



Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа - Югры

Бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ханты-Мансийского автономного округа - Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

ПУТЬ К ЗНАНИЯМ

Материалы III Окружной
открытой студенческой
научно-практической конференции
24 - 31 марта 2024 года

Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
Бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры
«Сургутский музыкальный колледж»

ПУТЬ К ЗНАНИЯМ

**Материалы III Окружной открытой студенческой
научно-практической конференции
24 – 31 марта 2024 года**

Сургут, 2024

Путь к знаниям: Мат-лы III окружной открытой студенческой науч.-практич. конф. 24 – 31 марта 2024 г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут, 2024. – 404 с.

В настоящее время отношение к педагогическому труду принципиально изменилось. Приоритет в характеристике современного педагога отдается его готовности к исследовательской деятельности, позволяющей проявить собственную позицию в решении профессионально значимых педагогических проблем.

Неотъемлемой частью подготовки будущего специалиста является формирование исследовательской культуры, которая представляет собой интеграцию теоретико-методологических знаний, опыта практической деятельности, ценностно-мотивационных ориентиров и художественно-исследовательской деятельности. В контексте выше изложенного формирование исследовательской культуры будущего педагога-музыканта в период профессионального обучения становится важным и актуальным, этому способствует участие обучающихся в научно-практических конференциях. Для обучающихся в сфере художественного образования участие в научных конференциях – это важный фактор их профессионального становления, так как будущий музыкант-педагог должен представлять себя не только как исполнитель, но и как специалист, проявляющий свои потенциальные возможности в педагогическом процессе, требующем постоянного самосовершенствования, саморазвития.

В III Окружной открытой студенческой научно-практической конференции принял участие 101 человек, из них: обучающихся – 64 человека, научных руководителей – 37 человек. В очном формате – 45 участников и 22 научных руководителя; с применением дистанционных технологий – 22 участника и 19 научных руководителей.

На конференции заслушано 59 докладов, материалы которых вошли в данный сборник. Представленные доклады участников носили как теоретический, так и практико-ориентированный характер.

Участники и члены экспертной комиссии конференции отметили большую теоретическую и практическую значимость представленных докладов, а также конструктивный характер дискуссий и продуктивный обмен мнениями на секционных заседаниях. Вопросы, обсужденные в рамках работы секций, имеют научно-практическое значение для дальнейших исследований в области гуманитарных наук (литературы, языкознания, история), художественного образования, в том числе и в междисциплинарном аспекте.

Материал в сборнике размещен согласно программе конференции, которая включала шесть секционных заседаний: «Искусство» (Музыка. Живопись. Театр. Дизайн. Народное творчество); «История» (История России. История родного края. История моей семьи); «Культура родного края»; «Литература»; «Языкознание»; «Образование» (Педагогика. Методика обучения).

Данное издание будет полезно как педагогам-практикам, аспирантам, студентам, обучающимся, работникам культуры, образования, так и всем, кто интересуется актуальным состоянием и тенденциями развития образования в сфере культуры и искусства.

Научный редактор – А.С. Донченко, к.фил.н., преподаватель

Экспертная комиссия:

Л.В. Яруллина – директор БУ «Сургутский музыкальный колледж», Заслуженный работник образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры;

О.А. Чугаевская – заместитель директора по учебной работе, Заслуженный работник образования Ханты-Мансийского автономного округа – Югры;

А.С. Донченко – преподаватель, руководитель ПЦК «Общеобразовательные дисциплины», к.фил.н.;

Л.М. Царегородцева – преподаватель, руководитель ПЦК «Инструментальное исполнительство», канд. искусствоведения, доцент, Почетный работник СПО РФ, Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры;

Е.А. Харитоновна – начальник методической и информационно-аналитической службы;

И.Н. Родичкина – преподаватель ПЦК «Общеобразовательные дисциплины»;

А.А. Хайруллина – преподаватель, руководитель ПЦК «Теория музыки»

СОДЕРЖАНИЕ

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО» МУЗЫКА

| | |
|---|----|
| <i>Абрамова М.А.</i> Применение метода создания художественного контекста при работе над пьесами | 8 |
| <i>Акимов Е.В.</i> О «птичьей теме» в творчестве Оливье Мессиаана | 12 |
| <i>Алиева А.Х.</i> Музыкальное пространство Сургута в галерее современного искусства «Стерх» | 19 |
| <i>Атесова М.В.</i> Первая часть концерта №1 для скрипки с оркестром Филипа Гласса: репетитивная техника или принцип ряда? | 23 |
| <i>Бабешко А.Ю.</i> Аккорды гармонического мажора | 28 |
| <i>Барышникова К.И.</i> «Смерть поэта» Николая Сидельникова: к вопросу о жанровой трактовке произведения | 31 |
| <i>Белоусова В.Л.</i> Несколько сиреневых песен Ж. Массне | 35 |
| <i>Белошапко А.А.</i> Значение пунктирного ритма в «Детском альбоме» П.И. Чайковского | 40 |
| <i>Бурканова Д.В.</i> Поиски и находки в творчестве французских композиторов начала XX века, «эпохи перевернутых смыслов и парадоксов» (на примере сочинений группы «шести») | 46 |
| <i>Бурканова Д.В.</i> Рахманинов и Глинка: к вопросу о преемственности в творчестве С.В. Рахманинова | 51 |
| <i>Газизуллина А.Р.</i> «Черты фовизма в фортепианной музыке Белы Бартока на примере цикла «Шесть румынских народных танцев» | 54 |
| <i>Карнаухова К.А.</i> Образ куклы в детских фортепианных альбомах | 60 |
| <i>Карнаухова К.А.</i> Александр из династии Владигеровых и его «Дилмано Дилберо» | 63 |
| <i>Корешкова Л.В.</i> Некоторые особенности тематизма первой части концерта №2 Н.К. Метнер | 70 |

