которые как две противоположности, но они имеют свои счеты с врагом и это их объединяет. Женья здесь видна как заботливая подруга, которая переживает о судьбе Риты и ее сыне, а у Риты в ее словах «я везучая» слышится оптимизм и надежда на светлое будущее. В этой сцене мы видим отношение Риты к сержанту Кирьяновой.

Сцена появления Риты.

В этой сцене, поставив на первое место выполнение своего боевого долга и забыв про страх перед Васковым за добровольный уход из лагеря, Осянина докладывает старшине о том, что увидела немцев в лесу.

Сцена сбора.

Здесь Осянина выполняет приказ Васкова, отбирает троих бойцов.

Старшина спрашивает Маргариту, чем она занималась ночью в лесу, и младшему сержанту Осяниной приходится врать. Она не рассказывает про сына, а говорит, что ходила по женским делам. Кирьянова заступает за Риту, говоря, что не на все вопросы женщина должна отвечать.

Вторая часть.

Сцена «На берегу озера».

Гурвич читает стихи Блока. Васков, в связи со своей необразованностью, не понимает и спрашивает: «Какой блок?», Рита поясняет, что Блок это поэт.

Хор и сцена девушек и Васкова.

Младший сержант, на слова Женьки, что она бы не смогла через болото пройти одна, отвечает: «Надо было бы, смогла...». А когда Женька начинает прихорашиваться, Рита говорит ей: «Нашла время красоту наводить!». В этих диалогах выделяется контраст характеров девушек: эмоциональная, женственная Комелькова и сдержанная, даже местами хладнокровная Осянина. Но эта сдержанность и хладнокровность проявляются в основном в делах, которые имеют отношение к войне, а так героиня, конечно, умеет быть заботливой и чуткой женщиной. И это видно в ее реплике «А вы?», когда

Васков говорит девушкам о том, что надо поесть, а сам отказывается. Маргарита нервничает и переживает за Гурвич, которая убегает за кисетом Васкова.

Сцена «Гибель Сони».

Рита говорит: «Показалось...», когда Васков спрашивает: «Слышали?».

В этом диалоге Комельковой и Осяниной дается более подробная характеристика Риты как бойца. Но младший сержант никогда не теряет гуманного отношения к близким. В конце этого диалога Осянина успокаивает Комелькову и делает это уже как подруга, а не как старший по званию.

Когда Васков приносит мертвую Соню, Рита говорит про нее: «Круглая отличница была в школе и в институте...».

Старшина приказывает оставшимся двум бойцам уходить, но девушки отказываются; зритель видит, что на первый план выходит даже не бойцовское качество, такое как послушное выполнение приказа, а преданность друг другу, сплоченность, забота в первую очередь о ближнем, а не о себе. В словах Осяниной «Ничего, старшина, отобьемся!» мы видим в героине умение поддержать товарища в трудной ситуации, что бывает очень ценным в жизни, особенно в военное время. В реплике Риты: «Не о смерти думать надо... Как фрицев задержать, хоть на несколько часов...» снова проявляется сильный духом, волевой боец.

Здесь в полной мере проявился патриотизм как лейтмотив. Это финальная реплика девушек.

Ознакомимся с несколькими постановками оперы Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие».

Постановка оперы Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие» в Нижнем Новгороде 26 мая 2016 г. Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, вокальный факультет, кафедрa оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования. Дирижер Борис Схиртладзе, режиссер заслуженный артист РФ, профессор Александр Мюрисеп, концертмейстер Анна Первина. Действующие лица и исполнители: Васков, (старшина, комендант разъезда) – А. Пузырев, Кирьянова (помкомвзвода, сержант) – Н. Астафьева, Осянина Рита (младший сержант) – А. Сычева, Комелькова Женька – К. Виноградова, Бричкина Ли-

за – М. Юдина, Гурвич Соня – О. Кудряшова, Елкина – Е. Сотова, Марья (хозяйка дома, где живет Васков) – М. Попова [16].

Ариозо «Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого не жалели...» студентка Сычева исполняет достаточно сдержанно, но в то же время душевно, что соответствует образу Риты Осяниной. За все ариозо нет ни лишнего жеста, ни лишнего движения, только несколько шагов по направлению к зрителям. Как известно, пластика тела тоже передает многое о персонаже, поэтому она должна также учитываться в изучении образа.

Реплика «Женя!», в которой Рита одергивает Женьку, когда приходит Васков, и реплика, где младший сержант отправляет трех девушек в караул, звучат в исполнении Сычевой довольно строго.

Реакция на старшину, когда он начинает говорить, что не по уставу так отправлять в караул, не стандартна для этого персонажа – студентка играет реакцию недовольной и не согласной с Васковым Осяниной. Здесь она больше сливается с общей массой девушек, которые высмеивают старшину.

Все реплики вокалистка исполняет в основном эмоционально сдержанно, речитативно. Легато появляется, когда нужно выразить теплые чувства, и Осянина проявляет себя не как боец, а как женщина, друг и просто человек: в сцене, где все прощаются с Бричкиной, когда Васков предлагает девочкам перекусить (Сычева спрашивает «А вы?»), эта реплика звучит эмоционально мягко, тепло за счет использования вокалисткой технического приема – легато).

Посмотрев данную постановку оперы и ознакомившись с исполнением роли Риты Осяниной через интерпретацию студентки Сычевой, можно взять для собственной интерпретации образа некоторые моменты, которые лично близки.

Рассмотрим постановку этой же оперы в Ханты-Мансийске 2010 г. Опера исполняется в редакции А. Дашунина. Исполнители – студенты ХМФ РАМ им. Гнесиных, музыканты Духового оркестра Югры и Камерного оркестра ХМФ РАМ им. Гнесиных. Дирижер – Андрей Дашунин, режиссер – Леонид Архипов. К сожалению, имя вокалистки в титрах не указано и запись имеется только первого действия [15].

Здесь ариозо, по сравнению с предыдущей постановкой, исполняется более мужественно. Создается такое ощущение, что ариозо – от лица солдата-мужчины, и это не только за счет более низкого

голоса и плотного тембра, но и за счет другого эмоционального посыла – более холодного, в котором чувствуется, что персонаж совсем не имеет жалости по отношению к себе, что для него самое важное в этой жизни – защитить Родину. Данный эмоциональный посыл проявляется в дикции и интонациях: близкое слово и героическая интонация, в которой совершенно отсутствует слезливость. Это ариозо сразу дает понять, какая здесь Рита Осянина, а она здесь очень схожа с Осяниной, которую исполняла в театре на Таганке, под руководством режиссера Любимова, народная артистка Славина Зинаида Анатольевна.

Всю первую сцену в постановке Рита держится особняком, в то время пока все смеются над шутками Комельковой и подыгрывают ей. Осянина либо отдельно от всех сидит на лавке, либо стоит с серьезным видом. И дальше – в сцене романса Женьки – Рита тоже сначала сидит в стороне, только перед самим романсом присаживается рядом с Комельковой со словами: «Спой! Попросят ведь». Реплики произносятся почти во всех сценах с одной и той же динамикой и интонацией. И можно понять, что данный персонаж более серьезный и дружить со всеми, высмеивать старшину ему не по душе. По мнению автора данной статьи, Рита Осянина в этой постановке точно как в повести Васильева: молчалива, почти не улыбчива, ответственно относится к своему званию младшего сержанта и не позволяет себе никаких вольностей.

Следующая постановка оперы К. Молчанова «Зори здесь тихие», в которой мы рассмотрим интерпретацию образа Риты Осяниной, – это постановка оперы Казанской государственной консерваторией им. Н. Жиганова, исполнена в честь 60-летия Великой Победы. Действующие лица и исполнители: Васков, старшина – Владимир Васильев (бас), Кирьянова, сержант – Зарина Хайруллина (сопрано), Осянина Рита, младший сержант – Анна Нурутдинова (меццо-сопрано), Комелькова Женька – Елена Гончаренко (меццо-сопрано), Бричкина Лиза – Лариса Васюхина (сопрано), Гурвич Соня – Татьяна Леонидова (сопрано), Елкина – Марина Данилова (сопрано), Марья, хозяйка дома, где живет Васков – Айгуль Нургалеева (сопрано), Полина, вдова – Динара Хафизова (меццо-сопрано). Симфонический оркестр и хор оперной студии КГК, хормейстер – Миляуша Таминдарова, хореограф Таисия Исина, заведующий постановочной частью – Владимир Лейбов, партия

органа – Дмитрий Григорьев, режиссер-постановщик, музыкальный руководитель и дирижер – Владимир Васильев [17].

В данной постановке сложно сказать про характер персонажа по ариозо «Нас не нужно жалеть...», так как это ариозо поется всеми четверьмя главными героинями поочередно, т.е. ариозо раскинуто по нескольким фразам на всех четырех девушек: Риту, Женю, Лизу и Соню. Роль Осяниной Риты в исполнении Анны Нурутдиновой получилась совершенно противоположной предыдущей постановке. В исполнении Анны Рита очень простая девушка, которая не отличается особо от остальных, в ней не чувствуется той серьезности и особенности, которая присуща Осяниной в первоисточнике. Она очень улыбчива, и ни в интонациях, ни в жестах нет той строгости. Строгость проявляется только в том моменте, где младший сержант останавливает Комелькову, которая хочет пойти за старшиной, но и здесь появляется ненадолго. В конце диалога Рита кладет руку на плечо Женьки и говорит: «Ну, успокойся!». По интонации в этой реплике легко понять, что Осянина пытается утешить подругу, поддержать, не дать ее панике выйти из-под контроля.

Изучив данные источники, автор приступил к формированию собственного представления об изучаемом образе. Данный персонаж имеет противоречивые черты: с одной стороны, сдержанность, неулыбчивость, отстраненность, исполнительность, требовательность к себе, с другой – человечность, которая проявляется в материнской заботе не только о сыне, но и о своих сослуживцах, мягкость, искренность и женственность. И из этих черт можно рисовать персонаж, как двумя красками – белой и черной, и на свой вкус добавлять больше той краски, что ближе самому исполнителю роли. Автор считает, что Рита Осянина в первую очередь женщина, у которой есть большая ответственность – это ее ребенок и большая мать, и этим самым она отличается от других девушек, она уже не может вести себя так же, как другие девушки. Рита потеряла мужа, единственного и любимого мужчину, и она уже не может быть счастливой как прежде. Героиня хочет отомстить всем немцам за смерть любимого, это основное чувство, которое движет ею на войне, к тому же у нее есть желание защитить Родину. Но Маргарита верит в светлое будущее несмотря ни на что, поэтому и на ее лице иногда появляется улыбка. Исходя из всего этого, образ Риты,

по мнению автора, очень схож с первоисточником. Осянина строга и не по годам серьезна, но с более светлым, оптимистическим взглядом на жизнь, так как у нее есть любимый сын, а значит, ей есть ради кого жить и ради чего защищать страну.

Итак, автор стремился к полному и разностороннему рассмотрению образа Риты Осяниной из оперы К. Молчанова «Зори здесь тихие». Внимание автора было направлено не на то, КАК воплощать образ, а на то, ЧТО воплощать – осмысление образа выступает немаловажной частью творческой работы певца.

На примере образа Риты Осяниной автор стремился раскрыть поэтапно осмысление образа:

1. Поиск мифологических – общечеловеческих – корней образа.
2. Ознакомление с образцами воплощения образа в смежных видах искусства.
3. Подробное изучение музыкального материала и процесса, заключённого в партии воплощаемого персонажа.
4. Ознакомление с существующими постановками оперы и вариантами воплощения персонажа различными исполнителями.

Автор выражает глубокую убежденность, что все средства выразительности, доступные певцу, – подчинённые детали образа, а также надежду, что проделанная работа будет полезна молодым певцам при осмыслении различных воплощаемых ими образов.

Использованные источники

1. История создания фильма «А зори здесь тихие...» (с изм. и доп.). URL: <https://aeslib.ru/kultura-i-iskusstvo/kino/istoriya-sozdaniya-filma-a-zori-zdes-tihie.html/2>
2. Васильев Б. Повесть «А зори здесь тихие...».
3. Кирилл Владимирович Молчанов (с изм. и доп.). URL: https://www.belcanto.ru/molchanov_kirill.html
4. Dniestr.ru. URL: <http://dniestr.ru/node/15250>
5. Бозулавская Е.В. Кинематографические принципы драматургии в опере «Зори здесь тихие...» К. Молчанова (с изм. и доп.) // Евразийский научный журнал. URL: <http://journalpro.ru/articles/kinematograficheskie-printsipy-dramaturgii-v-opere-quot-zori-zdes-tikhie-quot-k-molchanova/>
6. А зори здесь тихие (повесть) (с изм. и доп.) // Cultin. URL: <http://www.cultin.ru/books-a-zori-zdes-tikhie-povest>
7. Спектакль без аплодисментов // Культура. РФ. URL: <https://www.culture.ru/themes/206/spektakl-bez-aplodismentov>

8. Молчанов К. «Зори здесь тихие...» : опера в 2 ч. (концертное исполнение) // Мариинский театр. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/2/8/3_1900/

9. Клавир оперы Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие...» // Prima Nota. URL: <https://primanota.ru/k-molchanov/a-zori-zdes-tixie-sheets.htm>

10. Образ женщины в русских сказках (с изм. и доп.). URL: <https://post-nauka.ru/faq/44546>

11. Неутомимый метр Юрий Любимов (с изм. и доп.) // РИА новости, культура. URL: <https://ria.ru/20120930/759701192.html>

12. Васильев. Б. – «А зори здесь тихие...» (Т. на Таганке) (с изм. и доп.) // Старое радио. URL: <http://www.staroradio.ru/audio/10113>

13. Сценарные переходы, монтажные переходы (с изм. и доп.) // Уроки кино. URL: <https://urokikino.ru/writing-effective-transitions/>

14. Зинаида Славина – биография (с изм. и доп.) // Stuki-druki. URL: <http://stuki-druki.com/authors/Slavina-Zinaida.php>

15. Молчанов К. «Зори здесь тихие...» // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W-5NImbYbAc>

16. Молчанов К. Опера «Зори здесь тихие...» // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k1hLNVf4yMc>

17. Опера «Зори здесь тихие» (Казанская консерватория) // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4m4K7d3oQUs>

18. Образ русской женщины в творчестве Н.А. Некрасова (с изм. и доп.) // ЯКласс. URL: <https://www.yaklass.ru/materiali?mode=sochi&sochid=3003>

Tatyana Vvedenskaya

ACQUAINTANCE WITH THE EMBODIMENT OF THE IMAGE IN RELATED ARTS IN THE PROCESS OF MASTERING IT BY THE VOCALIST (ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF RITA FROM THE OPERA OF K. MOLCHANOV)

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 42–68.

doi: 10.17223/26188929/9/6

In the offered article the author strives for a full review of the image of Rita Osyanina from the opera of K. Molchanov “Dawns silent here”. The author’s attention is directed not to HOW to bring to life an image, but WHAT to bring to life – the comprehension of an image acts as an important part of the creative work of the singer. The comprehension of the image of Rita Osyanina is revealed by the author in stages:

1. Search of mythological – universal roots of the image;
2. Acquaintance with samples of the embodiment of the image in related arts;
3. Detailed studying of the musical material and the process concluded in the party of the incarnate character;
4. Acquaintance with the existing opera productions and character embodiment options by various performers.

The author has a deep conviction that all means of expressiveness available to the singer – the subordinate image details, and also hope that this article will be useful for young singers in comprehending different images embodied by them. Not all sources are indicated in the text: some, like the clavier of the opera or the novel by B. Vasiliev, were for guidance only.

Keywords: image embodiment, opera, related arts, singer's mastery of the image.

The used sources

1. The story of the film "And the dawns here are quiet ..." (as amended and ext.). URL: <https://aeslib.ru/kultura-i-iskusstvo/kino/istoriya-sozdaniya-filma-a-zori-zdes-tihie.html/2>
2. Vasilyev B. The Story "And the Dawns Here Are Quiet...".
3. Kirill Vladimirovich Molchanov (as amended and additional). URL: https://www.belcanto.ru/molchanov_kirill.html
4. Dniestr.ru. URL: <http://dniestr.ru/node/15250>
5. Boguslavskaya EV Cinematic principles of drama in the opera "Dawns Here Are Quiet ..." by K. Molchanova (as amended and added) // Eurasian Scientific Journal. URL: <http://journalpro.ru/articles/kinematograficheskie-printsipy-dramaturgii-v-opere-quot-zori-zdes-tikhie-quot-k-molchanova/>
6. And the dawns here are quiet (story) (as amended and additional) // Cultin. URL: <http://www.cultin.ru/books-a-zori-zdes-tikhie-povest>
7. Performance without applause // Culture. RF URL: <https://www.culture.ru/themes/206/spektakl-bez-aplodismentov>
8. Molchanov K. "Dawns here are quiet ...": opera at 2 o'clock (concert performance) // Mariinsky Theater. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/2/8/3_1900/
9. Clavier of Kirill Molchanov's opera "Dawns Here Are Quiet ..." // Prima Nota. URL: <https://primanota.ru/k-molchanov/a-zori-zdes-tixie-sheets.htm>
10. The image of a woman in Russian fairy tales (with rev. And ext.). URL: <https://post.nauka.ru/faq/44546>
11. The indefatigable meter Yuri Lyubimov (as amended and additional) // RIA Novosti, culture tour. URL: <https://ria.ru/20120930/759701192.html>
12. Vasiliev. B. - "And the dawns here are quiet ..." (T. on Taganka) (with amendment and add.) // Old Radio. URL: <http://www.staroradio.ru/audio/10113>
13. Scenario transitions, editing transitions (with revisions and additions) // Film lessons. URL: <https://urokikino.ru/writing-effective-transitions/>
14. Zinaida Slavina - biography (as amended and additional) // Stuki-druki. URL: <http://stuki-druki.com/authors/Slavina-Zinaida.php>
15. Molchanov K. "Dawns here are quiet ..." // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W-5NImbYbAc>
16. Molchanov K. Opera "Dawns here are quiet ..." // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k1hLNVf4yMc>

17. Opera “Dawns Here Are Quiet” (Kazan Conservatory) // You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4m4K7d3oQUs>

18. The image of a Russian woman in N.A. Nekrasov (as amended and additional) // YaKlass. URL: <https://www.yaklass.ru/materiali?mode=sochi&sochid=3003>

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 78.083

doi: 10.17223/26188929/9/7

Елизавета Виллерт

ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОГО НАРРАТИВА В НЕМЕЦКОМ БИОГРАФИЧЕСКОМ РАДИОСПЕКТАКЛЕ

Жанр радиоспектакля, благодаря своей композиции вмещающий не только текстовый, но и звуковые материалы (голос, инструментальные интродукции, электронная музыка, различные шумовые стерео-эффекты), переданные слушателям посредством радио, становится примером современного немецкого звукового искусства. Радиоспектакль на основе биографии художницы и скульптора-абстракциониста Евы Гессе рассматривается в качестве примера реализации женского нарратива и особого композиционного метода акустической реконструкции жизненного и творческого пути.