| | |
|--|-----|
| <i>Кривенко П.К.</i> | |
| «Три стихотворения А.С. Пушкина» Г.В. Свиридова: музыка и слово | 76 |
| <i>Кувакина Е.В.</i> | |
| Использование септаккордов, их видов и обращений в некоторых джазовых стандартах | 80 |
| <i>Кульмухаметова К.С.</i> | |
| История военных песен. «Вечер на рейде» | 84 |
| <i>Муромская Е.В.</i> | |
| Проблемы и особенности переложения скрипичного репертуара для трёхструнной домры | 89 |
| <i>Паршина П.С.</i> | |
| Н.А. Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане» | 96 |
| <i>Петрова Е.Ю.</i> | |
| Образ дороги в русском романсе первой половины XIX века | 102 |
| <i>Танцевило Д.В.</i> | |
| Виктор Екимовский – реализация композиторского стиля через эксперименты | 110 |
| <i>Шакирова Д.Р., Танич М.Ю.</i> | |
| Консонанс и диссонанс | 115 |
| <i>Шмакова А.С.</i> | |
| Волшебные сны Пауля Пабста | 121 |
| <i>Шуринова С. А., Кармазина М. В.</i> | |
| Колокола и колокольность в музыке русских композиторов | 127 |
| НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО» | |
| ЖИВОПИСЬ. ДИЗАЙН | |
| <i>Блошкина Н.А.</i> | |
| Формирование и характеристика стиля рококо | 131 |
| <i>Гордеева Д.Е.</i> | |
| Эволюция уличного искусства | 136 |
| <i>Грабарь А.С.</i> | |
| Стрит-арт как направление искусства | 139 |
| <i>Калганова М.Л.</i> | |
| Разработка проекта зоны релаксации в МБОУ «СОШ №3 им. А.А. Ивасенко» | 143 |
| <i>Королева А.А.</i> | |
| Становление и развитие приемов стилизации графического изображения в изобразительном искусстве | 150 |
| <i>Протасова П.А.</i> | |
| Художественное наследие В.А. Игошева | 153 |
| <i>Сверчкова А.А.</i> | |
| Цифровая живопись как новое направление в детской школе искусств | 157 |

| | |
|---|-----|
| <i>Тершукова О.О.</i> | |
| Роль оптики анатомии и механики в композиционном мышлении Леонардо да Винчи | 160 |

**НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО»
НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

| | |
|--|-----|
| <i>Барминцева С.П.</i> | |
| Мозаика в Древней Греции | 167 |
| <i>Гусева Е.И.</i> | |
| Проблематика отображения «нечистой силы» в аутентичных и современных источниках (на примере троицко-купальской обрядности) | 171 |
| <i>Задыханова А.Э.</i> | |
| Похоронный обряд в культуре Ульяновской области. История и современность | 174 |
| <i>Ильиных А.Н.</i> | |
| Особенности развития техник декоративно-прикладного творчества | 177 |
| <i>Мусаева Г.А.</i> | |
| Некоторые особенности свадебного обряда Каякентского района Республики Дагестан | 180 |
| <i>Ромазова В.И.</i> | |
| Азбука старинных ремёсел и промыслов | 183 |

**НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО»
ТАНЕЦ**

| | |
|--|-----|
| <i>Бадретдинова Э.Р.</i> | |
| История танца как инструмента человеческого общества | 190 |

**НАПРАВЛЕНИЕ
«ИСТОРИЯ»**

| | |
|--|-----|
| <i>Алиев А.М.</i> | |
| Музыкальная династия | 196 |
| <i>Гудов М.И.</i> | |
| Мои пермские предки Ватолины из Ачитской крепости на сибирском тракте: опыт составления родословной | 198 |
| <i>Суднева Е.С.</i> | |
| Ремезовы – потомки сибирского картографа | 204 |
| <i>Низамутдинова А.Д.</i> | |
| Класс флейты отделения оркестровых духовых и ударных инструментов Сургутского музыкального колледжа: история и современность | 212 |

**НАПРАВЛЕНИЕ
«КУЛЬТУРА РОДНОГО КРАЯ»**

| | |
|--|-----|
| <i>Иванова А. В.</i> | |
| Югра – территория традиционных праздников обских угров | 220 |
| <i>Иванова А. В., Безуглая Е. О.</i> | |
| Божества обских угров | 228 |
| <i>Секретова К. М.</i> | |
| Традиции и музыкальная культура Республики Марий Эл | 235 |
| <i>Сивакова О.М.</i> | |
| Виртуальный музей писателя как средство привлечения к книге и чтению | 240 |
| <i>Симанькова М.В.</i> | |
| Аутентичное нематериальное наследие на земле Радимичей: многовековая история | 243 |

**НАПРАВЛЕНИЕ
«ЛИТЕРАТУРА»**

| | |
|---|-----|
| <i>Акимов Е. В.</i> | |
| Лексема «дом» в творчестве Рэя Брэдбери | 249 |
| <i>Асадуллин Э.А., Дженетова С.Н.</i> | |
| Дискуссионный клуб как форма повышения уровня читательского интереса | 254 |
| <i>Воронина А.И.</i> | |
| «Великое русское слово» в лирике Анны Ахматовой | 259 |
| <i>Дворяшина Ю.И.</i> | |
| Художественные особенности сказок о животных народа ханты в литературной обработке хантыйского писателя Владимира Енова | 265 |

**НАПРАВЛЕНИЕ
«ЯЗЫКОЗНАНИЕ»**

| | |
|---|-----|
| <i>Мацола Я.В.</i> | |
| Профессии, в которых нужно знать английский язык | 268 |
| <i>Уляшева М.А.</i> | |
| Сленг и его значение в русском и английском языках | 271 |
| <i>Шевченко Е. М.</i> | |
| Традиции старославянского языка в современном русском языке | 274 |
| <i>Харитоновна К.А.</i> | |
| Изучение английского языка через творчество Billie Eilish | 279 |

НАПРАВЛЕНИЕ «ОБРАЗОВАНИЕ»

| | |
|---|-----|
| <i>Губина Е.А.</i> Основные этапы формирования навыка чтения нот с листа на начальном этапе обучения пианиста | 282 |
| <i>Дильманбетова А. К.</i> Развитие колористических умений при создании пейзажа школьниками на уроках изобразительного искусства | 286 |
| <i>Калачнюк В. А.</i> Семантика произведений И. С. Баха | 292 |
| <i>Петрова М.А.</i> Произведения И. С. Баха - основа репертуара для развития полифонических навыков юных пианистов | 298 |
| <i>Пителова И.И.</i> Развитие колористических умений обучающихся при создании натюрморта | 303 |
| <i>Сафина А. М.</i> Развитие музыкального слуха как необходимый фактор формирования навыка педализации | 308 |
| <i>Сафонова Р.К.</i> К проблеме редакторских указаний в произведениях И.С. Баха | 312 |
| <i>Слабу В.В.</i> Формирование композиционных умений у школьников в процессе создания книжной иллюстрации | 317 |
| <i>Хайруллина Л.А.</i> Особенности декоративной композиции и этапы ее создания | 323 |

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО» МУЗЫКА

*Абрамова М.А.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Кузьменко С.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНТЕКСТА ПРИ РАБОТЕ НАД ПЬЕСАМИ

К настоящему времени создано большое количество фортепианных альбомов для детей. Музыка, написанная великими композиторами, имеет богатое образное содержание. Помимо пьес, рассказывающих о традиционных проявлениях детской жизни – игр и игрушек, общения, сказок, есть и образы глубоких размышлений, переживаний. Изучение пьес из детских альбомов П. Чайковского, Э. Грига, С. Прокофьева, Р. Шумана играет большую роль в формировании личности маленького музыканта. Изучая такой репертуар, важно добиться эмоционального отклика ребенка. В дополнение к учебным задачам – «освоить», «запомнить», «повторить», «закрепить» на уроке обязательно должны присутствовать такие, как «прочувствовать», «пережить», «проникнуть в замысел композитора и воссоздать его».

Чтобы помочь ребенку «прочувствовать» произведение, можно применить метод создания художественного контекста (автор – Л.В.Горюнова). Он предполагает выход за пределы музыкального произведения в другие виды искусств, литературы, истории, природы, обращение к конкретным жизненным ситуациям. Эстетические, исторические, социальные знания о той эпохе, в которой творил автор сочинения, сведения о жизни и творчестве композитора, истории жанра, устройстве инструментов необходимы для полноценного познания произведения. Эти знания нужно «подавать» в такой форме, которая наиболее полно помогла бы проникнуть в интонационно-образную сущность музыки. В этом может помочь моделирование ситуаций – «перенесемся в другой век», «приглашаю тебя в путешествие», поиск ролей – рассказ от лица современника композитора, главного героя произведения и т.п. Интерес зависит от привлечения необычных фактов, создания «эффекта удивления». Используя данный метод, важно избежать излишней

калейдоскопичности впечатлений, ребенок должен прочувствовать именно музыку.

Поэтому художественный контекст следует искать, в первую очередь, в произведениях композитора, где есть сочетание нескольких видов искусств – оперы, балеты, вокальные произведения и т.д. Детские пьесы нельзя отделить от остального творчества автора, они отражают стиль композитора, его мироощущение. Окружение мелодии изучаемой пьесы «веером» сходных, родственных интонаций, знакомство и перебрасывание «арки» между произведениями одного автора помогает создать ощущение у ребенка определенного композиторского стиля. При этом лучше избегать однозначных и прямолинейных характеристик композитора, чтобы у ребенка возник его многогранный, многоплановый образ.