Ключевые слова: радиоспектакль, звуковое искусство, гендер, женский нарратив.

Введение

Рассматривается реализация женского нарратива в биографическом радиоспектакле «Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse». Радиоспектакль был создан берлинским композитором Ульрикой Хааге в 2008 г. и повествовал о жизни и творчестве немецко-американской художницы Евы Хессе (1936–1970), Инсталляции Евы Хессе 60-х гг. прошлого века ознаменовали новую волну американского авангарда как культурно-социального направления конца XX столетия³. Использование различных материалов и форм при создании инсталляций, таких

³ Данный радиоспектакль можно прослушать на сайте баварского радио. URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>

как латекс, проволока, хлопок, полиэтилен, привлекло уже при жизни художницы большое внимание к её выставкам. Ранняя смерть Евы Гессе в возрасте 34 лет от продолжительной болезни было трагически воспринята культурным сообществом [10, с. 239–249]. В настоящее время творчество Евы Гессе, пытавшейся в своём искусстве отобразить проблемы стереотипного восприятия и мышления, осмысления задач авангарда как искусства «нового и свободного», в том числе от гендера, занимает важное место в феминистическом современном дискурсе.

Обозначим цель и задачи исследования. Контекст гендерного осмысления искусства Евы Гессе, особенности написания женской биографии могут являться основами реализации женского нарратива радиоспектакля как акустического жанра. Автора данного исследования интересует, как акустическая форма современного биографического радиоспектакля, на примере «*Alles aber anders*», взаимодействует с вышеупомянутыми дискурсами и можно ли найти особенности реализации женского нарратива в акустических элементах радиоспектакля.

Метод анализа голоса в данной статье основан на теории Рэймонда Мюррея Шафера⁴, заключающейся в том, что звук передаёт человеческий опыт. Ассоциативные сравнения, предположения и интерпретация голоса, метода его композиции с другими элементами отображает личный опыт автора статьи. Выбор такого метода не случаен. Во-первых, для того, чтобы понять контекст феминистического дискурса (ключевое слово «интерсекциональность»), при котором личный опыт исследователя может и должен учитываться в научной работе. Во-вторых, является перспективным вопросом, каким образом можно совместить в музыкальном анализе современного акустического произведения феминистический и искусствоведческий дискурсы⁵.

⁴ См. на след. стр.

⁵ Проблема исследования звука и его интерпретации см.: Polotti P. *Sound to Sense – Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing*, Logo. Berlin, 2008; О понятии «интерсекциональность»: Davis K. *Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful* // *Sage Journals*. 2008. Vol. 9, is. 1. P. 67–85.

Результаты

Немецкий современный радиоспектакль (нем. Hörspiel) как жанр совмещает в себе различные виды искусства. Сандра Рюр определяет радиоспектакль как особый вид акустической композиции, в котором все акустические элементы (язык, шум и музыка) организуют форму спектакля и реализуют его сюжет [9, с. 235]. Клаус Шёнинг также различает в данном жанре влияние музыкальных, литературных традиций, театрального искусства и отмечает важную роль композиционной обработки текста, монтажа акустического материала от вставок оригинальных звукозаписей (нем. O-Ton) до электронно-синтезированных шумов [13, с. 292].

Дословный перевод с немецкого (*радиоспектакль* переводится как *игра со слухом*) подчёркивает экспериментальный характер и основную мотивацию композиторов в отношении создания акустической композиции для радио. Способность звука описать и передать определённую историю, личность и характер героев, возбудить интерес к акустическим свойствам произведения является одной из главных задач данного звукового жанра. Фредерике Майрёккер, австрийская драматург, тесно работающая с композиторами радиоспектаклей, отмечает особенность данного жанра благодаря композиции различных звуковых элементов и текста вызывать особые эмоции и реакции у слушателя, которые можно сравнить с восприятием музыкального произведения [7, с. 124]. Рэймонд Мюррей Шафер объясняет данный феномен взаимоотношения слушателя со звуком эстетическо-философской категорией «жизненного опыта», заключённого в акустических свойствах звука, и использованием его в композиции. Звук способен накапливать и выражать социокультурные, общественно и исторически важные события. Композиторы «как архитекторы звука» обладают возможностью с помощью собственной интерпретации звука управлять реакцией слушателя, обращаясь к его жизненному опыту [12, с. 240].

Музыка в радиоспектакле занимает особое место в композиции, может сопровождать текст, иллюстрировать его или являться самостоятельным элементом произведения. Начиная с 50-х гг. XX в. в связи со становлением жанров «новой музыки» (нем. Neue Musik), в том числе конкретной музыки (фр. Musique Concrète) в творчестве, например Пьера Шеффера, и развитием технических возмож-

ностей воспроизведения звука и его электронной обработки для музыкальных произведений наблюдается художественная реорганизация жанра радиоспектакля, который получает название Нового (нем. *Neue Hörspiel*), как новой формы музыкально-акустического спектакля [11, с. 124].

В современном культурно-музыкальном пространстве Германии многие композиторы обращаются к данному радиожанру и работают с различными видами радиоспектакля, такими как чтения, акустический эксперимент или акустический театр, а также биографический радиоспектакль.

Биографический радиоспектакль представляет собой сценическую форму, фабула и характер протагонистов которого выстраивается средствами музыки, звуков, пения, обработки разговорного голоса и режиссёрской работы. Как и литературный жанр биографии, задачей биографического радиоспектакля является рассказ о жизненных событиях, творчестве или общественной деятельности человека. Основная тенденция современного биографического радиоспектакля заключается в новом осмыслении голоса как семантического элемента произведения, выполняющего функцию не только конструкции рассказа и пересказа текста, но и являющегося художественным средством передачи концептуально значимых элементов биографии.

Каким образом голос вводится в композиционную форму радиоспектакля и какие особенности динамики, тема, артикуляции, произношения преобладают в той или иной сцене? Как образуются взаимосвязи между музыкальными, шумовыми частями произведения и голосом и формируют понимание данного элемента как акустического материала радиоспектакля?

Создание радиоспектакля тесно связано с работой над литературным текстовым первоисточником, который чаще всего берётся за основу радиоспектакля. Как и литературный текст, он обладает своими нарративными качествами. В задачу композитора радиоспектакля, работающего с биографическим материалом, входит не только музыкально проработать литературный первоисточник, но и акустически организовать материал таким образом, чтобы слушатель, находящийся «по другую сторону» радиоприёмника, мог воспринять и текст, и звуковую композицию как единое акустическое целое.

Идею возможности коммуникации между произведением и слушателем можно также встретить в литературном дискурсе о проблемах биографической нарратологии. Как и литературный жанр «биографии», биографический радиоспектакль обладает нарративным потенциалом и выстраивает перед слушателем особый акустический мир главного действующего лица, что сближает литературный жанр с жанром акустическим [14, с. 81–86]. Повествование жизни, творчества и различных событий, происходящих на протяжении жизни человека, является основой жанра биографии в литературе [6, с. 17–20]. Повествование как вид «иллюстрации» жизни человека рассматривается как вид нарративного процесса, который можно охарактеризовать как «коммуникативную реконструкцию» (нем. kommunikative und rekonstruktive Tätigkeit) отдельных эпизодов человека [4, с. 369–385]. Относительно биографии художниц или художников, музыкантов и деятелей искусства данный пункт является задачей, требующей особого внимания, так как большая часть данного биографического жизнеописания занимает изложение творческого становления стиля, произведений, а не событий из жизни. Перед повествователем стоит вопрос, какие художественные объекты должны быть описаны и каким образом.

В отношении поставленного выше исследовательского вопроса биографический и гендерный аспекты в выбранном радиоспектакле связаны между собой. Пол в современном гендерном дискурсе понимается как социальная и культурная интерпретация тех или иных ролевых качеств, манеры поведения, тела, стиля жизни как перформанса пола, в котором присутствуют определённые особенности, приписываемые обществом «женскому» или «мужскому» [2, с. 2–11]. Поэтому биографическое повествование является также активной интерпретативной практикой организации и передачи гендера [8, с. 402–407].

В теории гендерного литературного нарратива существует несколько признаков специфически женского повествования. Жерар Женетт в своих трудах предлагает обращаться прежде всего к вопросу о том, какова перспектива рассказа: «Who is the character whose point of view orients the narrative perspective? (Who sees?) and who is the narrator (Who speaks?)» [5, с. 47]. Этой стратегии придерживаются также и теоретики нарратива в фильмах, исследую-

щие на примере передачи действий персонажей, с какой точки зрения (мужской или женской) в фильм был «введён» герой или героиня. В данном контексте принято говорить о мужском фокусе (*male gaze*), когда камера показывает перспективу «взгляда» сверху вниз, т.е. акцентирует внимание на привилегированной, доминантной позиции, и о женском фокусе (*female gaze*), стремящимся к критике данной перспективы⁶.

В литературе представление пространства также может быть интерпретировано с позиции гендера. Считается, что перспектива обзорного восприятия окружающего, т.е. рассказ о панораме событий с одной точки зрения, относится к «мужскому», тогда как «женское» восприятие можно охарактеризовать как «отрывки действительности», при которых большую роль играет обозначение соотношения географической близости и удалённости объектов, внимание к деталям, передача атмосферы и настроения [3, с. 65]. Данный концепт перспективы рассказа можно исследовать с позиции того, как между собой взаимосвязаны различные перспективы в одном тексте, какова их структура [1, с. 160]. «Закрытая» структура текста характеризуется чётким разграничением иерархий взаимоотношений перспектив (главная–второстепенная и т.п.), избеганием противоположных мнений и общим однородным характером повествования. «Открытая» структура, напротив, стремится к многоуровневому изложению различных нарративов и характеризуется равноправным изложением многоперспективности (нем. *Multiperspektivität*) рассказа. В нарративной теории «открытая» структура текста может интерпретироваться как стремление к осуждению «создания» гендера благодаря отсутствию стабильной иерархии в распределении нарратива, которая отображает традиционные отношения социальных ролей мужчины и женщины. Примером таковой многоперспективности может служить теория Михаи-

⁶ Больше о данной проблематике см.: Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade. Theories and the Female Spectator // Feminist Film Theory. A Reader*, hrsg. v. Sue Thornham. New York : Edinburgh Univ. Press, 1999. S. 131–145; Laura Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. Vol. 16, is. 3. S. 6–18*; Griem J., Voigt-Virchow E. *Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalyse // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. S. 155–183.

ла Бахтина о голосовой полифонии⁷, при которой дуализм характера единственного персонажа поэтики Ф.М. Достоевского сосуществует и взаимодействует в рассказе с остальными нарративами текста. Габи Алльрат сравнивает данную полифоничность с теорией гендерного перформанса Джудит Батлер, описанной выше. Именно взаимодействие определённых ролей, социальных, культурных конструкций (нарративов) и их сосуществование определяют концепт гендера и разграничивают «мужское» и «женское».

Радиоспектакль берлинского композитора Ульрике Хааге «Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse» (нем. «Всё, но по-другому. 12 музыкальных миниатюр о Еве Гессе») был написан в 2009 г. Произведение состоит из двенадцати музыкальных миниатюр длительностью от трёх до пятнадцати минут. Текст написала сама композитор радиоспектакля, основываясь на факсимильном издании дневников художницы, датированных 1964–1965 гг. Помимо этих лет жизни и творчества художницы, композитор отображает несколько важных эпизодов жизни Евы Гессе, например, бегство её семьи из Германии во время нацистского режима в Амстердам, время юности и последние годы жизни. Кроме монологичных частей текста дневников самой художницы, в радиоспектакль вошли переписка её с отцом Вильгельмом Гессе, тексты художника Сола Левитта, близкого единомышленника Евы Гессе.

Голос в данном радиоспектакле является особым акустическим материалом, находящимся в тесной взаимосвязи с другими элементами композиции. На примере нескольких выборочных сцен можно наблюдать особенности композиции голоса, как представлены главные действующие лица и взаимоотношения между мужскими и женскими голосами радиоспектакля в аспекте ранее приведённых нарративных категорий.

Радиоспектакль открывается миниатюрой «Prélude» (00:00 по 03:37 минуту радиозаписи), в которой инструментальное вступление, минорная мелодия фортепиано и виолончели разрешаются звучанием кластерного аккорда и как будто издали приближаю-

⁷ Bachtin M. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München : Hanser, 1971; Подорога В. Рождение двойника. План и время в литературе Ф.М. Достоевского. М. : Плангloss, 2019.

щихся шагов, неразборчивых звуков голосов. В данном многоуровневом вступлении, состоящем из музыкального и шумового материала, слушателю передаётся некое физическое пространство, в котором звучат шаги и слышен шёпот. Со словами Евы Гессе «*Meine Kunst, mein Leben waren nie voneinander zu trennen*» (с нем. «Моё искусство, моя жизнь никогда не были разграничены») начинается голосовая партия композиции (01:04 мин.). Вступивший голос после технической обработки звучит приглушённо, таким образом семантически разграничивая два звуковых пространства: первое, в котором звучат шаги, и второе, в котором существует записанный голос Гессе. Такое разграничение настраивает слушателей на восприятие сложной композиции. После этого вступает синтезатор с динамичной, звучной мелодией и вводится другой голос на английском (с 01:03 мин.) «*I want to get to non-art, non-connotative, non-diametric*». Данный голос по своей манере подачи отличен от предыдущего, он обладает низким регистром. Характерная для английского языка артикуляция образует акустический образ следующего персонажа. Оба голоса принадлежат женщинам разного возраста. Можно утверждать – «юный» женский голос обладает мягким тембром сопрано, умеренной динамикой и звучит в высоком регистре. «Взрослый» голос является грудным, «густым» и звучит в низком регистре. И можно понять, что перед слушателем представлены два различных персонажа. Однако оба персонажа присутствуют в данном отрывке исключительно в технической обработке или с эффектом эха. Данный эффект интересен ещё и тем, что разделяет «взрослый» женский голос на два одновременно звучащих голоса.

В данном коротком отрывке введением голосовой партии со специфической технической обработкой композитор не только обозначает многоплановость акустической постановки спектакля, но и реализует два образа главной героини композиции. Две различные голосовые партии можно интерпретировать как образ Гессе до её болезни («юный» голос) и после («взрослый» голос). Ощущение данного временного сдвига через практически одновременное звучание обоих голосов поддерживается через композиционный метод совмещения «юного» голоса с вырезками из интервью с одной из выставок инсталляций Евы Гессе. В этом моменте её шёпот – «*Ohne Titel, ohne Titel, ohne Titel, Tusche auf Papier*» (нем. «Без назва-

ния, без названия, без названия, тушью на бумаге») – сопровождается звуком шороха черчения на бумаге. Шёпот звучит очень чётко, хотя и без какой-либо технической обработки, и за счёт этого очень интимно и доверительно по отношению к слушателям.



Рис. 1. Ева Гессе, No Title, 1969–70. Латекс, веревка, нить, проволока. © 2019 mks con brio

Через название одной из инсталляций художницы (рис. 1), использование оригинального звука рисования на бумаге композитор пытается акустически передать материальность художественного объекта, о котором Ева Гессе «рассказывает» в эпизоде. Неожиданное вступление отрывков из интервью с выставки разрушает понимание слушателя о том, в какой конкретно временной отрезок хочет «поместить» их композитор. Находятся ли они в современном мире, где проходят выставки с инсталляциями художницы, или же они могут действительно «слышать» её шёпот?

Введение в композицию мужских голосов происходит в третьей части радиоспектакля «Self-Positioning» (с 08:21 по 11:38 мин.). Миниатюра начинается со звучания рояля, струны которого проложены материалом, характерным для инсталляций Гессе: верёв-

ками, проволокой, хлопковыми шнурами. Описание данной подготовки рояля можно встретить на обложке диска радиоспектакля, также об этом упоминает сама композитор в своём разговоре с автором статьи⁸. За счёт этого рояль, играющий глissандо в высокой октаве, звучит приглушённо и отрывисто (рис. 2). Таким образом, композитор не только акустически описывает художественный объект, но и буквально использует художественные материалы для своей композиции, создавая особый акустический «мир».



Рис. 2. Рояль в студии звукозаписи. © Ulrike Naage, личный архив

Начиная с аутфакта, после партии рояля вступает мужской голос на английском языке: «She was very involved with the specific medium that she was working with...» (с 08:21 по 09:05 мин.). Этот голос звучит с американским акцентом, чередуя длинные гласные с короткими и быстро проговариваемыми согласными, в голосовом диапазоне баритона. Вместе с тем данный персонаж говорит в умеренной динамике, делая логически продуманные паузы так, что текст звучит убедительно. У слушателя создаётся впечатление, что

⁸ Интервью с композитором проходило в г. Берлин, 17.05.2019 г.

мнение об искусстве дается, например, профессиональным искусствоведом. Параллельно с данным мужским голосом звучит приглушённо, словно издалека, речь самой художницы: «Papiermaché, Latex, neu gefärbte Netze mit Polyethylen...», (нем. «Папье-маше, латекс, новые цветные сетки с полиэтиленом...»). Обилие неритмично организованных пауз, присутствие предыхания при произношении слов и нестабильная, волнообразная динамика передают иной характер данного персонажа. «Юный» голос Гессе и голос «профессионала», введенные одновременно в композицию, образуют семантическую противоположность. Мужской голос выведен акустически на первый план, в то время как голос самой художницы уходит на второстепенный план, что подчёркивает противопоставление данных персонажей и двух дискурсов об искусстве. Таким образом, с одной стороны, это убедительная речь об искусстве, интерпретация творчества и личности художницы, а с другой, непосредственно образ самой Гессе, её личности и её мысли по поводу работы с материалом.

В следующем эпизоде интересен момент, как композитор снова заостряет внимание слушателя на сосуществование в радиоспектакле различных временных отрезков. Ева Гессе рассказывает о втором замужестве своего отца. Его жена, также как и сама художница, заболевает раком головного мозга (с 10:12 по 10:25 мин.). В этот момент голос «юной» Гессе звучит для слушателей чётко, в умеренно громкой динамике, без каких-либо технических обработок, и не затрудняет восприятие голоса как в предыдущем примере. Неожиданно для слушателей художница произносит: «Hört sich unglaublich an, nicht?» (нем. «Слышится невероятно, не правда ли?»). Данная фраза вводится в партию голоса таким образом, что отчётливо слышен «белый шум», происходящий, может быть, от неисправного телевизора или радиоаппарата, при смене проигранной грамофонной пластинки. Ассоциация с происхождением такого «белого шума» может быть различной, но по сравнению с предыдущим текстом голос в данной фразе звучит отдалённо, он не «происходит» в настоящий момент. И вновь следующая фраза «Lass mich die Geschichte bis zu Ende erzählen» (нем. «Позволь мне рассказать мою историю до конца») звучит акустически ближе к слушателю.

Приём такого монтажа голоса и шума позволяет композитору реализовать важный концепт для всей композиции. Так, слушатели имеют возможность воспринять историю героини радиоспектакля, рассказанную самой художницей «здесь и сейчас». Её голос звучит отчётливо, в умеренно громкой динамике, без обработки. С другой стороны, в данном эпизоде реализуется другой образ Евы Гессе, звучащий одновременно с «белым» шумом как будто издалека или, можно предположить, из своего прошлого, так как интонация голоса иронична и героиня «знает» свою историю жизни «до конца». Посредством монтажа, а также риторически сформулированным вопросом и его ироничным интонированием прерывается однородная линия нарратологического рассказа. Сама художница обращается к слушателям, что на самом деле, конечно, невозможно.

С позиции взаимоотношений мужских и женских голосов в радиоспектакле интересна восьмая миниатюра произведения под названием «An artist's life in New York, the Sixties» (с 30:18 по 37:47 мин.). В данной миниатюре представлен эпизод артистической жизни художницы в Нью-Йорке 1960-х гг., в один из радикальных и продуктивных периодов её творчества. Слушатели знакомятся с одним из ближайших единомышленников Гессе – Солом Левиттом, представителем художественного направления минимализма. В композицию вводится женский голос, комментирующий творчество Гессе, который можно противопоставить мужскому голосу «профессионала» из третьей миниатюры.

Женский голос, характеризующий Гессе в активный период её творчества и экспериментаторства с материалами и объектами, звучит для слушателя в ином ключе по сравнению с голосом «профессионала» (с 32:00 мин.). Она произносит две фразы, разделённые паузой: «Diese glühende Energie, die sie ausstrahlte» (нем. «Эта раскалённая энергия, которую она излучает»), «Sie wusste genau, was sie wollte. Sie wollte in die Arena, wo die Kerle auftraten» (нем. «Она точно знала, чего хочет. Она хотела на арену, где выступали парни»). Одновременно с женским голосом вступает оригинальный звук города (шум улиц, сигналы автомобилей) и мотив синтезатора, напоминающий электронную музыку 60-х гг. прошлого века. Первая фраза интонируется таким образом, что слушатели могут уловить важное эмоциональное состояние персонажа. Через акцент на слове «glühende» – интонирование с тенденцией наверх в конце

первой фразы – в голосе передаётся восхищение художницей. Мотив города, его повседневной жизни, сопровождающий данную партию, можно интерпретировать как попытку композитора передать энергию города, т.е. повседневного окружения, в котором жила Гессе. При этом можно предположить, что данный женский персонаж знаком ей или находится в непосредственном окружении художницы, поскольку партия сопровождается звуками города, в котором «здесь и сейчас» живёт главная героиня. Интересно, что вторая фраза после паузы в данном отрывке передаётся в обработанном варианте через эффект эха, при котором голос звучит удвоенно, повторяясь, что неестественно.

Фраза Сола Левитта (с 31:46 по 31:56 мин.) «You must practice! Stupid, unthinking, empty. Than you will be able to do» относится к самой художнице. Мужской голос звучит в среднем диапазоне, с умеренной громкостью. Персонаж, перечисляя «stupid, unthinking, empty», делает довольно долгие паузы так, что фраза произносится в достаточно умеренном темпе, со спокойной интонацией. Особенно персонаж Левитта акцентирует конец отрывка «to do». Перед слушателем возникает образ художника, который уверен в своём художественном стиле, скорее всего, признан и знает «толк» в том, что значит для него художественная работа.



Рис. 3. Кадр работы во время создания радиоспектакля
© Ulrike Haage, личный архив

«Юный» голос Гессе завершает миниатюру (с 32:35 мин.). Особое звучание данного эпизода обусловлено тем, что запись происходила необычно с позиции акустики в специально устроенном месте, а именно в рукотворной горе Тойфельсберг (нем. Teufelsberg). В своём интервью с автором статьи Ульрике Хааге объясняет, что актриса, исполняющая роль молодой Гессе, Анна Лена Цюльке (нем. Anna Lena Zühlke), вокализируя, обнаружила, что её голос резонирует в данном свободном пространстве. На рис. 3 видно, насколько артистична поза актрисы при записи голоса. Хоральный эффект данного эпизода придаёт сакральность, невинность образу главной героини.

Заключение

Радиоспектакль, рассказывающий о жизни художницы Евы Гессе, является комплексной композицией, совмещающей особенности многих жанров, что подтверждает интермедialную основу данного акустического произведения. Радиоспектакль, доступный слушателю посредством радио, должен передавать не только характер и действия персонажей произведения. В ходе рассмотрения отдельных сцен спектакля было выявлено, что композитор иллюстрирует художественный метод работы художницы через использование специфических материалов при воспроизведении звуковой кулисы. Данная особенность важна, так как позволяет найти некоторые схожие аспекты радиоспектакля с литературным жанром биографии, для которого необходима не только передача жизненных событий человека, но и его стиля и творчества. Голос, являющийся акустическим композиционным материалом в данном произведении, вводится в форму произведения наряду со звуковыми, шумовыми и музыкальными элементами. Взаимодействие всех элементов радиоспектакля, как и театральной драматической постановки, зависит друг от друга и создает в произведении нарративные структуры. Голосовая партия «Alles aber anders» представлена как мужскими, так и женскими голосами. Персонаж Евы Гессе представлен двумя голосами – «взрослым» и «юным», которые символизируют два образа художницы – до и после болезни. Интересно, что динамика, тембр, темп и акустическая обработка голосов образуют два параллельных образа. Эпизод с хоральной реализаци-

ей, при которой голос художницы резонирует, указывает на незакреплённость, неустойчивость образа персонажа.

В представленных сценах слышно, что мужские персонажи можно противопоставить женским, их звуковой реализации. Голоса «профессионала» или Сола Левитта вводятся в композицию чаще всего таким образом, что голос художницы становится едва слышным на фоне отчётливо артикулируемых мужских голосов. С позиции гендерного аспекта данные голоса введены не случайно в таком иерархизированном порядке и обозначают проблему традиционного распределения гендерных ролей.

Данную раздробленность персонажа можно интерпретировать как особенность женского нарратива в радиоспектакле. Через многозначность образа художницы композитор избегает создания доминирующего, т.е. «главного» нарратива в реализации акустической биографии. Через различное изображение Евы Гессе слушатели имеют возможность свободной интерпретации её характера. Так, в радиоспектакле образуется взаимодействие не только между двумя действующими лицами художницы внутри самой композиции *per se*, но и система между содержанием радиоспектакля и его интерпретацией.

Важным при создании женского нарратива является реализация пространства и времени. Ощущение «близкого» и «далёкого» времени, характеризуемого как «здесь и сейчас», и прошлого, из которого в некоторых эпизодах звучит голос Евы Гессе, введение в композицию оригинального шума города образуют акустическое пространство, тем самым появляется возможность панорамного восприятия сцен произведения.

Использованные источники

1. Allrath G., Surkamp C. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, ultiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung // Erzähltextanalyse und Gender Studies / V. Nünig, A. Nünig, N. Stritzke. Metzler, 2004. P. 143–179.
2. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. London : Routledge, 1990. 249 c.
3. Würzbach N. Raumdarsstellung // Erzähltheorie transgenderisch, intermedial, interdisziplinär / V. Nünig, A. Nünig. Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 235 c.
4. Gérard G., Hausendorf H. Vertextungsmuster Narration // Text – und Gesprächslinguistik. Klaus Brinker u.a. Berlin : De Gruyter, 2000. 329 c.
5. Genett G. Narrative Discourse. An Essay in Method. Oxford : Cornell, 1980. 359 c.

6. Klein C. Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien. Stuttgart : Metzler (e-book Springer), 2009. 274 c.

7. Mayröcker F., Jادل E. «Die Rede vom 22. April 1969» // Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden, изд. Klaus Schöning. Bodenheim : Athenaeum, 1981. 95 c.

8. Runge A. «Gender Studies» // Handbuch der Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart : Metzler (e-book Springer), 2009. 274 c.

9. Rühr S. Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2008. 587 c.

10. Tietenberg A. «Alles, aber anders. Modelle von Rezeption und Partizipation bei Eva Hesse» // Hesse E. San-Francisco-Museum of Modern Art. Ausstellungskatalog, Museum Wiesbaden. Wiesbaden : Museum Wiesbaden, 2002. 325 c.

11. Schwitzke H. Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln; Berlin : Kiepenheuer & Witsch, 1963. 352 c.

12. Schafer R. Klang und Krach – Eine Kulturgeschichte des Hörens. Frankfurt am Main : Athenäum, 1988. 485 c.

13. Schöning K. Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main : Fischer, 1982. 325 c.

14. Huwiler E. Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst, Падеборн: mentis, 2006. 254 c.

15. Haage U. «Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse» [Запись радиоспектакля] // Bayerischer Rundfunk. URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>

Elizaveta Willert

On Women Narration in The German Biographic Radioplay

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 69–86.

doi: 10.17223/26188929/9/7

The radioplay as a genre combines different media and types of art. The acoustic level of the radioplay is realized in the sound - or in different sounds as a voice, an electronic sound, instrumental parts, noise. The biographical radioplay has a narrative potential because it has a function to illustrate people's lives and activities. The author of this study is interested in how the acoustic form of a modern biographical radio, for example, «Alles aber anders» by Ulrike Haage, implements the features of female narrative.

The voice, which is an acoustic composite material in this work, is introduced into the form of the work along with sound, noise, and musical elements. The interaction of all elements of the radioplay, as well as theatrical dramatic staging, depend on each other and create narrative structures in the work. The voice part is represented by both male and female voices. The character of Eva Hesse is represented by two voices – «adult» and «young», which symbolize two images of the artist – before and after the illness. Interestingly, the dynamics, timbre, tempo and acoustic processing of voices form two parallel images.

This fragmentation of the character can be interpreted as a feature of the female narrative in the radio performance. Through the ambiguity of the artist's image, the composer avoids creating a dominant, that is, "main" narrative in the implementation of an acoustic biography. Through a different image of Eva Hesse, listeners can freely interpret her character. So, in the radio performance, an interaction is formed not only between the two characters of the artist inside the composition per se, but also the system between the content of the radio performance and its interpretation.

Keywords: biographic radioplay, gender, sound art, women narration Summary.

The used sources

1. Allrath, Gaby / Surkamp, Carola, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: Erzähltextanalyse und Gender Studies, ed. Vera Nünning and Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler, 2004, 264 p.
2. Butler, Judith, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge: London, 1990, 249 p.
3. Würzbach, Natascha, „Raumdartsellung“, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, ed. Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, 235 p.
4. Gérard, Genette, Narrative Discourse. An Essay in Method, Oxford: Cornell, 21980
5. Gülich, Elisabeth, Heiko Hausendorf, „Vertextungsmuster Narration“, in: Text- und Gesprächslinguistik, ed. Klaus Brinker u.a., Berlin: De Gruyter, 2000, 329 p.
6. Klein, Christian, Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, 274 p.
7. Mayröcker, Friderike / Jادل, Ernst, „Die Rede vom 22. April 1969“, in: Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden, ed. Klaus Schöning, Bodenheim: Athenaeum, 1981, 95 p.
8. Runge, Anita, „Gender Studies“, in: Christian Klein, Handbuch der Biographie: Methoden, Traditionen Theorien, ed. Christian Klein, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, 274 p.
9. Rühr, Sandra, Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008, 587 p.
10. Tietenberg, Annette, „Alles, aber anders. Modelle von Rezeption und Partizipation bei Eva Hesse“, in: Eva Hesse, San-Francisco-Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog, ed. Museum Wiesbaden, Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2002, 325 p.
11. Schwitzke, Heinz, Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963, 352 p.
12. Schafer, R. Murray, Klang und Krach – Eine Kulturgeschichte des Hörens, Frankfurt.a.M.: Athenäum, 1988, 485 p.
13. Schöning, Klaus, Spuren des Neuen Hörspiels, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982, 325 p.

14. Huwiler, Elke, *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: mentis, 2006, 254 p.

15. Haage, Ulrike, „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“, Bayerischer Rundfunk, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>.

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 78.024

doi: 10.17223/26188929/9/8

Татьяна Ершукова

КОМПЛЕКСНОЕ РАЗВИТИЕ ВОКАЛИСТА АКАДЕМИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В КОНСЕРВАТОРИИ

В статье излагается принцип комплексного подхода к обучению вокалиста в консерватории. Подчёркивается необходимость ознакомления студента с обучением Фёдора Ивановича Шаляпина и методическими принципами его педагога, а также с процессом обучения в Центре Галины Вишневской. Делаются выводы о значении не только технических навыков, которым часто уделяют основное внимание студенты консерваторий; не меньшее, как утверждается в статье, значение имеют эмоциональная и стилистическая стороны понимания исполняемого произведения.

Ключевые слова: консерватория, студент, пение, комплексное развитие.

С началом XXI в. в российском образовании происходит множество изменений. На всех уровнях обучения – от дошкольного до вузов – вводятся новые образовательные стандарты. Эти изменения коснулись и всех музыкальных учебных заведений, в том числе и консерваторий. Изменения стандартов продолжают уже около десяти лет, и одним из последних был утвержден ФГОС для магистратуры по направлению подготовки «Академический вокал» [8].

Введение новых нормативных документов отражает общую тенденцию, наступившую на рубеже 2000-х гг. Изменилась политическая, общекультурная ситуация, социальный контекст, что неминуемо повлекло за собой необходимость в пересмотре подхода к обучению вокалистов в консерватории.

Несомненно, в отечественном музыкальном образовании заложены прочные традиции обучения академических вокалистов, которые давали и дают очень хорошие результаты. Однако за послед-

ние 20–30 лет было проведено множество исследований, особенно в области музыкальной психологии и психологии творчества. В работах И.В. Петрушина [5], Б.М. Теплова [7], М.Г. Арановского [1, 6] представлены интересные факты о специфике музыкального мышления слушателя и исполнителя, а также описан характер аналитического мышления музыканта и приведена структура музыкальных способностей. Все это позволяет по-новому взглянуть на учебный процесс формирования вокалиста в консерватории. Совершенно очевидно, что сегодня необходимо менять методы и формы преподавания вокала таким образом, чтобы они способствовали комплексному музыкальному развитию.

Главной отправной точкой для педагога-вокалиста должно стать точное представление о том, что музыка является искусством звука. Еще Б.В. Асафьев называл ее искусством интонируемого смысла [2]. При исполнении вокальных произведений посредством передачи звука профессиональным голосовым аппаратом исполнитель создает новые художественные смыслы. В них одновременно проявляется *слуховая сторона* его музыкального мышления (умение слышать и точно воспроизводить высоту звука, управлять ритмом, темпом, динамикой и др.), *двигательная природа* (термин И.В. Петрушина [5], понимаемый как комплекс движений и мышечных реакций, которые необходимы для воспроизведения звука на инструменте или голосом) и *интеллектуальная составляющая* (умение конструировать интерпретацию, создавать новый художественный образ). Воспитывая и обучая вокалиста в консерватории, необходимо не только развивать его узкопрофессиональные навыки, но и формировать у него различные умения, которые помогут ему в будущей исполнительской деятельности. Это определило **комплексный подход** к обучению вокалиста в вузе, который стал предметом рассмотрения в настоящей статье.

Достаточно долгое время в занятиях по вокалу на первое место ставилась постановка голоса, работа над дыханием и артикуляцией, над техническими составляющими исполнительского мастерства певца. Действительно, от постановки голоса зависит очень многое, ведь голос с некрасивым тембром, неровным диапазоном и снятый с дыхания не может исполнить художественное произведение так, чтобы доставить удовольствие слушателю.

Однако уже в процессе постановки голоса, даже в распевках, необходимо уделять внимание характеру музыки. Именно это позволит развивать музыкальное мышление будущего исполнителя, устанавливать взаимосвязи между особенностью взятия того или иного звука и художественным образом.

Этот аспект подчеркивает Л.Б. Дмитриев в работе «Основы вокальной методики», приводя в качестве примера воспоминания Федора Ивановича Шаляпина о своем учителе Д. Усатове. Знаменитый бас вспоминает, как ему с первых шагов его наставник не только прививал навыки правильного голосообразования, но и «сразу внушил необходимость обрисовки звуком характера персонажа» [4, с. 51].

В истории исполнительского вокального искусства Федор Шаляпин остался одной из легенд, он завораживал своих слушателей не только звучанием голоса, но и мастерским, художественно совершенным, артистичным исполнением. Его опыт для современных вокалистов бесценен, также как и те приемы, которые использовал его педагог. Эти воспоминания помогут современному учителю вокала по-иному взглянуть на процесс обучения, и постараться совмещать работу над конкретными техническими приемами с определенными художественными задачами.

Будет преувеличением сказать, что комплексное воспитание вокалиста стало достижением методики XXI в. Лучшие вокальные школы России XX в. были ориентированы на комплексное воспитание певца. Приведем в качестве примера школу Галины Павловны Вишневской, которая в своей педагогической работе уделяла особое значение тому, чтобы уже на начальном этапе работы над музыкальным сочинением вокалист стремился объединить все технические возможности своего вокального аппарата и художественную задачу. Такой педагогический подход напрямую связан с успешным опытом концертной деятельности. Большое значение в исполнении она уделяла смысловой задаче интерпретации, и гораздо меньше говорила в своей автобиографии о технических приемах вокалиста [3].