Рассмотрим этот метод на примере пьес из «Детской музыки» оп.65 С.Прокофьева с точки зрения образных перекличек с другими сочинениями композитора. Приблизить ребенка к постижению музыкального языка помогут произведения, в которых есть литературная первооснова. Сравнение с другими инструментальными пьесами также помогает ребенку осознать общность настроения, полнее раскрывая образ. Исследователи отмечают, что пьесы из «Детской музыки», несомненно, перекликаются по образному строю и содержанию с отдельными фрагментами балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок»; симфонической сказкой «Петя и Волк», Маршем из оперы «Любовь к трем апельсинам», «Мимолетностями» оп.22 и др.

Пьеса «Утро» выполняет функцию эпитафии, символизирует начало дня и жизни человека. В фактуре много пространства, воздуха, сопоставлений трезвучий, разбросанных в крайних регистрах. Пьесу можно сравнить с фрагментом из балета «Ромео и Джульетта» - Ромео №2 «Пейзаж», Сонатиной-пастораль оп.59, «Мимолетностью» оп.22 №1. Все эти произведения сближает пасторальность настроения, ритм неспешного шага в крайних частях.

«Прогулка» передает активность, бодрость настроения с помощью мелодии со скачками и ритмического оstinato в басу, передающего подпрыгивающую походку. Юмористичностью она близка теме Пети из симфонической сказки «Петя и Волк» - серьезному мальчику, ответственному за весь мир.

«Сказочка» завораживает неспешной мелодией, сопровождением с ритмическим оstinato, фантастическими секундами в фактуре в средней части. Перекликается со «Сказками старой бабушки», «Мимолетностями» №2, 4, 16. Она близка к протяжной русской песне, к жанру колыбельной.

Радостная и яркая «Тарантелла» передана с помощью живого ритма с упругими акцентами, постоянного кружения в мелодии, красочными полутоновыми сопоставлениями - Ре мажор – ре бемоль мажор, Ми бемоль

мажор – ре минор. Ей родственен третий галоп Принца из балета «Золушка», «Мимолетность» №6.

Пьеса «Раскаяние», имевшая первоначальное название «Стыдно стало», является драматическим центром цикла, передает сложные душевные переживания ребенка и серьезное отношение композитора к его переживаниям. В ней грустное настроение передано с помощью связи с мотивами *lamento* и опорой на характерные интервалы, баховские диатонические секвенции. Похожее настроение, напевность и декламационность можно найти в «Сказках старой бабушки», «Сказке» оп.3.

«Вальсу» присуща воздушность, хрупкость, «нереальность» звучания. Прокофьев ввел его в балет «Каменный цветок» как фантастическую сцену, «Вальс алмазов», значительно расширив. Композитор часто обращался к жанру вальса в операх, балетах, музыке к спектаклям и кинофильмам, а также в инструментальной камерной сфере. Можно назвать Вальс Наташи из оперы «Война и мир», «Большой вальс» из балета «Золушка», «Пушкинские вальсы» оп.120, «Вальс на льду» из сюиты «Зимний костер», вальс из седьмой симфонии и многие другие.

Пьеса «Шествие кузнечиков» в жанровом отношении близка изящному галопу. Пунктирный ритм, скачки, паузы, уменьшенные трезвучия придают музыке забавность и остроту. Фантастическое «Шествие кузнечиков» – это описание природы, каким может его увидеть ребенок – как чудо. Перекликается с номером «Кузнечики и Стрекозы» из балета «Золушка».

В пьесе «Дождь и радуга» восхищение природой выражено необычными средствами выразительности: выписанные кластеры образуют двенадцатитоновый звукоряд, в каденции присутствует «прокофьевская» доминанта с повышенной пятой и седьмой ступенью. Можно сопоставить с Феей Осени из балета «Золушка». В музыке также, как и в пьесе «Утро» слышен ритм неспешного шага.

В музыкальной теме «Пятнашек» легко усмотреть родство с темой «Джувелетты-девочки» – восходяще-нисходящем поступенном движении мелодии с неожиданными поворотами и акцентами, красочными сопоставлениями тональностей – трезвучия си бемоль мажор, ля мажор в тональности фа мажор. «Вариация феи Весны» из балета «Золушка» близка своим устремленностью к свету, бурлящей молодой энергией к «Пятнашкам».

Бойкий и юмористический Марш перекликается с Маршем охотников из «Пети и волка», знаменитым Маршем из оперы «Любовь к трем апельсина». В нем очень живо воспринимаются новаторские гармонические средства – доминанта с повышенной и пониженной пятой ступенями, третья пониженная ступень, шестая повышенная в его излюбленной тональности до мажор до мажор. Гротеск сочетается с чистотой и наивностью видения

мира, свойственного ребенку, как в сказке «Петя и Волк» проглоченная Утка крикает, Охотники стреляют не в Волка, а по его следам, петля заброшена не на шею, а на хвост, Волка не убивают, а ведут в зоосад. «Незримые нити тянутся от "Пети и волка" к поэтическим образам Маршака, Квитко, Хармса, к остроумной, часто забавной графике Бидструпа и Сойфертиса», – писал В. Блок.[1]

Тема пьесы «Вечер» создает настроение безмятежности, нежности. Она звучит в балете «Каменный цветок» как лейтмотив любви Катерины и Данилы. Высокий регистр, прозрачность и чистота фактуры, чистая диатоника крайних частей сочетается с вечерним колоритом средней части в ля бемоль мажоре, с органичный пунктом.