Однако на сегодняшний день нужно констатировать тот факт, что стремление участвовать и побеждать в различных конкурсах иногда играет отрицательную роль в процессе обучения и формирования певца. Желание вокалиста стать лауреатом на престижном

конкурсе требует от него подготовки сложной в техническом отношении программы, которая должна быть детально отработана. В процессе работы над произведениями особое внимание уделяется работе над звуком, тембром, дыханием, сложным виртуозным элементам – трелям, фиоритурам и др. В этой ситуации художественное содержание произведения зачастую отступает на второй план.

Кроме того, в своей практике я замечаяю, что определенный элемент соревновательности, который присутствует между студентами-вокалистами в консерватории, основан на тех или иных аспектах их технического мастерства. К сожалению, они не соревнуются в том, кто сможет сделать наиболее стилистически верную, и в то же время оригинальную интерпретацию романса П.И. Чайковского. Студенты могут гордиться широтой диапазона, другими возможностями своего голоса. Эта ситуация показательна в контексте темы статьи и говорит прежде всего о том, что общая тенденция в профессиональном вокальном образовании (как в среднем звене, так и в высшем) – акцентировать голосовые возможности певца, его технику. Как уже было сказано выше, в лучших традициях отечественного образования и в исследованиях по музыкальной психологии подчеркивается важность слухового, общехудожественного, интеллектуального развития будущего исполнителя. На это нужно обращать внимание с первых шагов, а в консерватории это должно стать основой методики работы на уроках вокала.

Поговорим о том, какие приемы можно использовать для комплексного воспитания вокалиста в консерватории.

Важную роль играет воспитание музыкально-эстетического кругозора певца. Несомненно, каждый педагог вузовского уровня на уроках вокала иногда проводит беседу с вокалистом об исполнителях, композиторах, музыкальных стилях. На наш взгляд, это необходимо не только делать регулярно, но и выстроить в определенную педагогическую систему. Например, в течение первого курса студенты должны получить общее представление о стилях зарубежной музыки, выдающихся мировых певцах XX в. На втором курсе получить представление о вокальном искусстве России и отечественных певцах. На третьем курсе поговорить о выдающихся вокалистах XXI в., российских и зарубежных, посетить не менее четырех концертов или мастер-классов вокалистов отечественных и зарубежных. На четвертом курсе на основе полученных знаний

можно формировать у будущего вокалиста представление о различных национальных манерах, о вокальных школах, об аутентичных исполнителях старинной музыки и т.п. Подобное планирование поможет педагогу избежать отрывочных сведений об исполнителях, которыми обладают многие выпускники. Целенаправленная работа поможет не только сформировать кругозор, но и существенно расширить интеллектуальный потенциал певца, его профессиональную компетентность, развить музыкальную память.

Процесс усвоения новых знаний необходимо контролировать, ведь эстетический вкус находится на стадии формирования, и педагог вокала должен обязательно на него влиять. Достаточно небольшой беседы из двух-трех вопросов, которая не займет на занятии много времени и даст общее представление о том, как воспринял студент новую информацию. Важно то, что студент будет понимать заинтересованность педагога, а также поймет, что это является необходимым элементом профессионального становления вокалиста.

Необходимый элемент комплексного воспитания вокалиста связан с формированием у него полноценных знаний о строении голосового аппарата, о его сбережении, о достоинствах и недостатках собственного голоса. На этой рациональной основе будет строиться будущая педагогическая работа вокалиста, если он посвятит свою жизнь преподаванию вокала. Это также поможет певцу в преодолении тех трудностей, с которыми он сталкивается в своей исполнительской деятельности.

Слуховое развитие вокалиста проходит по различным направлениям. Это и контроль над точной интонацией, и пение в ансамбле, и знакомство с новыми произведениями посредством чтения с листа. Профессиональный слух вокалиста развивается при восприятии музыки в чужом исполнении, как на концерте или оперном спектакле, так и в записи. Анализируя различные варианты исполнения одного и того же произведения под руководством педагога, вокалист учится обращать внимание на различные детали интерпретации. Здесь соединяются его знания о стилистике произведения и музыкальный слух.

Для комплексного формирования вокалиста важную роль играет подбор программы. Отечественная школа вокала имеет самую широкую стилевую направленность, и поэтому студент за период обу-

чения должен освоить программу в разных стилях. При этом он должен не только технически ее проработать, но и осмыслить, изучить данную стилистику. Именно такой подход обучения исполнителя в консерватории станет основой для формирования яркого интерпретатора, способного к самостоятельной концертной или музыкально-театральной деятельности.

Использованные источники

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М. : Музыка, 1974. С. 57–71.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 376 с.
3. Вишневецкая Г.П. Галина. История жизни. Чимкент : МП «Аурика», 1993. 576 с
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. 3-е изд. М. : Музыка, 2007. 368 с.
5. Петрушин И.В. Музыкальная психология. М. : Академический проспект, 2006. 400 с.
6. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. М.Г. Арановский. М. : Музыка, 1974. 336 с.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. 355 с.
8. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – магистратура по направлению подготовки 53.02.02 Вокальное искусство. URL: chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++Mag/530402_M_3_15092017.pdf

Tatyana Ershukova

COMPLEX DEVELOPMENT OF AN OPERA SINGER IN THE CONSERVATOIRE

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 87–93.

doi: 10.17223/26188929/9/8

The article outlines the principle of an integrated approach to the training of a vocalist at the conservatory. The necessity of familiarizing the student with the training of Fyodor Ivanovich Chaliapin and the methodological principles of his teacher, as well as with the learning process at the Galina Vishnevskaya Center, is emphasized. Conclusions are drawn about the importance of not only technical skills, which are often given the main attention by students of conservatories; no less, as stated in the article, the emotional and stylistic aspects of understanding the performed work are of importance. The vocalist's auditory development takes place in various directions. This includes controlling the exact intonation, singing in an en-

semble, and getting to know new works through reading with a Fox. A vocalist's professional hearing develops when listening to music performed by someone else, both at a concert or Opera performance, and in a recording. By analyzing different versions of the same work under the guidance of a teacher, the vocalist learns to pay attention to various details of interpretation. This combines his knowledge of the style of the work and his musical ear.

The selection of a program plays an important role in the complex formation of a vocalist. The national vocal school has the broadest style orientation, and therefore the student must master the program in different styles during the period of study. At the same time, he must not only work it out technically, but also understand and study this style. This approach to teaching performers at the Conservatory will be the basis for the formation of a bright interpreter capable of independent concert or musical theater activities.

Key words: conservatory, student, singing, integrated development.

The used sources

1. Aranovsky M.G. Thinking, language, semantics // Problems of musical thinking: Sat. Art. M.: Music, 1974. S. 57–71.
2. Asafiev B.V. Musical form as a process. Prince 1, 2. L.: Music, 1971. 376 s.
3. Vishnevskaya G.P. Galina. The history of life. Chimkent: MP Aurika, 1993. 576 s
4. Dmitriev LB Basics of vocal technique. 3rd ed. M.: Music, 2007. 368 s.
5. Petrushin I.V. Musical Psychology. M.: Academic Avenue, 2006. 400 p.
6. Problems of musical thinking: Sat. Art. / comp. M.G. Aranovsky. M.: Music, 1974. 336 s.
7. Teplov B.M. Psychology of musical ability. M.-L. : APN RSFSR, 1947. 355 s.
8. The federal state educational standard of higher education - master's program in the direction of preparation 53.02.02 Vocal art. URL: chrome-extension: // oemmndcblldboiebfnladdacbfmadadm / http: //fgosvo.ru/uploadfiles/ FGOS% 20 VO% 203 ++ / Mag / 530402_M_3_15092017.pdf

УДК 784.3
doi: 10.17223/26188929/9/9

Валерия Петрова, Татьяна Сотникова

О РАБОТЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТОМ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕОДОЛЕНИЕ ИНТОНАЦИОННЫХ ТРУДНОСТЕЙ В РЕПЕРТУАРЕ БЕЛЬКАНТО

Методическая ценность данной статьи в том, что она обращена одновременно к певцам и пианистам – концертмейстерам. Особенности вокального исполнения и специфика концертмейстерской работы с вокалистами рассматриваются авторами в тесной взаимосвязи художественных и технологических задач, как целостный творческий процесс создания ансамбля. В статье даётся краткий историко-стилевой очерк о бельканто, предлагаются практические рекомендации для работы над чистотой певческой интонации, раскрываются задачи концертмейстера при разучивании музыкального материала и во время совместного исполнения с певцом. В статье авторы обобщают рекомендации авторитетного вокального педагога и знатока бельканто Мануэля Гарсиа (сына) и собственного многолетнего опыта работы в качестве педагогов кафедры концертмейстерского мастерства Российской академии музыки имени Гнесиных и концертмейстеров московских оперных театров.

Ключевые слова: бельканто, вокал, стиль, мышечная память, интонация, упражнения – распевки, концертмейстер.

Изысканный стиль пения, столь характерный для итальянского вокального искусства середины XVII – первой половины XIX в., зародился в Италии в XVI в. Появление его было во многом связано с развитием гомофонного письма, получившего самое широкое применение благодаря опере – новому музыкальному жанру, возникшему на рубеже XVI–XVII вв. Переход к гомофонному письму соответствовал новым эстетическим взглядам, возникшим под влиянием гуманистических идей эпохи Возрождения, девизом которой стало воплощение человеческих чувств и переживаний. Отныне мелодия была призвана стать элементом музыки, наиболее естественно и чутко выражающим всё богатство человеческой души.

Стало очевидным, что, подчинив мелодии все остальные голоса и ограничив их аккомпанирующими фигурами, можно достичь максимальной выразительности и гибкости мелодии. С уверенностью можно сказать, что с возникновением новых эстетических задач связано и развитие итальянского *bel canto*.

Дальнейшему развитию стиля способствовало также новое отношение к выразительности слова, важной не только в опере, но и в других вокальных жанрах. Отличительными чертами стиля бельканто явились безупречная ровность голоса во всех регистрах, мягкий красивый звук, плавность и легкость звуковедения, сохраняющаяся в сложном виртуозном рисунке.

Средства выразительности пения бельканто формировались на богатой традициями почве народного итальянского исполнительства и фонетических особенностей певучего итальянского языка. Красота звука, легкость и пластичность исполняемой мелодии достигалась не давлением на голосовые связки, а эффективным использованием резонансных свойств голосового аппарата певца.

Разумеется, подобного рода достижения в технике пения требовали от начинающего певца усердных занятий и разнообразных упражнений. Созданием таких упражнений (сольфеджио) занимались многие выдающиеся мастера XVII в., большинство из которых были одновременно композиторами и вокальными педагогами. Среди них Алессандро Скарлатти, Джованни Перголези, Георг Фридрих Гендель, Алессандро Страделла и др. Особое внимание в упражнениях уделялось плавности, подвижности голоса и гибкости, ровности тембра.

Уже к концу XVII в. оперные арии начинают строиться на основе широкой кантилены бравурного характера, с использованием трудных пассажей, каденций, трелей, демонстрировавших высоко развитые вокально-технические возможности певца. Так называемый бравурный стиль бельканто, распространенный в XVIII в. и пользовавшийся популярностью вплоть до начала XIX в., являл собой блестящую виртуозную манеру пения с преобладающей колоратурой. Вокальное искусство в эту эпоху было подчинено задаче выявления всевозможных достижений певца – длительности и широты дыхания, тонкой филировки звука, виртуозного исполнения труднейших фиоритур.

Известный вокальный педагог и оперный певец начала XIX в. Мануэль Гарсиа рассказывает об инциденте в 1815 г., который случился с его отцом, исполнявшим роль в премьерe, на одной из первых репетиций. «Когда закончилась первая ария, исполненная с прекраснейшей фразировкой и глубоким чувством, но исполненная нота в ноту, как было написано, композитор сказал: «Спасибо, сеньор, очень мило, но это не то, что я хотел... Старший Гарсиа был блестящим музыкантом и умелым импровизатором. Он добавил какое-то количество альтераций, украшений, пассажей, трелей, рудад и каденций... Старый композитор долго тряс его руку. – Bravo! Блестяще! Это моя музыка, какой я ее себе и представлял!» [4, с. 34]. Искусство импровизации блестящей орнаментики – вот главное, чем владели певцы начала XIX в.

С развитием стиля повышались требования к певцам: при исполнении арий *da capo* исполнитель должен был варьировать при повторе вторую часть арии, ведь количество вариаций и их изящество служили доказательством его искусности, тем более что при каждом последующем исполнении данной арии было принято преподносить публике новые вариации. Таким образом, помимо безупречного владения голосовым аппаратом, искусство бельканто в тот период требовало от исполнителя широкого музыкального кругозора и высокоразвитого искусства импровизации и варьирования. Вследствие этого к концу XVIII в. итальянская опера как жанр оказалась целиком подчинена требованиям показа вокальных возможностей певцов. Традиция импровизаций в ариях просуществовала вплоть до появления опер Джоаккино Россини, который предпочел сам сочинять и выписывать в нотах все каденции и колоратуры.

В начале XIX в. благодаря творчеству Россини (а также в равной мере и других композиторов – Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте) опера обретает цельность и стройность формы, знаменуя новый период в развитии стиля бельканто. Несмотря на то, что вокальные партии по-прежнему перегружены колоратурными украшениями, от исполнителей уже требуется более реалистичная передача эмоций живых персонажей и тонких психологических нюансов, а насыщенность оркестрового сопровождения предъявляет к голосу певца повышенные динамические требования.

Завершение эпохи классического бельканто связано с появлением опер Джузеппе Верди. Столь характерное для бравурного бельканто преобладание колоратуры постепенно уходит в прошлое: украшения в вокальных партиях опер Верди поначалу остаются только в партиях сопрано, а в более поздних операх и вовсе не встречаются.

Главенствующая роль кантилены не меняется, но изменяется обший динамический спектр вокальных партий: от певца требуется ровное звучание голоса в двухоктавном диапазоне с сильными, ярко звучащими верхними нотами, что позволяет певцу выражать яркие драматические и тонкие психологические состояния персонажа. Сам термин бельканто в этот период постепенно утрачивает свой первоначальный смысл, им начинают обозначать безупречное владение голосовыми данными и прежде всего техникой кантилены.

О работе над арией

В наше время при исполнении вокальных сцен в концертном варианте принято делать текстовые купюры, а также исполнять быструю часть арии только один раз вместо двух, что было недопустимо ранее. Финальная кода или быстрая кабалетта позволяли певцу максимально полно продемонстрировать виртуозное владение голосовым аппаратом: неслучайно многие вокальные педагоги уделяли особое внимание украшениям, руладам и трелям в финальной части арии – их количество не должно было мешать основному течению мелодии, с одной стороны, и наилучшим образом показывать индивидуальные способности певца, с другой. Надо сказать, что привычная для нашего слуха финальная фермата в конце арии появилась только во второй половине XIX в., тогда как в эпоху Джоаккино Россини кода исполнялась с соответствующим напором и энергией без всяких пауз, фермат и *ritardando*. Главное, чем владели певцы начала XIX в., – искусство импровизации и блестящей орнаментики. В письме к Россини английская сопрано Клара Новелло спрашивает о необходимости или возможности делать вариации в арии разделе *da capo*. Россини ответил, что «каждая певица должна делать повтор так, чтобы он наилучшим образом демонстрировал ее индивидуальные способности» [5]. Этот вид украшения возможно использовать и в строфической форме песни. Вариации

ции могут быть незначительными, например изменение ритма или добавление маленьких фиоритур, и не должны мешать основному течению мелодии. Или же могут включать более смелые шаги – альтерацию мелодии, уход в высокую тесситуру, более витиеватую линию или технически трудный рисунок, однако все должно оставаться в рамках метра. Часто композиторы писали заказные колоратуры для определенных исполнителей роли. Например, Россини написал для Джудит Паста более высокую мелодию и упростил особенно длинные пассажи в арии «*Non piu mesta*» в «Золушке».

Особый вид украшения арий, постепенно ставший основным для певцов, – каденции. Чаще всего каденции бывают в кульминации в конце арии или какого-либо её раздела, но также могут появляться в важных эпизодах внутри арии, обозначая смену настроения персонажа или изменение хода его мыслей. Каденция либо обозначается фермой, либо композитор полностью выписывает каденцию, которую певец тем не менее может изменить в соответствии со своим вкусом и вокальными возможностями. При этом подобные места в партитуре могут быть обозначены как *a piacere*, *col canto*, *colla voce*, что даёт певцу некоторую свободу, он может добавить какие-либо простые или сложные элементы импровизации в зависимости от драматического контекста.

В своей книге М. Гарсиа пишет: «Отличительной чертой данного стиля является то, что пение это исполняется исключительно легато и переходить с одного звука на другой, близлежащий, – необходимо без помощи выдоха, без толчков, без сухости. Даже смена регистров должна осуществляться так ловко, чтобы оставаться незамеченной... В медленном пении запрещены торопливость, слишком дроблённые оттенки; также следует избегать долгой длительности нот, следующих за паузой, вялости в окончаниях, злоупотребления филированными звуками и *portamento*» [1, с. 318].

В разделе, посвященном работе над арией, нельзя не упомянуть о том, что в оперной литературе бывают случаи, когда у арии нет собственного вступления (при этом в подавляющем большинстве случаев арии предшествует инструментальное вступление или речитатив; в XVII–XVIII вв. были распространены два вида речитатива: – *secco*, т.е. максимально скупое, «сухое» сопровождение мелодии аккордами клавесина, и *accompagnato* – с развитым оркестровым сопровождением). В случае отсутствия речитатива или раз-

вернутого вступления концертмейстеры обычно играют окончание предыдущего номера. Таким образом создается не только нужное душевное состояние солиста, соответствующее духу исполняемого произведения, но и дается необходимая певцу ориентировка в тональности.