Пьеса «Ходит месяц» написана в форме вариаций и близка к хороводной песне. «Последняя из песенок, «Ходит месяц над лугами», написана на собственную, а не народную тему. Я жил тогда в Поленове, в отдельной избушке с балконом на Оку, и по вечерам любовался, как месяц гулял по полянам и лугам», – писал С.Прокофьев. Простая тема меняет тембровую и динамическую окраску, «гуляя» в разных регистрах, аккомпанемент напоминает переливы гармошки. Эта тема напоминает ряд фрагментов из балета «Каменный цветок» – «Хороводную» из 1 действия, лейтмотив из №5 «Сцены лирического дуэта Катерины и Данила». №9 «Танец девушек» придает музыкальному воплощению прекрасного русского пейзажа особую прозрачность и нежность. Пьеса завершает цикл, являясь своего рода «словом автора», подобно пьесам «Шарманщик поет» из «Детского альбома» П.Чайковского и «Говорит поэт» из «Детских сцен» Р.Шумана.

Интегративное привлечение разных видов искусства (живописи, литературы, танца) способствует реализации синтеза множества межпредметных связей, выявлению общих художественных закономерностей, органичному вхождению ребенка в художественную культуру. Однако применение других видов искусства не должно нарушать восприятие именно музыки, музыкальное произведение не должно уходить на второй план. Для расширения музыкальных представлений и кругозора ребенка, желательно подбирать художественный контекст, опираясь на другие произведения автора, где и можно найти подходящую основу.

Список литературы:

1. Блок В. Музыка Прокофьева для детей.// М.,Музыка, 1969. – с.42
2. Коврикова Е.В., Литвинова Э.Б. «Детская музыка Сергея Прокофьева. Вопросы изучения исполнения: Методические рекомендации для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов.// Коврикова – Казань: ТГГПУ, 2009. – 20 с.

3. Критская Е.Д., Школяр В.А., Школяр Л.В. Музыкальное образование в школе

[Интернет-ресурс]: [URL:http://studfile.net/preview/1790673/page:8](http://studfile.net/preview/1790673/page:8) (дата обращения 22/01/2024)

4. Немировская И.А. «Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков/дисс. [Интернет-ресурс]: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-detstva-v-tvorchestve-otechestvennykh-kompozitorov-vtoroi-poloviny-xix-prevoi-polovi> (дата обращения 22/01/2024)

*Акимов Е.В.,
студент 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
(оркестровые духовые и ударные инструменты)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Уланова М.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

О «ПТИЧЬЕЙ ТЕМЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Оливье Мессиаан (10 декабря 1908 г. – 27 апреля 1992 г.) – один из крупнейших и интереснейших французских композиторов XX века – был очень многогранной личностью.

Ему принадлежит авторство таких теоретических трудов, как «Лады ограниченной транспозиции» и «Техника моего музыкального языка», «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» (Мессиаан был большим любителем и ценителем птиц).

Как знаток культуры Древнего Востока и древних народов Южной Америки он обогатил европейскую музыку новыми тембрами и интонациями, ритмами и гармонией.

Главная цель статьи – популяризация творчества Оливье Мессиаана, в предоставлении возможности понять, что красота музыки не только в консонансах и стандартных звучаниях, не только в лёгкости для понимания, которое сейчас получило большое распространение, но и в сложной, нередко диссонансирующей, глубокой музыке.

Актуальность темы заключается в недостаточном исследовании музыки композитора российскими музыковедами, а также в почти полной неизвестности этого имени среди музыкантов молодого поколения.

В настоящее время в России композитор не популярен по следующим причинам, среди которых самая важная – недоступность и непонимание исполнителями музыкального языка автора.

Во-вторых, Мессиа́н во многом опирался на свою синестезию (способность к цветному слуху), следовательно, полностью его музыку может понять только тот, кто обладает подобным даром, и также может видеть целые пейзажи и картины в нотах.

Третьей причиной является затруднение понимания тем, что ритмы сложны, размер отсутствует, гармония нестандартна, а мелодика очень своеобразна.

В-четвертых, во времена Советского Союза существовал запрет на религию, а композитор уделял огромное внимание духовным аспектам и Богу, поэтому его музыку не пропускали по политическим причинам.

Последняя причина – сложность в исполнении, для которого, несомненно, требуется очень высокий профессионализм, коим отличаются отнюдь не все исполнители молодого поколения современности.

Жизнь О. Мессиа́на была непростой. Родился будущий композитор в семье учителя английского языка и поэтессы. В раннем возрасте (11 лет) поступил в Парижскую консерваторию в класс композиции к Полю Дюка и в класс органа к Марселю Дюпре. Окончив консерваторию в 1930 году, молодой Оливье пошёл работать органистом в церковь Святой Троицы в Париже, где проработал почти всю жизнь.