В идеале современный оперный певец кроме красивого голоса и артистической харизмы должен обладать комплексом знаний по сольфеджио, теории музыки, анализу музыкальной формы. Но на практике многие солисты начинают заниматься пением в 17–18 лет и поступают учиться сразу на подготовительные курсы при музыкальных вузах, а потом в вузы, минуя музыкальную школу и колледж. Как правило, отсутствие фундаментального музыкального образования приводит к тому, что певцы не могут самостоятельно разобрать и выучить новый музыкальный материал. В этих случаях трудно переоценить роль концертмейстера, который помогает солисту преодолеть интонационные, метрические и ритмические трудности.

Общеизвестно, что вокалисты во время пения ориентируются не только на слух, но и на мышечную память. «Мышечные ощущения дают певцу многочисленные точки его тела, связанные с голосовым аппаратом. Певец ощущает работу диафрагмы и мышц брюшной полости, положение мышц, окружающих горло при подъёме мягкого нёба (“купол”), состояние мышц шеи. Хорошо обученный певец имеет “мышечную память”, т.е. твёрдо зафиксированные мышечные ощущения, сопровождающие правильное пение» [3]. Наличие мышечной памяти позволяет певцам петь в залах с неблагоприятной акустикой, когда они плохо себя слышат во время пения и ориентируются в основном на свои физические ощущения. Такая память развивается благодаря систематической тренировке. Распевки, с помощью которых вокалисты ежедневно распеваются, основаны или на движении по мажорной гамме вверх и вниз по 3, 5, 9 нот, или на движении по звукам мажорного трезвучия вверх и вниз с вариантом спуска по звукам доминантсептаккорда. В мышечной памяти закреплены именно эти мелодические сегменты. Они действительно довольно часто встречаются в вокальном репертуаре, особенно в быстрых частях (стреттах, кабалеттах) и каденциях произведений стиля бельканто. Интонационные трудности возникают, когда в произведениях встречаются незакреплённые в

мышечной памяти (не «впетые») мелодические обороты: опевания, вводные ноты с разрешениями, верхние и нижние вспомогательные обороты, разрешения неустойчивых ступеней в устойчивые, скачки на интервалы шире терции и движение по хроматической гамме, особенно вниз.

Ниже приводим некоторые упражнения, которые поются на любой слог, удобный для распевки («лѣ», «ми», «зи», «ѣа» и т.д.). Пианист обязательно дублирует эти мелодические обороты, при этом гармонизирует их (тоника – доминанта – тоника или тоника – субдоминанта – тоника). Важно пропевать упражнения в двух любых тесситурно удобных тональностях, сначала в мажоре, а затем – в одноименном гармоническом миноре. Предварительно концертмейстер настраивает певца на тональность, играя тоническое трезвучие вверх и вниз.

Приводим примеры распевок.

Разрешение устойчивых ступеней в устойчивые (II–I, IV–III, VI–V, VII–I):



Верхний и нижний вспомогательные обороты и опевания устойчивых ступеней с верхней ноты и с нижней ноты (от I, III, V ступеней):



Скачки (II–V–I). У певцов, как правило, проблема в интонировании II ступени:



Упражнения поются единым блоком. При необходимости нужный фрагмент можно повторить несколько раз подряд. Приводим примеры данных мелодических оборотов в произведениях.

Разрешения неустойчивых ступеней в устойчивые:

Дж. Верди, ария Манрико из оперы «Трубадур»:



Г. Доницетти, ария Альфонсо из оперы «Фаворитка»:



Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



Опевания:

Дж. Верди, ария Эболи из оперы «Дон Карлос»:

82

rò!.. Un di mi re - sta, un di mi

84

re - sta, ah si - - a be - ne - det - to il

Дж. Верди, ария Виолетты из оперы «Травиата»:

81 *a piacere*

Ah!

Cro-cc e de-li-zia al

de - li-zia al cor!

В. Беллини, романс Джульетты из оперы «Капулетти и Монтеки»:



Скачки (II–V–I):

Дж. Верди, стретта Манрико из оперы «Трубадур»:



В. Беллини, каватина Эльвиры из оперы «Пуритане»:



Безусловно, элементы традиционных распевов (по гамме и звукам трезвучия) также часто встречаются в произведениях:

Дж. Россини, каватина Розины из оперы «Севильский цирюльник»:



Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



Особое внимание надо уделять пению хроматической гаммы. Как правило, она встречается в репертуаре лирико-колоратурных сопрано, колоратурных меццо-сопрано, теноров. При движении хроматической гаммы квартолями, первые ноты каждой квартоли образуют увеличенное трезвучие. При движении триолями образуется уменьшенный септаккорд. Сначала солисту необходимо петь только опорные ноты гаммы, запоминая и чисто интонируя аккорд; позже добавить недостающие ноты в пассаж не составит труда. Данный метод позволяет добиться чистой интонации в любых хроматических пассажах.

Г. Доницетти, каватина Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур»:



В. Беллини, каватина Эльвиры из оперы «Пуритане»:



Ш. Гуно «Вальс Джульетты» из оперы «Ромео и Джульетта»:



В процессе работы с певцом концертмейстер ориентирует его на определенные оркестровые тембры, старается максимально передать на фортепиано оркестровые штрихи и характер исполнения; по-разному звучат *pizzicato* и *staccato*, духовые и струнные, *tutti* и струнный квартет. Всё это достигается использованием различных

способов звукоизвлечения, нюансами туше и грамотным взятием педали. Вокальный концертмейстер должен хорошо знать не только клавир, но и оркестровую партитуру оперы, ориентироваться в плотности оркестровой фактуры, чтобы ясно понимать, где солисту необходимо петь в полный голос, где можно отдохнуть, а где придется применить прием под названием «вынос аккорда», т.е. взять начальный аккорд не одновременно с певцом, а немного раньше, чтобы голос солиста не слился с оркестровой массой, но царил над ней.

Неотъемлемой частью в достижении стилистически точного выразительного исполнения является литературно-лингвистическая сторона изучения арий бельканто. Необходимо не только иметь общее представление о содержании арии, но и знать дословный перевод каждой фразы. Это также важно и для пианистов-концертмейстеров, своими инструментальными средствами выявляющих выразительный смысл слов и фраз, т.е. интонирующих словесный текст совместно с певцом.

Подытоживая вышесказанное, необходимо вновь подчеркнуть, что аккомпанемент арий бельканто, как и вообще вокальный аккомпанемент, – это особая форма ансамбля со своей спецификой, касающейся в первую очередь фразировки, дыхания, метроритма. В зависимости от художественного содержания, строения фразы, требуемых средств вокальной выразительности и особенностей декламации певец может делать самые разнообразные отступления от метроритма, строить фразу тем или иным образом, брать дыхание в тех или иных местах. И здесь от концертмейстера требуется чуткость, гибкость и внимательное, бережное отношение к партнеру. Современный вокальный концертмейстер должен быть не только технически оснащенным пианистом, умеющим выигрывать сложные мелизмы и пассажи, в первую очередь он должен быть умелым ансамблистом. Помощь или дельный совет солисту в написании каденций, определении количества и видов украшений также могут быть весьма своевременными, если концертмейстер обладает хорошим музыкальным вкусом и стилистическим «чутьём».

Не только во время выступления, но и в процессе работы над арией хороший концертмейстер «дышит» вместе с певцом, мысленно поет с ним, чувствует его агогические отступления от строгого метроритма и всецело понимает, какие творческие задачи сто-

ят перед певцом. Главная цель высококлассного концертмейстера – показать самые сильные стороны солиста, позволить ему наслаждаться творческой свободой, виртуозностью каденций, украшений и rubato (не нарушая, впрочем, общего движения). Ведь bel canto – царство абсолютной гармонии, где всё подчинено законам красоты и плавности пения, ослепительной виртуозности и тончайшей выразительности исполнения.

Использованные источники

1. Гарсиа М. (сын). Полный трактат об искусстве пения. СПб. : Лань; Планета музыки, 2015. 416 с.
2. Россини Дж. Избранные письма, высказывания, воспоминания. Л. : Музыка, 1968. 232 с
3. Ятич Б. Шаляпин против Эйфелевой башни. Минск : Четыре четверти. 2013. 610 с.
4. Mackinlay M.S. Garcia the centenarian and his times. Edinburgh, 1908. 419 p.
5. Crutchfield W. Improvisation – II, nineteenth – century vocal music. New York : Grove’s Dictionaries, 2001. 121 p.

Valeria Petrova, Tatiana Sotnikova

ABOUT THE ACCOMPANIST’S WORK WITH THE VOCALIST: STYLISTIC FEATURES OF EXECUTION AND OVERCOMING INTONATION DIFFICULTIES IN THE REPERTOIRE OF BELCANTO

*Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 94–106.
doi: 10.17223/26188929/9/9*

The methodological value of this article is that it is addressed simultaneously to singers and pianists - accompanists. Features of vocal performance and the specifics of concertmaster work with vocalists are considered by the authors in close interconnection of artistic and technological tasks, as a holistic creative process of creating an ensemble. The article gives a brief historical and style essay on Belcanto, offers practical recommendations for working on the purity of the song intonation, reveals the tasks of the accompanist when learning musical material and during a joint performance with the singer. In the article, the authors summarize the recommendations of one of the authoritative vocal teachers and experts in Belcanto Manuel Garcia (son) and their many years of experience as teachers in the department of accompaniment of the Russian Gnesin’s Academy of Music and accompanists of Moscow opera houses.

Key words: belcanto, vocal, style, muscle memory, intonation, exercises – chants, accompanist.

The used sources

1. Manuel Garsia (son). A complete treatise on the art of singing. SPb. : Doe; Music Planet, 2015. 416 p.
2. Dzhokkino Rossini. Selected Letters, Statements, Memories. L.: Music, 1968. 232 s.
3. B. Yatch. Chaliapin against the Eiffel Tower. Minsk: Four quarters. 2013. 610 s.
4. Mackinlay, Malcolm Sterling. Garcia the centenarian and his times. Edinburgh, 1908. 419 p.
5. Will Crutchfield. Improvisation – II, nineteenth - century vocal music. New York: Grove's Dictionaries, 2001. 121 p.

УДК 781.6
doi: 10.17223/26188929/9/10

Владимир Будников

ТЕМБРАЛЬНАЯ МОНТИРОВКА-МАСКИРОВКА ЗВУКОВ В ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЕ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Статья посвящена методу монтировки-маскировки, реализуемому в исполнительском процессе динамического расслоения фортепианной фактуры. Тембральность, характеризующаяся обертонами свойствами звука, дает основания использовать динамические отношения призывков обертонового ряда в качестве модели расслоения фактуры. Мера расслоения имеет ассоциативную опору в представлениях пианиста. Она основывается на синестетических механизмах, регулирующих пластику движений в процессе акустической реализации художественного образа.

Ключевые слова: тембральная маскировка-монтировка, фортепианная фактура, динамическое расслоение фактуры, обертоновая атмосфера.

Проблемы исполнительской деятельности как акустической реализации нотной записи все чаще привлекают внимание современных музыковедов, а *тембральное осмысление музыкальной фактуры* продолжает оставаться актуальным аспектом ее исследования.

Основным методом исполнительской реализации тембральности, как представляется, является *динамическое расслоение* фактуры, которое обеспечивает акустическую реализацию колористического намерения пианиста. Подобное раскрытие тембровых возможностей фортепиано определено «общей тенденцией расслоения звучания» (см. об этом: [10, с. 15]). Расслоение – самое общее понятие динамической монтировки. Например, Э. Росман, приводя высказывание К. Игумнова о том, что «педализация в первую очередь должна быть красочной», подчеркивает, что демпферная педаль «помогает выявлению звуковой перспективы, дифференциации различных звуковых планов» [7, с. 4].

В этом смысле тембральные свойства фактуры напрямую зависят от сиюминутной «динамической» реакции исполнителя (пианиста)

на процесс развертывания фактуры. Подчеркнем, что *тембральность* понимается в данной статье как *темброкolorит* (понятие М. Манафовой), относящийся сугубо к фортепианному звучанию и сущностно связанный с его обертонами характеристиками⁹. «Обертональная атмосфера» звучания фортепианной фактуры, поддерживаемая демпферной педалью, ассоциативно уподоблена «звучанию» комплекса частичных тонов (обертонов) вокруг одиночного фортепианного звука. Но в отличие, например, от «обертональной атмосферы» колокола, которая не зависит от исполнителя (звонаря) после удара, звучание фортепиано имеет возможность изменяться в процессе развертывания фактуры¹⁰. Е. Назайкинский, в частности, подчеркивает, что «при опосредованном клавиатурной механикой управлении тембром пианист может непосредственно регулировать фонические эффекты совместного многоголосного звучания, пользуясь педалями и продуманным распределением громкости между компонентами фактуры» [6, с. 35].

Понятие *обертональной атмосферы*¹¹ «показывает», что в акустическом пространстве фактуры звуки находятся в особых *тембральных* отношениях (помимо основных – ладовых, гармонических, ритмических, др.), функционирование которых обеспечивается во многом исполнительскими усилиями. Другими словами, тембральное взаимоотношение звуков в фактуре регулируются их громкостно-динамическим профилем. Эти отношения можно выразить через понятие *маскировки*. Психоакустика с помощью понятия «маскировка» объясняет явление исчезновения или изменения в восприятии одного звука при появлении другого, более громкого (маскера). Исследуя влияние этого феномена на колорит звучания, И. Алдошина утверждает, что градуирование громкости в процессе маскировки меняет именно восприятие отдельных спектральных признаков звука, т.е. его

⁹ Об этом см. работу автора: [2].

¹⁰ Одно из значений слова *timbre* (фр.) – колокол.

¹¹ Образ звуковой «атмосферы» заимствован у К. Сараджева, который применял его в отношении звучания колокола. По словам К. Сараджева, колокол имеет звуковую *атмосферу*, «разворачивающуюся» на фоне его определенного основного *тона* [8, с. 222]. Мы относим образ фортепианной тембральной атмосферы к индивидуальным характеристикам звучания различных фактур еще и потому, что фортепианное туше обладает акустическими («звонными», Л. Гаккель) свойствами ударности.

тембр. Она также замечает, что «тембр фортепиано обладает огромными возможностями по созданию большого тембрального и динамического многообразия звучаний. Он отличается рядом особенностей, обусловленных нестационарным характером звука, сильной зависимостью спектрального состава от уровня громкости и высоты тона» [1, с. 342]. Маскер в контексте звучащего художественного образа есть своеобразный центр сборки фортепианного темброколорита. Маскер – это звук, динамически доминирующий в фрагменте «акустической» фактуры, который способен «амальгамировать», «погружать» в себя остальные звуки фактуры и изменять таким образом ее колористический облик. В исполнительском тексте «маскировка» дополняется обратным процессом – *монтировкой*¹². Монтировка («помещение» звука в звук) и маскировка («поглощение» звука звуком) происходят с целью формирования определенного иллюзорного тембра, поэтому уместно определить обоюдный процесс темброобразования как *тембральную монтировку-маскировку*.

Анализируя метод монтировки-маскировки, с помощью которого осуществляется динамическое расслоение фактуры, применим синестетический подход, который поможет найти меру расслоения и свяжет тембральность с исполнительскими задачами. Поскольку тембральность характеризуется обертонами свойствами фортепианного звука, то исполнитель ассоциативно использует характер динамических отношений частичных тонов обертонового ряда в качестве *модели* тембровой монтировки. Такая монтировка предполагает, что мелодический звук превалирует над аккомпанирующими звуками фактуры подобно тому, как основной тон «доминирует» над обертонами¹³. Шкала градации громкости, используемая композиторами в нотной записи, ограничивается, как правило, комбинациями знаков *f* и *p*, к тому же значения «громко» и «тихо» обладают очевидно выраженной образной нейтральностью. И хотя, например, понимая *f* в значении «сильно», можно коснуться иных, онтологических параметров звука и его изменений, но все равно невозможно

¹² Монтировка – исполнительский термин, который использовался в классе профессора Новосибирской государственной консерватории Н.И. Мельниковой как инструмент тембрального «выстраивания» акустической вертикали.

¹³ Обертоны звуковысотно расположены в порядке неравномерного динамического убывания по отношению к тону. Фактура, предполагается, расслаивается динамически неравномерно по той же модели.

выйти за рамки «узкого» всеобщего смысла этого параметра в трактовке явления динамического расслоения.

Синестетичность как системное свойство художественного сознания позволяет широкий (громкостно-динамический) взгляд на монтировку-маскировку обогатить перцептуальными, «живыми» характеристиками, а значения шкалы дополнить ассоциативными. Если качество, взятое за эквивалент динамического, характеризуется обертонами свойствами звучания, то логично его понимать так: для тихих звуков как «неплотность», «прозрачность», ассоциируя с призвуком, а для маскира – «плотность», «непрозрачность», соотнося со звучанием основного тона обертонового ряда. «Прозрачные» звуки фортепианной фактуры, тембрально приравненные к обертону, предлагается определить как *quasi-обертоны*¹⁴. Интермодальные характеристики *quasi-обертона* могут соотноситься не только с внешними перцепциями – светлый, воздушный, subtilный, *sfumato*¹⁵, дымчатый, туманный, но и с внутренними, которые определены Б. Галеевым как проприоцептивные и интероцептивные¹⁶ – легкий, невесомый, эфирный, эфемерный, горный, таинственный, астральный, призрачный и др. Внутренние перцепции находят свой чувственный эквивалент в мышечных ощущениях пианиста, а также в его эмоциональной памяти. Принцип ассоциативного понимания главного звука как маскира, а тембрально подчиненных звуков как маскируемых, помогает выстроить фортепианную фактуру в сбалансированную тембрально окрашенную атмосферу.

Рассмотрим метод монтировки-маскировки, реализуемый в процессе исполнительской работы пианиста, на примере концерта № 2

¹⁴ *Pianissimo*, в частности, может достигать еле осязаемых пределов призрачного звучания. Обертоновая шкала по отношению к основному звуку имеет, условно говоря, нюанс *molto pianissimo*.

¹⁵ *Sfumato* (ит.) – размытый, расплывчатый, растушеванный. С. Фейнберг замечает, что при использовании обогащающе-тембровой педали «звуки погружены в своеобразную дымку, в то *sfumato*, над которым работал в живописи Леонардо да Винчи за три века до изобретения фортепианной педали» [9, с. 336].

¹⁶ Проприоцепция – пластические ощущения положения тела в пространстве, моторика; интероцепция – сигналы о качественном состоянии внутренних душевных процессов, эмоциях [3, с. 99–100].

для фортепиано с оркестром Н. Метнера. Репризное изложение главной темы 2-й части Концерта¹⁷ имеет необычную в тембральном отношении фактуру. Особенность данной фортепианной фактуры состоит в том, что она колористически подчинена оркестровому звучанию (дополнительно к своим внутренним тембральным задачам). Такое «встраивание» в колорит оркестрового *archi* требует особого слышания фортепианного звучания. Тянущиеся звуки оркестра создают для тембрального слуха пианиста «центр сборки», относительно которого необходимо воссоздавать колористику фортепианного звучания. Тембровая струнная предзаданность формирует тембральную картину фортепианного звучания с учетом возможности частичного слияния и уподобления – сложную в своих элементах иллюзию.

The image displays a musical score for piano and orchestra, specifically the piano part of the second movement of the Concerto No. 50 by Nikolai Metner. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the instruction *sempre p leggierissimo* and *sempre Pedale*. The second system includes *non rubato*, *Tempo I. (Andante)*, and *sempre p*. The third system includes *poco crescendo*. The piano part features intricate fingerings and dynamic markings throughout.

Н. Метнер Концерт ор. 50 для фортепиано с оркестром, ч. 2 (цифры 14 и 15)

¹⁷ В предлагаемом аспекте анализа интересно первое предложение репризного проведения темы.

Предлагаемый к анализу тип фактуры дает возможность исполнителю «отключиться» от задач агогической «простройки» мелодической линии и сконцентрироваться полностью на тембробразовании фортепианной фактуры. В фактуре фортепиано нет певучей линии по подобию кантилены, но есть красочное дублирование мелодической оркестровой линии в скрытом голосе. Данная форма «отраженного» изложения мелодии аккумулирует ярко выраженную красочную роль. Остальная часть фактуры еще более подчинена красочным задачам главного материала. Вся фактура обладает отчетливо выраженными «обертональными» свойствами. Поэтому, во-первых, показательно иллюстрировать именно пространственно-динамический способ ее тембрирования. Во-вторых, фактура имеет узнаваемую наглядность четырех соподчиненных фактурных слов. Эти аргументы дают основание осуществить первоначальный подход к процессам мантировки.

Основная задача анализа – выявить механизмы мантировки слов. Сопутствующая – рассмотреть некоторые вертикальные тембральные «срезы» фактуры («фактурные ячейки»), в которых «слиты» как минимум два звука. Изначальность этого принципа подчеркивает Д. Дятлов, отмечая, что «с того момента как два звука выстроились один над другим в элементарную вертикальную структуру интервала, в музыке появился “цвет”» [4, с. 82]. Слои фактуры, задействованные в колорировании, функционально подчинены тембральным задачам басов, которые в «альянсе» с демпферной педалью определяют фрагменты фактуры («макроячейки»), «растянутые» во времени и «локальные» по тембральной характеристике.

Образный строй этого раздела типичен для спокойных тихих кульминаций. Указания автора отсылают к разным аспектам исполнительского текста: обозначение *sempre PP* – к динамическим задачам, подчиненным общему колориту; *leggierissimo* – к тактильным и пластическим задачам проприоцептивного синестезирования ощущений; *sereno*¹⁸ – к задачам отнесения интероцептивных состояний к общему эмоциональному знаку; *sempre Ped* – к фактурным тембральным задачам.

¹⁸ Чисто, ясно, прозрачно, безмятежно (ит.).

Отсутствие мелодических подголосков и линий в фортепианной фактуре дает тембральной окраске «ровный» фонизм, подобный спокойному свету. Попутно отметим, что аналогичную тембральность фактуры можно обнаружить во второй части фортепианного концерта А. Скрябина (первая вариация). Но скрябинская трактовка фактуры фортепианной партии не имеет задач колористической «пристройки» к оркестру, выраженной в дублировании мелодического голоса.

Слой анализируемого примера из концерта Н. Метнера характеризуется следующим образом:

1) мелодический слой представлен скрытым голосом в партии правой руки, который, как было уже замечено, в унисон дублирует мелодию, звучащую в оркестре;

2) второй слой, принадлежащий общей структуре фактуры партии правой руки, сопутствует мелодическим звукам фактуры. Он изложен по большей части гаммообразно;

3) собственно аккомпанемент, прописанный в партии левой руки;

4) традиционно, басовая линия.

Общее широкое пространственное расположение элементов фактуры создает рассредоточенную «настроенность на созерцание» (расфокусированный взгляд, характерный для медитативных состояний). Временной процесс пианиста подчинен агогике, заданной дирижером оркестра. Он – объективен, отстранен от интероцептивной сенсорики и, следовательно, от индивидуального высказывания и характеризуется возвышенностью и умиротворенностью. Проприоцептивный ракурс полимодального механизма «вскрывает» почти «невесомые» гравитационные характеристики звуковых ощущений, подчеркивая тем самым эфемерность, призрачность и «нездешность» образа и формируя соответствующие двигательные ощущения пианиста.

Слой 1. Первая вертикаль («фактурная ячейка») презентует не только охват регистрового пространства, но и тембральный «режим» взаимоотношения баса и мелодического звука, требующий динамически адекватной (паритетной) расстановки полусов в условиях колористического развертывания последующего фактурного блока. Голос в высокой тесситуре (четвертая октава), однако, не может быть слишком ярким (не должен «выстукиваться») и

должен монтироваться в мелодический звук первых скрипок, который располагается на *две октавы ниже*, что дополнительно подчеркивает необходимость особой, ювелирной обертоновой «выделки» фортепианной фактуры. Расстояние же до баса – предельно далеко. Подобное отстояние первого звука мелодии от баса (в данном примере – на 4,5 октавы: $As-es^4$)¹⁹ есть характерный романтический фактурный прием тембростроительства. Он отличается использованием явления усиления звучности за счет резонанса мелодического звука с его обертоновым аналогом (es^4 резонирует с es -обертоном As).

В фактуре фортепиано длительность мелодического звука струнных моделируется повторением / мерцанием: первый es^4 на протяжении звучания es^2 в оркестре повторяется 5 раз (по количеству счетных долей). Для осуществления монтажа его в оркестровый звук es^2 первых скрипок исполнитель должен предварительно наметить маскировку внутри фортепианной фактуры. Первый звук из пяти (несущий мелодическую функцию) выступает маскером для последующих четырех, одновременно амальгамируя нижележащий слой гаммообразного аккомпанемента. При исполнительски чутком, ансамблевом тембрировании все 4 звука (*quasi*-обертона) должны «вторить» интонационной жизни скрипичного звука.

Мелодическому фортепианному звуку («отраженному» от реального оркестрового) тембрально подчинены, как было замечено, его повторы, а также гаммообразное диатоническое движение прилегающего слоя в партии правой руки. Гаммы, педализируемые (*sempre pedale*) в полном объеме, не производят ощущения диссонирования. При таком «обертоновом» характере звучания происходит монтаж гамм не только в мелодический тон, но и в большей степени в басовый тембральный «цоколь», который обеспечивает консонирующее «встраивание» (монтаж) по подобию гаммообразных отрезков обертонового спектра. Колорит «запедаленных» диатонических гамм придает состоянию *sereno* нюансы застылости и струения одновременно, что подчеркивает ощущение

¹⁹ В статье принята традиционная система обозначений регистров: As_2 – субконтроктава, As_1 – контроктава, As – большая октава, as – малая, as^1 – первая и т.д.

близости к стихии эфира. Пластика пианиста «сканирует» из образной сферы эквиваленты «эфемерных» касаний и движений.

Третий слой «укрепляет» функцию басовых звуков As и es в процессе образования устойчивого тембрального «остова», характеризующегося тембральной поддержкой «образа» нижних слоев обертонового спектра. Звуки «рисуют» гармонию, в том числе дублируют гармонические задержания в партии оркестра. Этот слой тембрально взаимодействует со вторым. Смещение аккомпанирующих слоев (первый привязан к мелодии, второй – к басу) дает сложное темброобразование. С одной стороны, вся фактура монтируется на мелодические звуки (по типу кантилены), с другой стороны, например, гаммообразные колористические «просветленные» *tirata*²⁰ (которые сложно определить как подголоски, поскольку несут красочную функцию) являются самостоятельными маскерами внутри своих задач. Архетипически подобное радостное (экстатическое) ветвление фактуры ассоциируется со стихией тонких энергий. В трех тактах, предворяющих ц. 15, этот слой изложен гаммообразно. Прием разнонаправленного движения гамм внутри тембральной *sereno*-атмосферы, расположенной в высокой тесситуре и лишенной поддержки глубокого баса, создает ощущение вознесения в область эфира.

Четвертый слой – басовый тембральный фундамент. Бас является динамически самым «близким» слоем по отношению к мелодии. Именно пара «мелодический звук – басовый звук» является базовым интервалом, представляющим основное двухголосие, вокруг которого происходит тембростроительство. Как будут «простроены» каждая из вертикальных ячеек – так и «зазвучит» общая картина. В данном анализе – это ячейки, построенные на тембрально загруженных басах: As, es, As, des, es, f, g, as¹, f и Es. Последний бас наиболее продолжительный. Он раскрывает все красочные аспекты доминантового ундецим-аккорда на тоническом органном пункте.

Традиционным правилом процесса базовой (кантиленной) монтировки следует считать отодвигание на самый «дальний» громкостно-динамический план первого звука, следующего за басовым. Пра-

²⁰ *Tirata* (стрела, лат.) – риторическая фигура, короткое быстрое диатоническое движение к опорным гармоническим точкам или акцентам; радостный аффект, иногда изображающий полет ангелов [5, с. 27].

вило можно сформулировать так: тесситурно сближенные звуки следует динамически «отдалять», а расставленные – «сближать». Но бас всегда остается маскером для ближайшего по высоте вышешоложенного звука и никогда маскером для мелодии. Тактильное ощущение баса связано с гравитационно определенным фокусом всей фактуры: палец левой руки всегда ощущает внутреннюю пластическую связь с целостным ощущением плечевого пояса, что характерно для экспансивного пианизма (термин К. Мартинсена), т.е. бас – это фактурный цоколь. Следующим этапом маскировки, проявляющимся в форме процесса усиления маскировочных свойств звуков, является распределение динамики в фактуре аккомпанемента на отрезке от обозначенного второго звука до верхней точки этого слоя: чем выше звук, тем он динамически ярче.

В выводах заметим, что рассматриваемый тип фактуры является *обертональной атмосферой*, выражающей определенный аффект души – безмятежность. Фактура демонстрирует принцип *полнозвучия*, раскрывающий имманентное свойство фортепиано также генерировать обертоны для корректировки тембрального звучания. Исполнительская тембральная мантировка-маскировка в синестетической опоре на полисенсорные представления о фонизме обертонового ряда, формирующего фактурную тембральность, способствует раскрытию глубинных слоев художественного образа.

Использованные источники

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика : учебник. СПб. : Композитор, 2009. 720 с.
2. Будников В.В. Исполнительский аспект тембрально-динамического формирования фортепианной фактуры // Вестник Томского университета. Культурология. Искусствоведение. Томск, 2020. № 37. С. 114–126.
3. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). Казань : Изд-во Казанского университета, 1987. 264 с.
4. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-н/Д., 2015. Т. 1. 225 с.
5. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 112 с.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с., нот.
7. Росман Э.А. Некоторые вопросы педализации. Роль слуха в искусстве художественной педализации (методическая разработка). Алма-Ата : Минвуз Казахской ССР, 1978. 20 с.

8. Сараджев К.К. Колокол / подготовка текста и коммент. А.Б. Никанорова // Музыка колоколов : сб. исслед. и материалов / отв. ред. и сост. А.Б. Никаноров. СПб. : Российский ин-т истории искусств, 1999. С. 222–226.

9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М. : Москва, 1969. 599 с.

10. Шавинер М.А. Тембро-колористические свойства фортепианной фактуры Й. Брамса : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1987. 213 с., нот.

Vladimir Budnikov

**TEMBRAL MOUNTING-MASKING OF SOUNDS IN PIANO
TEXTURE: SYNESTHETIC ASPECT**

Musical almanac of Tomsk State University, 2020, no. 9, pp. 107–118.

doi: 10.17223/26188929/9/10

The article presents the method of performing the implementation of the timbre of the piano texture, carried out through its dynamic stratification. The dynamic relationship of sounds in the texture is proposed to express through the concept of camouflage. In psychoacoustics, disguise explains a change in the perception of one sound when another appears. The sound masker dominates the texture and changes its coloristic appearance. In the performing text, “disguise” is complemented by a “mount” process. Mounting (“putting” sound into sound) and masking (“absorbing” sound by sound) is a mutual process of forming an “illusory” timbre, therefore it is appropriate to define it as a timbral mount-masking.

The timbre of the texture is characterized by the overtone properties of the piano sound. This makes it possible for the performer to associatively use the dynamic relationship scheme of the overtones of the overtone series as a model of texture bundle.

The mounting-masking method is productively expanded with a synesthetic approach. Synaesthetic as a systemic property of artistic consciousness allows enriching the method with associative values. Quiet sounds of the piano texture, timbrally equal to the overtone, are proposed to be defined as quasi-overtones. The intermodal characteristics of quasi-overtones can have the following meanings: light, foggy, light, weightless, ghostly, etc. The action of the mount-disguise method, implemented in the process of performing the pianist’s performance, is shown in the example of Concert No. 2 for piano and orchestra by N. Medtner.

Keywords: timbral masking-mounting, piano texture, dynamic stratification of texture, overtone atmosphere.

The used sources

1. Aldoshina, I.A., Prits, R. Musical acoustics. Textbook / I.A. Aldoshin, R. Prits. - St. Petersburg: Composer, 2009. – 720 p.

2. Budnikov, V.V. The performing aspect of the timbre-dynamic formation of the piano texture / V.V. Budnikov // Tomsk State University Bulletin. Culturology. Art criticism. - Tomsk, 2020. – T. Vol. S. 114-126.

3. Galeev, B.M. Man, art, technology (The problem of synesthesia in art) / B.M. Galeev. – Kazan: Kazan University Press, 1987. – 264 p.
4. Dyatlov, D.A. Performing interpretation of piano music: theory and practice: Dis. ... Doctor of Arts: 17.00.02 / D.A. Dyatlov. – Rostov-n / D., 2015. – Т. 1. – 225 p.
5. Meister, H. Musical rhetoric: the key to the interpretation of the works of I. S. Bach / H. Meister. – M.: Publishing House "Classics-XXI", 2009. – 112 p.
6. Nazaikinsky, E.V. Sound world of music / E.V. Nazaikinsky. – M.: Music, 1988. – 254 p.
7. Rosman, E.A. Some questions of pedalization. The role of hearing in the art of artistic pedalization (Methodological development). – Alma-Ata: Ministry of Higher Education of the Kazakh SSR, 1978. – 20 p.
8. Sarajev, K.K. Bell / K.K. Sarajev; preparation of text and comments. A.B. Nikanorova // Music of bells: collection. research and materials / Russian Institute of Art History; open ed. and comp. A.B. Nikanorov. – SPb. : Russian Institute of Art History, 1999. – S. 222-226.
9. Feinberg S.E. Pianism as an Art / S.E. Feinberg. – M.: Moscow, 1969. – 599 p.
- Shaviner M.A. Timbro-coloristic properties of the piano texture J. Brahms: Dis. ... cand. art criticism: 17.00.02 / M.A. Shaviner. – L., 1987. – 213 p.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 78.071.2

doi: 10.17223/26188929/9/11

ЛЕГЕНДЫ НАШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО МИРА: ВАЛЕРИЙ ФЕДОРЕЦ И ОЛЬГА МАЗЕПИНА

Валерий Григорьевич Федорец родился в 1948 г. на Урале в г. Касли. Когда ему было 3 года, родители переехали в г. Томск. С тех пор он жизненный томич. Учился в ДМШ № 1 г. Томска, музыкальном училище в классе Т.К. Гойхман, окончил Дальневосточный институт искусств (г. Владивосток) по классу сольного пения, работал в оперном театре г. Пермь. Затем вернулся в родной город. В Томске постоянно работал солистом Томской филармонии, был приглашенным солистом хоровой капеллы ТГУ. В составе концертных бригад Томской филармонии познакомил со своим искусством жителей почти всех городов и поселков Томской области, а также и за ее пределами. В 2009 г. успешно выступал в Приморском крае, в другие годы в ряде российских городов (Киров, Пермь, Кемерово и др.).

– Что Вы поёте? Как бы Вы охарактеризовали Ваш репертуар?

В принципе, известный список ведущих партий для баритона. Это – Грязной, Евгений Онегин, Жермон, Алеко, Князь Игорь, Яго (из оперы Дж. Верди «Отелло»), Ренато (Дж. Верди «Бал-маскарад»), Риголетто, Фигаро Моцарта, Ария Фигаро Россини, Дон-Жуан, Папагено, Эскамильо, Мизгирь, Мазепа, Мистер Икс, Мефистофель, Валентина, Романсы Демона, Руслан, Елецкий, Томский, Кола Брюньон, Порги (Гершвин «Порги и Бесс») и др.

В Томске хорошо знаю любителей вокального искусства. Я участвовал в проектах музыкальной жизни Томска, где исполнил ведущие партии для баритона.

С. Рахманинов. Опера «Алеко» (Алеко) – в городском Доме ученых, в органном зале филармонии.

П. Чайковский. Опера «Евгений Онегин» (Евгений Онегин) – в городском Доме ученых, в ДШИ № 1 им. Н. Рубинштейна, в органном зале филармонии в концертном исполнении.



П. Чайковский. Опера «Пиковая дама» (Елецкий) – в органном зале.

Дж. Верди. Опера «Травиата» (Жермон) – в концертном зале ТГУ.

Н. Римский-Корсаков. Опера «Царская невеста» (Грязной) – в концертном зале ТГУ.

Ж. Бизе «Кармен» (Эскамильо) – в концертном зале ТГУ.

К. Орф «Кармина Бурана» – ТГУ.

И. Брамс «Немецкий реквием» – ТГУ.

«Феерия популярной оперной музыки» – городской Дом ученых; пос. Володино.

В. Моцарт «Волшебная флейта» (Папагено) – БКЗ филармонии.