Его первой женой стала Клэр Дельбос, скрипачка, учившаяся в Парижской консерватории, где они и познакомились. Мессиа́н посвящал ей некоторые свои сочинения, например, «Тема и вариации» для скрипки и фортепиано как подарок на свадьбу и цикл песен «Стихи для Ми».

В 1937 году у композитора и Клэр родился сын Паскаль. Мессиа́н написал и для него вокальный цикл, получивший название «Песни земли и неба». Но, к сожалению, первый брак закончился трагично. Клэр неудачно прооперировали, женщина начала терять память, и в результате – закончила жизнь в психиатрической больнице.

Случившееся произвело на Мессиа́на трагическое впечатление, и он написал вокальный цикл «Ярави: песнь любви и смерти», где показал свою скорбь по уходящей любимой, но неуходящей любви. Цикл стал первой частью знаменитой трилогии о Тристане и Изольде, где любовь предстаёт как символ вечности и безграничности.

В 1936 году соотечественник Мессиа́на Ив Бодрие выступил с инициативой создать творческое объединение, получившее название «Молодая Франция», куда входили сам Оливье Мессиа́н, Ив Бодрие, Андре Жоливе и Дание-Лесюр.

Основными целями этого объединения были популяризировать сочинения молодых композиторов, освобожденных от академизма, вернуть чувства и эмоциональность музыке. В их творчестве видны предпосылки к неоромантизму.

Одним из своих кумиров участники кружка считали Г. Берлиоза, попытавшегося освободить музыку от принципов художественного канона

(как используемый шаблон, по которому должно быть написано какое-либо произведение; понятие красоты и гармонии).

Участники выступали за человечность, за новый, освобождённый от всего романтизм, который несёт в себе «натуральность» и свободу действий. Композиторы Молодой Франции часто использовали неакадемическую гармонию, сложные ритмы и т.д.

Особенной темой для них была природа. Именно в природе композиторы видели подлинность настоящего мира. В своём творчестве они пытались воссоздать картины природы, используя большое количество импровизаций, диссонансы, непривычные ритмы и т.д. Но «Молодая Франция» не смогла долго просуществовать. В связи с конфликтами и недопониманием объединение условно разделилось на две части: А. Жоливе и О. Мессиан, Дание-Лесюр и Ив Бодрие.

Вскоре началась Вторая мировая война, и в 1939 году Жоливе забрали на фронт, а Мессиан попал в концлагерь Шталаг VIII А, который располагался в немецком городе Герлиц (ныне – польский Згожеlec).

Находясь в концлагере, Мессиан не переставал писать музыку. Один из немецких служащих передавал ему карандаш и бумагу, и вскоре на свет появилось сочинение «Квартет на конец времени» для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета.

Также появилась идея к написанию трилогии о любви, вечности и смерти, получившей название «Тристан и Изольда», в которую вошли вышеперечисленный вокальный цикл «Ярави», «Пять песнопений для хора» и симфония «Турангалила».

Итак, можно сделать вывод, что основными темами в творчестве Мессиана стали вечность, любовь, не имеющая границ, религия и Бог, а также понимание предназначения птиц на Земле.

Птиц Мессиан называет «посланниками Божьими, символами неба и небесной гармонии¹», а пение птиц – «источником всех мелодий»².

Он занимался орнитологией и очень хорошо знал птиц, и даже их научные названия на латыни. Композитором написано немало произведений на эту тему. Среди них – несколько тетрадей «Каталога птиц» для фортепиано, «Экзотические птицы» для фортепиано, камерного оркестра и ударных, «Черный дрозд» для флейты и фортепиано.

Стоит отметить, что помимо перечисленных пьес, имеющих прямое отношение к птицам, им использовались образы птиц и в других произведениях: «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса Христа», симфония «Турангалила», Восемь прелюдий для фортепиано (Первая прелюдия «La Colombe» – «Голубка» (фр.)), «Квартет на конец времени» и т.д.

¹ История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: МУЗЫКА, 2007. – с. 334

² Т. В. Цареградская: Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика-XXI, 2002. – с. 122

Мессиан объехал весь мир, записывая пение разных птиц, и стремился не только записать их пение в точности, (он, как обладатель очень чуткого абсолютного слуха, мог это сделать), но и хотел передать свое виденье этих птиц разными способами.

Более подробно рассмотрим «тему птиц» в творчестве Мессиана на примере его сочинения, написанного в 1951 – 1952 годах, «Чёрный дрозд» для флейты и фортепиано.

В этой пьесе Мессиан использовал свою первую ритмическую нотацию (у него их три), подразумевающую запись точных длительностей без размера. Эту нотацию Мессиан особенно любил и часто пользовался этим способом записи. Также присутствует приём добавочного ритма (короткая длительность в такте, добавленная к какому-нибудь ритму с помощью либо звука, либо паузы, либо точки). Добавочная длительность создаёт эффект необычного, непривычного для слуха ритма.



Добавочная нота

Наш слух привык к простым размерам, число долей которых делится на два или три. Использование приёма «добавочная длительность» обусловлено склонностью к импровизации самих птиц, в частности, чёрных дроздов. Мессиан говорил про дрозда: «Несмотря на некоторые характерные ритмы, строфы всегда обновляются и ритмическая изобретательность неистощима!¹».



Пример импровизации 1

¹ Т. В. Цареградская: Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика-XXI, 2002. – с. 122

Пример импровизации 2

В число приёмов пьесы вошли необратимые ритмы (*палиндромные*¹, симметричные ритмы, где крайние длительности такта одинаковы, средняя – свободна). Это ещё один приём, который является для Мессиаена очень важным. Использование необратимых ритмов, палиндромность приводит к единству движения, где начало и конец сливаются, потому что они одинаковые.

F1.

Необратимый ритм

Необратимость тесно связана с ладами ограниченной транспозиции². Ближе к концу появляется канон, точно повторяющий тему, проводимую у фортепиано, с разницей проведения в десять шестнадцатых. Далее появляется другая тема, и разница в проведении становится уже в две восьмые.

¹ Палиндром – число, буквосочетание, слово или текст, одинаково читающееся в обоих направлениях (как справа налево, так и слева направо)

² Лад ограниченной транспозиции - те лады, которые можно транспонировать только ограниченное количество раз. Например, первый лад (целотоновая гамма).

Presque lent, tendre

Presque lent, tendre

Пример канона

Форма свободная, с кульминацией (кодой) в конце. Спокойный темп («modéré¹»; «presque lent, tendre²») сменяется подвижным («Vif³»).

Сам Мессиа́н называет темп «Vif» «порывом ветра». Этот темп применяется в самом конце произведения, в коде. Художественно можно связать порыв ветра и птицу. Это момент, где птица показывает все свои возможности, все силы в пении и ритме.

На выбор инструментов (флейта и фортепиано) повлияла композиционная техника *сонорика*⁴ (техника, использующая главным образом красочные звучания, которой Мессиа́н увлёкся в начале 50-тых годов), а также сам тембр флейты. Её тембр (лёгкость, изящность, сам звук,

¹ с фр. – умеренный

² с фр. – почти медленно, нежно

³ с фр. – «оживлённо»

⁴ Сонорика (от лат. sonorus – звучный, звонкий) – техника современной музыкальной композиции, оперирующая тембровзвучиями как таковыми, сообразно специфике звучания инструментов.

напоминающий пение птиц) достаточно соответствует образу птицы и характерен для неё.

Технические приёмы также позволяют более детально передать пение птицы. «*Frullato*»¹ создаёт эффект щебетания. Помимо «*frullato*» используются *флажолет*² и многочисленные форшлагги. Флажолет добавляет некой сиплости, а форшлагги помогают разнообразить мелодическую линию, делая её более резвой.



Обильное количество форшлаггов в коде



Frullato и флажолет

Необходимо отметить, что тема использования интонирования птиц как источника композиторского вдохновения не является новой в музыкальной культуре Франции. Выдающиеся французские композиторы такие, как Л. К. Дакен, Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо и другие часто обращались к теме птиц³, но никто не делал это так подробно, детально и продуманно, как Мессиаен. Его глубокий взгляд делает эту тему еще более актуальной на фоне сложной и многоплановой музыки XX века. Обогащение тематизма и фактуры новыми композиторскими приемами, расширение исполнительских возможностей не единственные плюсы использования

¹ Frullato (с итальянского – взбитый) – исполнительский приём на духовых инструментах, которому присуще тремоло, производимое за счёт многократного произнесения буквы «р» во время исполнения звука

² Флажолет – приём игры на струнно-смычковых и некоторых духовых инструментах, заключающийся в извлечении звука-обертона.

³ Например, Ж. Рамо «Перекликание птиц», Ф. Куперен «Кукушка»

этого музыкального материала как новаторского и актуального до сих пор в современной музыкальной культуре Франции и всего мира.

Список литературы:

1. Éditions Alphonse Leduc, Olivier Messiaen, «Le merle noir». Paris, 1952 - режим доступа: https://allforflute.ru/noty_files/noty-fleita-fortepiano/ (дата обращения – 05.01.2024)
2. Акопян Л. О. Молодая Франция // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – с. 359 – 360. – 856 с.
3. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
4. Мессиаен О. Technique de Mon Langage Musical. – Paris, 1942
5. Мессиаен О. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. – Paris, 1994. Т. 1
6. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарий М. Чебуркиной. – М., 1994.
7. Мессиаен О. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. – Paris, 1995. Т. 2
8. Мессиаен О.: Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornitologie. – Paris, 1996. – Т. 3
9. Хилл П., Симеоне Н.: Мессиаен. – Yale University Press, 2005. – 435 с.
10. Холопов Ю.: Оливье Мессиаен [Электронный ресурс]: – статья – режим доступа: <https://www.belcanto.ru/messiaen.html> (дата обращения - 02.01.2024)
11. Цареградская Т. В.: Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаена. – М.: Классика – XXI, 2002. – 376 с.