В. Моцарт «Свадьба Фигаро» (Граф) – органнй зал филармонии, концертное исполнение.

Моцарт и Бомарше «Легенды о Дон-Жуане» – органнй зал филармонии.

Д. Шостакович. Симфоническая поэма для баса, хора и симфонического оркестра на сл. Е. Евтушенко, «Казнь Степана Разина» – ТГУ; в органном зале филармонии.

– Есть ли у Вас какая-то сфера деятельности, кроме исполнительской?

Да, я был инициатором многих концертных проектов, программ, которые были представлены на ведущих концертных площадках города.

За годы работы было проведено огромное количество концертов, представлены сольные вокальные программы, среди которых есть наиболее значимые. Это вокальные циклы и тематические программы, подготовленные с концертмейстером Ольгой Павловной Мазепиной:

Г. Свиридов «Шесть романсов на стихи А. Пушкина» – в хрустальном зале ТМК.

Г. Свиридов «Отчалившая Русь» (12 романсов на стихи С. Есенина), впервые – в органном зале г. Томска в 2007 г.; потом в концерте 17.03.2016 г. «Приношение Г.В. Свиридову»; еще мы познакомили с этим произведением студентов ТМК, ТПУ (в доме ученых).

М. Мусоргский «Песни и пляски смерти» – в органном зале, ТГУ (с концертмейстером П. Шинкевичем, с симфоническим оркестром филармонии) и Хрустальном зале ТМК (с О.П. Мазепиной).

Д. Кабалевский «10 сонетов Шекспира» – цикл прозвучал в Хрустальном зале ТМК.

К. Лакин «Поэтическое настроение» (7 романсов на стихи Г. Лонгфелло) – в малом зале ТМК.

А. Даргомыжский и М. Мусоргский «Правда в музыке» – Хрустальный зал ТМК им. Э.В. Денисова.



О. Мазепина, стихи томского поэта Н.А. Игнатенко. Вокальный цикл «Диалог-размышление на фоне Чайковского» – совместно с певицей филармонии Ириной Макаровой в малом зале ТМК им. Э. Денисова 1.12.2018. Первый раз в доме искусств 9 июня 2018 г. с участием Ларисы Калашниковой, певицы-любителя. С ней же в городском Доме ученых в апреле 2019 г.

Большое значение придаю популяризации вокальной музыки томских композиторов. В репертуаре много песен и романсов К. Лакина, С.А. Королева, Г. Куртова, Г. Черненького, А. Груздева, А. Кирилова, О. Мазепиной, Е. Приходовской и др.

Целые сольные программы спеты по песенному творчеству Г. Куртова и А. Груздева.

Одним из знаменательных последних проектов был концерт-посвящение памяти певца Томской филармонии, поэта Владимира Рындина под названием «Плывите к новым берегам», состоявшийся 1 ноября 2019 г. в органном зале Томской филармонии. Солисты Томской филармонии, ведущая музыковед Вера Сергеевна Тимофеева, я, бас Новосибирского оперного театра Андрей Триллер раскрыли творчество, вспомнили эпизоды творческого пути В. Рындина. Афоризм, вынесенный в название концерта, взят из строк В. Рындина, на которые томский композитор Г. Куртов написал песню глубокого философского смысла, которую я пел в финале концерта.

Всегда интересуюсь вечными темами, которым посвящаются постоянные ежегодные концерты города и области. Это дни старшего поколения, День Победы, День Защитника Отечества, Женский день

Всегда интересуюсь вечными темами, которым посвящаются постоянные ежегодные концерты города и области. Это дни старшего поколения, День Победы, День Защитника Отечества, Женский день

8 Марта, День матери и т.д. В его репертуаре всегда есть произведения на эти случаи. Но по-особому я отношусь к теме Победы русского народа в Великой Отечественной войне. Приглашают советы ветеранов города. В 2005 г. на Областном конкурсе исполнителей, посвященном 60-летию Победы, стал победителем (1-е место). Песня

«День Победы» Д. Тухманова – можно сказать, «бренд» уже более двух десятков лет.

На ведущих площадках Томска, таких как – органнй зал Томской филармонии, Хрустальный зал Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова, городской Дом ученых, Областная библиотека им. Пушкина, актовый зал ТГУ, Областной художественный музей, Международный культурный центр Политехнического университета, Дом искусств имени Шишкова, многих школ и особенно среди них Гимназия № 6, Лицей № 8 – исполнял много произведений русских, зарубежных

ОРГАННЫЙ ЗАЛ
ФИЛАРМОНИЯ 2019
ПРОДАНА БИЛЕТОВ:
ВКЗ.ТОМСК.RU 51-81-95, 51-59-56
12+

13 ФЕВРАЛЯ
19:00

**ЛЕГЕНДЫ
О ДОНЕ ЖУАНЕ**
К 220-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
А.С. ПУШКИНА

Елена КОСТОЧКА, сопрано
Екатерина КЛЕМЕНС, сопрано
Ирина МАКАРОВА, сопрано
Вячеслав КЛИМЕНКО, баритон
Валерий ФЕДОРЦЕ, баритон

Евгений ШТЕЙНМИЛЛЕР, баритон
Денис ДОРОФЕЕВ, тенор
Партия фортепиано – Павел ШИНКЕВИЧ
Концерт ведет Василина СЫПЧЕНКО

ФРАГМЕНТЫ ИЗ ОПЕРЫ В.А. МОЦАРТА «ДОН ЖУАН»
И ПЬЕСЫ А.С. ПУШКИНА «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

ных, современных композиторов своего репертуара, выполняя просветительский долг певца-музыканта.

Не забываю и о Томской области. В последние годы много выступаю в Кривошеино, Володино, Молчаново, Подгорном, Нелюбино, в с. Итатка, Тимирязево, пос. Светлый и др.

Тесные творческие связи сложились с томской общественной организацией «Союз композиторов» (руководитель Груздев А.Л.), Томской региональной общественной организацией «Еврейская национально-культурная автономия».

В Томском музыкальном колледже сейчас преподаю вокал в «Школе для взрослых». Своих учеников тоже стараюсь привлекать к участию в концертах в Хрустальном зале ТМК, Доме ученых, МКЦ, Кривошеино, Володино и др.



Мазепина Ольга Павловна – пианист, концертмейстер, преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова. В Томске живёт и работает с 1997 г.

– Расскажите, пожалуйста, Ольга Павловна, в каких учреждениях в Томске Вы работали? Что играли?

Работала по совместительству концертмейстером в Томской филармонии, преподавателем ИИК ТГУ. Веду большую концертно-просветительскую деятельность. Как концертмейстер много работала с томскими певцами Владимиром Рындиным, Светланой Горцевой, Валерием Федорцом, Светланой Ренье и др. В моем портфеле как концертмейстера многочисленные партии фортепиано вокальных циклов. Эти циклы – Шостакович «Сюита для баса и фортепиано» на слова Микеланджело, Мусоргский «Песни и пляски смерти», Свиридов «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина, «Шесть романсов на стихи Пушкина», «Петербургские песни» на слова Блока, Кабалевский «10 сонетов Шекспира», К. Лакин «Поэтическое настроение» – 7 романсов на сл. Г. Лонгфелло; Р. Шуман «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». Клавиры опер, которые исполнялись под аккомпанемент фортепиано – Рахманинов «Алеко», М. Таривердиев, моноопера «Ожидание», М. Таривердиев. Опера «Граф Калиостро», сцены из опер В. Моцарта «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»,

А.П. Бородина «Князь Игорь», П.И. Чайковского «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», Дж. Верди «Травиата» и многое другое.

15 лет я была художественным руководителем и концертмейстером Клуба любителей оперной и вокальной музыки (КЛОВМ) Международного культурного центра Томского политехнического университета. На сцене МКЦ силами певцов-любителей за эти годы подготовлено и проведено около 100 концертов различной тематики. Среди певцов были ветераны, которые полвека назад пели еще в спектаклях народного оперного театра, существовавшего в Политехническом тогда еще институте. Это А.М. Адам, Ю.П. Иванченко, М.Т. Маркова и др. Кстати, монолог-опера Таривердиева «Ожидание» впервые в Томске была исполнена любительскими силами: ее исполнила профессор ТПУ Н.Г. Квеско. Позднее она исполнялась в Томске профессиональными певицами. Силами любителей мною подготовлена и поставлена молодежная опера Таривердиева «Граф Калиостро» с некоторыми купюрами ансамблевых сцен. Но больше меня всегда привлекали программы, связанные с поэзией, музыкой, литературой. Сама писала сценарии. Это были музыкально-поэтические вечера, посвященные А. Пушкину, М. Лермонтову, С. Есенину, Н. Рубцову, томскому поэту Михаилу Ускову. Особое место занимало творчество томских авторов, поэтов и композиторов. Еще одна страница – это творческие вечера участников КЛОВМ. В.Г. Федорец постоянно сотрудничал и помогал певцам-любителям КЛОВМ, привлекал к участию в концертах своих воспитанников из «Школы для взрослых», выступал и сам. Это было особое творческое пространство, где инновации, самовыражение поощрялись. Создавались различные творческие содружества старшего поколения и молодежи. Проводились даже капустники в оперном стиле.

– Играли ли Вы, выступали ли с произведениями томских композиторов?

Помню, как готовились мы к концерту вокальной музыки К.М. Лакина. Константин Михайлович даже на репетиции приходил. Концерт прошел с большим успехом на сцене МКЦ. С тех пор К.М. Лакин доверяет мне все свои вокальные произведения. Большинство из них впервые исполнены солистами КЛОВМ. Особенно

Ларисой Валентиновной Калашниковой. Публика с особым интересом воспринимает творчество земляка.

Сама я, как пианистка, выучила его цикл «24 прелюдии для фортепиано» и исполнила десять из них на концерте-презентации 12.12.2018 г. в Хрустальном зале ТМК имени Э.В. Денисова.

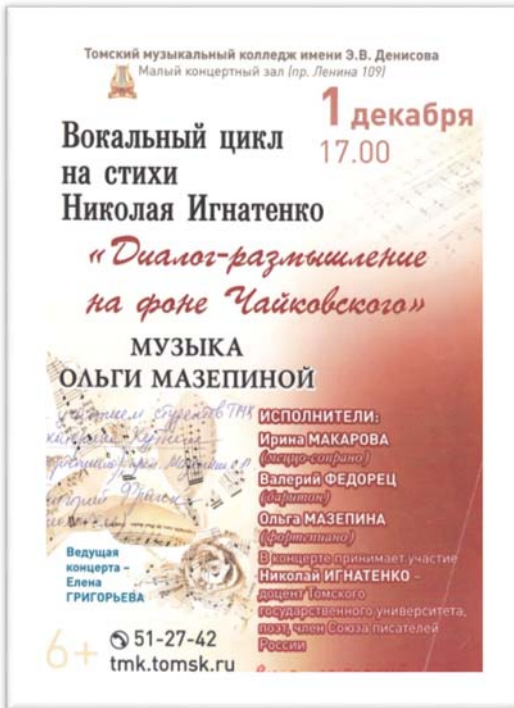
Хочу вспомнить и авторский концерт А.Л. Груздева в ТМК им. Денисова и в Кривошеино, где я играла не только аккомпанементы В.Г. Федорцу, но и «Весеннюю сюиту» для фортепиано. Все это говорит о тесном сотрудничестве с Томским союзом композиторов, который возглавляет А.Л. Груздев. Кстати, один из своих вокальных циклов «Что сказал человек?» на стихи томского поэта Геннадия Скарлыгина он посвятил В.Г. Федорцу.

Наше с Валерием Федорцом творческое содружество – певца и концертмейстера – длится более 10 лет. Его обширный репертуар мы представляли томскому слушателю на всех ведущих концертных площадках Томска. Особенно мне запомнилась работа над вокальным циклом Г. Свиридова «Отчалившая Русь», которую мы дважды исполняли в органном зале филармонии – в 2007 и 2016 гг. Свиридов очень тонко передал суть есенинской поэзии с ее мотивами религиозными, мотивами предательства, апокалипсиса, вознесения, преображения и гибели как спасения. Это так созвучно нынешнему времени.

Вышеперечисленные вокальные шедевры крайне редко звучат на концертах в Томске. Это высокохудожественный духовный пласт культуры. Для нас он представляет несомненный интерес. И, конечно же, хочется донести эту музыку до слушателя, приоткрыть смысл этих великих творений.

Деятельность концертмейстера многогранна, специфична. В музыке всегда прослеживается связь с поэзией и литературой, историей и философией, фольклористикой и т.д. И это мощный источник глубочайших рефлексий. Для меня поэзия является мощным толчком к творческим поискам. Образы, ассоциации поэзии томского поэта Н.А. Игнатенко, его поэтический цикл стихотворений «Месяцеслов», предложенный мне, нечаянно побудили к сочинению вокального цикла, который я назвала «Диалог-размышление на фоне Чайковского». Ассоциации с «Временами года» Чайковского возникли в процессе работы. Музыка Чайковского «Времена года» постоянна в моем репертуаре. Невольно ее цитаты стали вкрапливаться в мое сочи-

нение. Валерий Федорец выучил шесть номеров этого цикла, еще шесть великолепно спела солистка филармонии Ирина Макарова. А 1 декабря 2018 г. в малом зале музыкального колледжа состоялась презентация цикла с участием поэта Н.А. Игнатенко. Партию рояля исполняла я, Ольга Мазепина. Зал был переполнен. Публика очень тепло восприняла презентацию произведения, которое мы посвятили памяти П.И. Чайковского.



Концертов про-
водим очень много,
но особенным для
меня был 1 ноября
2019 г. в органном
зале филармонии.
Он был посвящен
памяти замечатель-
ного певца, облада-
теля редкого по кра-
соте тембра баса,
солиста томской
филармонии Влади-
мира Рындина.
Сборник его стихо-
творений я издала
после его ухода.
Большую инициати-
ву в организации
концерта и его про-
граммы проявил
В.Г. Федорец. Это
была его идея при-
гласить баса из

оперного театра г. Новосибирска, так как в Томске нет такого голоса с басовым репертуаром, как у Рындина. Замечательно вела рассказ музыковед В.С. Тимофеева. Я с большой ответственностью и удовольствием еще раз играла репертуар Рындина, который исполнили Валерий Федорец, Андрей Триллер из Новосибирска. Участие пианистов и солистов томской филармонии наполнило концерт особым теплом.

Очень много концертов прошло по линии томских композиторов, где мы с В.Г. Федорцом представляли вниманию слушателей произведения томичей К.М. Лакина, Г.Ф. Куртова, А.Л. Груздева, Г.С. Черненко и др.

Вместе с Федорцом В.Г. мы воспитываем и подрастающее поколение, вовлекая их к участию в концертных программах. Например, 6 июня 2019 г. в день 220-летия А.С. Пушкина мы подготовили с детьми Миланой Мазепиной и Марией Карташовой концертную программу, посвященную дню рождения поэта, где они пели под мой аккомпанемент и исполняли фортепианные пьесы. Вела концерт Ольга Родионова. Она блистательно читала отрывки из сказок Пушкина.

12+

ТОМСКИЙ ФИЛАРМОНИЧЕСКИЙ ЦЕНТР

Органный концертный зал
ул. Томская, 90 61-61-95, 51-59-56

1 ноября
19:00

**«ПЛЫВИТЕ
К НОВЫМ
БЕРЕГАМ...»**

Концерт-посвящение
певцу, поэту
**Владимиру
РЫНДИНУ**

Ведет концерт заслуженный работник культуры РФ Вера **ТИМОФЕЕВА**

Соллисты
Томской филармонии
Евгений ШТЕЙНМЛЛЕР
(баритон)
Ирина МАКАРОВА
(меццо-сопрано)
Светлана ЧУДАКОВА
(фортепиано)
Павел ШИНКОВИЧ
(фортепиано)

Народный артист республики Бурятия
Шагдар ЗОНДУЕВ, бас
(Новосибирск) *Фигаро Триллер*

В программе: фрагменты из опер: «Евгений Онегин» (П.И. Чайковский), «Севильский цирюльник» (Дж. Россини), «Алеко» (С. Рахманинов), «Князь Игорь» (А. Бородин), романсы русских композиторов, народные песни.

Концерт так и назывался – «Что за прелесть эти сказки». Концерт прошел в Пушкинской библиотеке, большой зал, полный слушателей, горячо принимал юных исполнителей.

В музыкальном колледже я работала еще и концертмейстером в вокальном классе заслуженного артиста России Н.В. Артеменко, ныне – в классе В.Г. Федорца и С.Н. Кравченко... В прошедшем году организовала концерты студентов вокального отделения ТМК в городском Доме ученых – 16 сентября и 18 ноября 2019 г., преподавателей С.Н. Кравченко, В.Г. Федорца и С.И. Артемьевой.

Концертмейстерами работали О.П. Мазепина, т.е. я, и Т.Б. Леденева; и, конечно же, пел в этом концерте и Валерий Федорец, украсив его своим мастерским исполнением арии Фигаро Россини.

Отдельная моя страница концертмейстера – это наша работа более 20 лет с С.Ф. Горцевой, заслуженным работником культуры России, замечательным исполнителем старинного романса и песни. Хотя в ее репертуаре есть и классический романс, и арии и пр.

Многочисленные программы, с разной тематикой, большой репертуар, наработанный совместно, требует отдельной статьи.



Но я хочу остановиться на одном из многих концертов в содружестве с В.Г. Федорцом, где мы пели Ноктюрн Бабаджаняна, песни, романсы... Публика восторженно принимала их мастерское пение. Концерт Горцевой и Федорца, где я выступала как концертмейстер и ведущая, прошел в начале сентября 2019 г. в Доме ученых при переполненном зале и восторженных овациях публики. В 2008 г. в Москве мы выступили с Горцевой на Романсиаде, где она была удостоена звания лауреата (Гран-при), я вошла в шестерку лучших концертмейстеров Романсиады (диплом), а в 2012 г. в Таллине на международном конкурсе исполнителей романса им. Изабеллы Юрьевой Светлана Федорова завоевала лауреатское первое место.

Нота Капри

УДК 78.071.1

doi: 10.17223/26188929/9/12

ВРЕМЕННОЕ И ВЕЧНОЕ: ЖИЗНЬ КОМПОЗИТОРА

Недавно своё 60-летие отметил известный российский композитор Владимир Пономарёв – профессор кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, член Союза композиторов России, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, лауреат Всероссийского конкурса композиторов, кавалер ордена Святого благоверного князя Даниила Московского, регент красноярского Свято-Троицкого храма, автор более 150 произведений в различных жанрах. Мы встретились с юбиляром, чтобы задать ему несколько вопросов.



– Владимир Валентинович, Вы помните свои первые музыкальные впечатления?

Не могу сказать в каком возрасте. Может, когда ещё не родился. Но в семье все пели, а отец играл на всём, что попадалось ему в руки. Помню радио, которое висело у нас в прихожей и всегда было включено – таково было распоряжение властей. Из него раздавались замечательные советские песни и инструментальные мело-

дии Александра Цфасмана (это я уже потом узнал). Помню очень яркое впечатление от какой-то детской сказки, которую нам давали послушать в детском саду в записи на виниловой пластинке – там меня очень сильно взволновала гармония звучащей музыки. Это – если говорить обо всём самом первом.

– Расскажите немного о Вашей семье. Был ли связан с музыкой кто-то из Ваших близких?

Мои родители не имели к искусству отношения. Они – железно-дорожники. Но оба были очень талантливыми людьми, одарёнными просто во всех художественных сферах. Отец, кроме незаурядных музыкальных способностей, еще хорошо рисовал и писал стихи. Однако моему старшему брату и старшей сестре родители не разрешили профессионально заниматься искусством. Его они профессией не считали. И это несмотря на то, что сестра очень ярко заявила о себе в театральной студии – как подающая надежды актриса, а брат даже успешно сдал экзамены в художественное училище. И тем не менее...

Когда стать музыкантом решил я – родители отреагировали так же. Но тут взяли слово брат и сестра: вы нам не разрешили – сказали они – так позвольте хоть ему заниматься любимым делом! И я поступил в Красноярское училище искусств.

– В связи с Вашим юбилеем нельзя не вспомнить Ваших педагогов. Кто из них оказал наиболее сильное влияние на Ваше творчество?

Мне везло на педагогов. Я об этом много рассказывал. Коротко скажу так: моими педагогами всегда были лучшие из тех, кто был в это время в этом месте. В Красноярском училище искусств – Фёдор Веселков, старейший красноярский композитор, у которого я проходил гармонию и занимался сольфеджио, Борис Плотников, очень эрудированный человек, родившийся и учившийся в Харбине, – у него я занимался музыкальной литературой, а во внеурочное время слушал современную музыку из его коллекции записей. В консерватории – Аскольд Муров, крупнейший композитор Сибири. Были и другие, но я назвал самых важных для меня педагогов.

– Как принимал Ваши сочинения Аскольд Фёдорович?

Мы не всегда с ним ладили. Я уже много раз рассказывал историю, как мы поконфликтовали на четвёртом курсе из-за моего трио, в котором в первой части я сделал что-то вроде модели древнерус-

ского строчного пения в семизвучном ладу. Ремарок не было, но он всё понял. «Что это за молитвы? – сказал он мне тогда, – смычки работать должны! Иди, переделай!» Но я переделывать отказался. В тот момент я уже не один год глубоко изучал церковное пение, хотя и не афишировал это – на дворе был ещё воинствующий атеизм. Я ему тогда ещё и надерзил, изрядно разозлив. За трио я получил тройку – два поставить было нельзя, форма-то была выполнена! Шёл 1983 г. В 1984 я закончил с четвёркой – сказался упомянутый конфликт, а в 1988 приехал поступать в аспирантуру. Страна только что отметила 1000-летие Крещения Руси, атеизм закончился. Все ринулись в храм, а композиторы начали что-то писать для обихода – но это не делается просто так! Для этого нужно быть человеком церковным, и я им уже был! В Красноярске уже успел побыть певчим и даже немного регентом церковного хорового ансамбля. И вот я пришёл к Мурову в класс, сказал, что приехал поступать в аспирантуру, он очень обрадовался. «А что ты сейчас пишешь?» – спросил он. «Я пишу Всенощную» – ответил я. «Ах, как здорово! А я как раз сейчас пишу Литургию» – отреагировал он. Это было забавно...

– Более тридцати лет Вы занимаетесь педагогической деятельностью. За это время было подготовлено больше десятка лауреатов конкурсов различных уровней – от региональных до международных. За счет чего Вы добиваетесь таких результатов? Помогает ли в этом опыт общения с Вашими учителями? Как складываются дальнейшие судьбы учеников, какие пути они выбирают?

Знаете, я не хотел быть преподавателем композиции! Я отказывался брать учеников-композиторов, тем более что у нас было кому их учить – в Красноярском институте тогда работал профессор Проститов Олег Леонидович, классный композитор и хороший педагог. А я сам про себя понимал, что таким шефом студентов, каким был Муров, я вряд ли стану. Педагогом-то он был просто исключительным, редким! Но Проститов уехал – и студенты достались мне. Конечно, я в них «вкладываюсь» как и должно быть! А результат получается такой, какой получается... Они сами молодцы! На дальнейшую их творческую судьбу повлиять уже сложнее. Впрочем, это относится и к нам, музыкантам старшего поколения, также. Многое зависит от везения...

– *Давайте вспомним Ваш дебют. В каком зале это было? Какое сочинение исполнялось?*

В неафишном концерте это было... году наверное, 78-м. Я учился в училище, и на каком-то концерте сыграл своё «Скерцо». В афишном концерте это было в 1979 г. Я был на первом курсе консерватории, мне было девятнадцать. В Новосибирске проходил XII Пленум Сибирской организации СК РФ. Мою только что написанную сонату для фагота и фортепиано включили в камерный концерт...

– *Владимир Валентинович, часто ли Вы встречаетесь с исполнителями Вашей музыки?*

А как можно не встречаться с исполнителями? Скажу больше: самый лучший творческий результат бывает тогда, когда исполнитель твой друг. У меня много таких друзей. Что касается музыки для вокального ансамбля – её я сам пел со своим квартетом. Там было – полное взаимопонимание. Могу сказать, что все местные хоры (ну, или почти все) – также мои друзья. Я говорю – «хорь», а не хормейстеры, потому что лично всех хористов – и они мои друзья, поскольку кого-то я учил, а с кем-то вместе пел. Я ведь сам всю жизнь пою в разных хорах и ансамблях, начиная лет с восьми... Но хормейстерского о, как правило, знаю образования у меня нет. В училище я учился на теоретическом отделении, а консерваторию заканчивал как композитор и музыковед.



– Совсем недавно Вы завершили работу над первым актом оперы «Белая гвардия», которую начали много лет назад. Чем вызвано Ваше обращение к этому жанру? Каковы дальнейшие перспективы?

Оперу писать я не собирался. Тем более «Белую гвардию», тем более в 1990 году... Кому бы тогда была нужна такая опера? Впрочем, я не уверен, нужна ли она кому-то и сегодня... Но в девяностом я просто купил на распродаже томик Булгакова с романом и пьесой, стал читать – и зазвучала музыка! Я написал тогда три, или три с небольшим фрагмента. «Поток» музыки приостановился – и я был этому даже рад. Написал бы я тогда всю оперу – и ходил бы и мучился от того, что она никому не нужна!.. Потом, во время отпусков, когда что-то перечитываешь, что-то пересматриваешь, – у меня добавлялись к этим фрагментам другие, а сейчас – просто потоком пошло... Уверен, что все подумают, будто бы причиной был киевский майдан – Булгаков ведь сто лет назад написал словно про наше время! Но я бы сказал, что причиной был... короновирол. Время появилось, и не просто для того, чтобы сесть за стол с нотной бумагой, а ещё и для того, чтобы продумать всё неспешно. А когда в голове уже всё сложилось – процесс писания идёт быстро. Про перспективы я ничего сказать не могу. Покажу в театре, может, и не в одном. У меня есть миди-файл целой законченной картины из четырнадцати номеров. Его – как и ноты – можно и по интернету куда-то отправлять для знакомства.

– Вами написано огромное количество хоровой музыки. Чем обусловлено такое предпочтение? По какому принципу Вы выбираете поэтическую основу для своих сочинений? Это какой-то конкретный круг авторов?

Про хоровое пение я уже немного говорил. Сам пою, и сейчас продолжаю петь вместе с хоровым ансамблем нашего Свято-Троицкого собора, которым я руковожу. Звучание хора – постоянно у меня в голове, поэтому часто бывает так: открываю поэтический сборник, читаю – и слышу музыку. Так возникают хоры. Наверно поэтому их написано больше, нежели сочинений других жанровых сфер. Что касается авторов стихов – я много стихов читаю, и читаю постоянно. Кто зазвучал – записываю... Ну, оставлять один написанный хор неприлично, поэтому дописываю как правило ещё один-два номера на этого же поэта, чтобы был цикл.

– У Вас три сборника собственных стихотворений. Вы пишете музыку на свои стихи?

Музыку на свои стихи пишу редко – не звучит. Потому не звучит, что энергию отдал уже, и стихи – как это и с музыкой бывает – отторгаются и существуют уже сами по себе... Но когда проходит несколько лет, и я что-то своё перечитываю – иногда звучит. Но это скорее исключение.

– Вы являетесь регентом красноярского Свято-Троицкого собора с 1994 г. Какое место в Вашем творчестве занимает церковная музыка?

На написание богослужебных церковных песнопений я получил благословение ещё в 1989 г., когда для вновь созданного хора – он создавался для нашего кафедрального собора – владыка Антоний благословил меня написать концертное сочинение. Я тогда написал упомянутую «Всеношнюю». Ну и с тех пор периодически что-то пишу... Написано уже довольно много... Песнопения издавались, да и в рукописях тоже – разлетелись по всей России. Одно песнопение недавно в Германии было издано...



– В каких ещё жанрах Вы пишете музыку? Много ли у Вас симфонических произведений?

Симфонической музыки у меня немного. Причина – банальна! Дирижёры, которые меняются за пультом нашего оркестра, не благоволят к нам, местным авторам. Эту с позволения сказать «тради-

цию» основал ещё покойный Иван Шпиллер. О нём у нас принято говорить только в превосходных степенях, но упомянутое пренебрежение по отношению к нам, исходившее от него, – факт. И давайте не будем считать, что я говорю плохо о покойнике. Для культуры Красноярска он много сделал, с этим никто не спорит, однако теперь и другие дирижёры, становящиеся к нашему оркестру, под самыми разными предлогами стараются избегать включения нашей музыки в свои программы. Она, конечно, звучит – но от фестиваля к фестивалю, с периодичностью примерно раз в семь-восемь лет. В этой связи мне вспоминается Новосибирск, в котором я провёл восемь лет своей жизни. Там главный дирижёр новосибирского оркестра, покойный Арнольд Кац, несколько раз в сезон обязательно играл новосибирцев. И делал это очень корректно. Чтобы не оттолкнуть публику, он перемешивал авторов в своих программах. Программа могла выглядеть, скажем, так: Хачатурян, Прокофьев, Муров. Или так: Шостакович, Свиридов, Иванов. (Напомню: Муров и Иванов – крупные новосибирские композиторы.) В результате, новосибирских композиторов все знали, а сейчас мы имеем очень много записей их симфонической музыки. Симфонии Мурова – записаны все. Симфонические опусы Иванова – все...

С камерной музыкой лучше. Её у меня больше по причине, о которой я говорил: среди музыкантов-камерников много моих друзей. Они хотят играть мою музыку – и я для них пишу. То же относится и к вокальным сочинениям. Но самая благоприятная ситуация у меня была с вокально-ансамблевой музыкой. В конце девяностых и начале нулевых я работал в Красноярской филармонии с профессиональным вокальным квартетом, для которого писал и аранжировал. Написал две «Тетради мадригалов» и много чего ещё... Записи потом попали в несколько компакт-дисков, и в интернете они есть. «Мадригалы» – одно из самых удачных моих сочинений, и в плане качества музыки (там есть вещи, которые я мог бы назвать почти безупречными), и в плане исполнения. Послушайте! Записи – доступны!

– В нашей новейшей истории было много переломных моментов, которые все мы пережили. Как Вы себя ощущали, когда за окном менялось государство, менялся политический строй – и вообще наступала новая эпоха? Может ли это влиять на творческого человека? На Вашем творчестве это как-то отразилось?

Да, но не в том смысле, что я вышел на улицу и встал под чьи-то флаги. Помню путч. Утром на продовольственном магазине появились одни листовки, в обед – висели уже другие... Помните классика? Всё это было бы смешно, когда бы... В Москве стреляли по Белому дому... Многие красноярцы тогда ринулись в Москву отстаивать демократию на баррикадах, как они об этом говорили, а я – писал Троицкий концерт на текст Кондака Святой Троицы о нисхождении Святого Духа «егда снизшед языки слия...». Причём, начал я его писать ещё до этих событий. Мне как будто сигнал пришёл: нужна молитва! На Россию нисходит Святой Дух, она становится другой! Могу привести и другие примеры, когда в такой эпохальный момент мне вдруг «случайно» (я в случайности не верю) попадалось нужное стихотворение, например гумилевское

*Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.*

Я написал хоровой концерт на это стихотворение (здесь приведена только одна строфа).

– На Ваш взгляд, какое место занимает композитор в современной культуре и социуме?

Позволю себе каламбур. В современной культуре – как и в культуре прошлого – композитор по-прежнему занимает важное место. А вот в социуме... Это – вопрос. У нас, в «реестре профессий Российской Федерации» сегодня даже нет такой профессии – композитор! Впрочем, и в советское время, когда в упомянутом «реестре» такая профессия была, и сейчас, сегодня – мы все являемся, как я в шутку говорю, композиторами через запятую. В дипломе у меня написано: «...и присвоена квалификация композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин». Вот преподаванием мы все и занимаемся! А остальное – как повезёт. Но в советское время (если закрыть глаза на идеологический диктат) – была мощная господдержка творческих людей, правда, только членов творческих союзов... Сейчас она частично возвращается – и это радует.

– Вот уже много лет Вы являетесь председателем Красноярской региональной организации Союза композиторов России.

Каковы планы и проекты отделения в предстоящем году? Что уже сделано и получило резонанс?

Планы красноярской организации? Устраивать концерты! Делать премьеры! Я говорю так общо потому, что всё сдвинулось, и конкретику озвучить сейчас никто не сможет. Если же говорить о том, что уже сделано, – перечислить можно многое, но один артефакт есть возможность реально подержать в руках: это сборник вокальных сочинений членов нашей организации. Он долго не мог выйти по всяким причинам, но сейчас наконец появился. В нём романсы и песни шестнадцати авторов! В их числе есть такие сочинения, которые давно уже известны. Есть просто шедевры... Короче, эта музыка давно должна была быть изданной, и вот это произошло. Многие из того, что мы опубликовали в этом сборнике, можно послушать на интернет-архиве «Классика онлайн».

– Что бы Вы пожелали будущим композиторам?

Будущим композиторам я бы пожелал только здоровья. Творчество отнимает очень много сил и нервов!

– А какие у Вас личные творческие планы?

Личные творческие планы? Сплавиться по реке Мана, позагорать на заливе Красноярского моря... Там, может, и напишу что-нибудь.

– Наверняка многих читателей интересует вопрос: где можно послушать Вашу музыку и почитать Ваши труды?

Самая обширная подборка записей моих сочинений выложена в упомянутом уже архиве «Классика онлайн». Там, кстати, есть персональные страницы всех наших композиторов. Была большая подборка моих записей в «Рутрекере», однако он сейчас полулегален. Про другие интернет-ресурсы ничего сказать не могу – не знаю... Но говорят, что есть записи на разных сайтах... А чем я занимаюсь как музыковед можно увидеть, почитав статьи, которые выложены на нашем ресурсе «Академическая музыка Сибири». Конечно, у меня много бумажных изданий, но до них ещё добраться нужно. Одно, впрочем, назову. Это – «Певческая хрестоматия», пособие по многоголосному сольфеджио на материале церковных песнопений разных эпох и стилей. Оно стало довольно востребованным в музыкальных вузах...

Ольга Дюжина

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Виталий Васильевич Максимов – заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

Полина Станиславовна Волкова – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор

Вера Дмитриевна Андреева – преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова

Анастасия Андреевна Канаева – студентка кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Татьяна Георгиевна Введенская – выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, частные уроки вокала в Санкт-Петербурге

Елизавета Евгеньевна Виллерт – магистр искусств, ассистент Научной библиотеки кафедры музыковедения Института Музыковедения и Медиэвистики Университета им. Гумбольдта

Татьяна Владимировна Ершукова – доцент кафедры сольного пения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Валерия Александровна Петрова – доцент кафедры концертмейстерской подготовки ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Татьяна Владимировна Сотникова – старший преподаватель кафедры концертмейстерской подготовки ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Владимир Викторович Будников – доцент ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»

Нота Капри – творческий псевдоним автора статьи

Ольга Александровна Дюжина – композитор, педагог, член Союза композиторов России, член Международной гильдии композиторов и музыковедов «МеждународМолОт» РМС

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vitaly Vasilyevich Maksimov – Honored Artist of the Russian Federation, Professor, Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

Polina Stanislavovna Volkova – Doctor of Arts, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of Composers of Russia, Professor

Vera Dmitrievna Andreeva – teacher of the Tomsk Musical College named after E.V. Denisov

Anastasia Andreevna Kanaeva – student, Department of Instrumental Studies, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Tatyana Georgievna Vvedenskaya – graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, private vocal lessons in St. Petersburg

Elizaveta Evgenievna Villeert – Master of Arts, Assistant at the Scientific Library of the Department of Musicology at the Institute of Musicology and Medieval Studies of the University named after Humboldt

Tatyana Vladimirovna Ershukova – assistant professor of solo singing at the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka

Valeria Aleksandrovna Petrova – Associate Professor, Chair of Concertmaster Training, Gnesins Russian Academy of Music

Tatyana Vladimirovna Sotnikova – Senior Lecturer, Chair of Concertmaster Training, Federal State Budgetary Educational Establishment of Higher Education “Russian Gnesins Music Academy”

Vladimir Viktorovich Budnikov – Associate Professor of “Khabarovsk State Institute of Culture

Nota Capri – the pseudonym of the author of the article

Olga Aleksandrovna Dyuzhina – composer, teacher, member of the Union of Composers of Russia, member of the International Guild of Composers and Musicians "International Molot" RMS