*Алиева А.Х.,
студентка 1 курса специальности
«Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Хайруллина А.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО СУРГУТА В ГАЛЕРЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «СТЕРХ»

Сургут – небольшой город в России, известный благодаря тому, что является нефтедобывающей столицей России. Однако помимо профессиональных образовательных учреждений и организаций данного

направления, в Сургуте важное место занимает культурно-творческая составляющая жизни горожан, и особенно музыкальная культура.

К числу значимых музыкальных центров города можно отнести: Театр актёра и куклы «Петрушка» – часть культурной жизни нашего города с хорошим воспоминанием из детства жителей Сургута; Культурный центр «Порт», в котором проходят разные мероприятия, выставки, кинопоказы, спектакли и т.д.; Колледж русской культуры имени А.С. Знаменского и Сургутский музыкальный колледж, где учатся и работают талантливые музыканты, которые представляют город на различных всероссийских и международных конкурсах, фестивалях; Сургутская филармония, в которой можно побывать на разных концертах академической и эстрадной музыки.

Для студентов Сургутского музыкального колледжа особое значение имеет Сургутская филармония, где можно послушать в исполнении оркестра и приглашенных музыкантов произведения различных композиторов от Барокко до Классицизма, а также галерея современного искусства «Стерх», где часто проходят концерты современной академической музыки.

Рассмотрим деятельность галереи современного искусства «Стерх» подробнее. Сама галерея была основана в 2001 году как художественный выставочный центр. И только через четыре года получила свое название «Стерх». В 2016 году галерея стала подразделением культурно-досугового центра. Здесь выставляют живопись художников со всей России, выставки меняются каждый месяц. Также в галерее действует много разнообразных экспозиций: «актуальное искусство», текстильное искусство, природные объекты, игрушки.

Возле галереи расположены объекты публич-арта. В самом же «Стерхе» есть семейная творческая мастерская, которая называется «Стершонок», которая работает каждое воскресенье. Ежемесячный арт-клуб появился в 2019 году. На его творческих встречах проходят разные культурные мероприятия, кинопоказы, в которых участвуют художники, музыканты. В рамках арт-клуба часто проходят музыкальные вечера.

Ежегодно с 2009 года в галерее проходят «Другие концерты». Это музыкальный проект, в котором звучат премьеры и концерты различной тематики. Его основная цель – поддержка новой российской композиторской музыки. В рамках этого проекта в 2018 году состоялась премьера театральной музыки «Обское дикое барокко» С. Зятькова, 2019 году прозвучал концерт-проект «Стипанк / Дизельпанк / Киберпанк», на котором прозвучали премьеры произведений А. Жемчужникова, С. Зятькова и О. Шайдуллиной, написанные специально для галереи «Стерх».

Одним из участников «Других концертов» является вокальный ансамбль П. Шаромова, который в содружестве с антрепризным ансамблем под управлением С. Дятлова в 2018 году представил вечер современной театральной и духовной музыки «Canto mistico», где прозвучали премьеры

музыкального представления С.Зятькова «Сир Галевин» и духовная музыка XX-XXI веков, а в 2022 году – концерт «О, Fortuna!».

В 2023 году галерея «Стерх» порадовала слушателей Сургута «Другими концертами», где в течение двух вечеров звучала мультимедийная музыка К. Саариахо, Н. Попова, А. Сысоева, А. Хубеева, Р. Пархоменко и А. Поспеловой. Проект был реализован благодаря исполнителям Ю. Мигуновой и В. Пеуну, а также руководителю Центра электроакустической музыки Московской консерватории – Н. Попову.

Стоит отметить, что новая музыка также звучит в галерее в рамках ежегодных фестивалей, в акциях «Ночь музеев», «Ночь искусств». Так, например, в рамках СтерхФеста в 2013 году реализован проект «Пять пальцев», в котором прозвучали произведения А. Жёлтышевой, А. Ромашковой, в 2015 году – медиа-концерт «Степное барокко» с музыкой А. Жемчужникова, В. Барыкина, М. Цайгера, В. Сердышова, С. Зятькова и С. Губайдуллиной в исполнении талантливых и опытных музыкантов Югры – Алексея Пересидлого и Андрея Попова, в 2021 году – представлен проект «Тёмная радость VS Светлая печаль», программа которого включала произведения композиторов России, Украины и Эстонии: С. Курёхина, М. Кабардокова, Н. Хрущёва, А. Шимко, Р. Цыпышева, С. Ахунова, С. Зятькова, А. Пярта.

23 апреля 2023 году состоялась встреча в рамках музыкального проекта «Повод для творчества». В программе был рояль, который «рассказывал» про жизнь во времена СССР, и альбом «Настроения» старого мастера Таривердиева.

16 сентября 2023 года был создан новый сезон арт-клуба «Искушение», в рамках которого прошли следующие мероприятия: обзор выставки Александра Седова «Маней чи прохладный день», встреча с художником Еленой Суховой с выставкой «Акварельный калейдоскоп». И музыкальный проект «Искушение Ренессанса», где исполнялись песни со времен Шекспира и стременная музыка для гитары, которая была вдохновлена Ренессансом.

Еще одна из программ арт-клуба под названием «Сквозь время». В этой программе состоялась творческая встреча с художницей из города Санкт-Петербург – Еленой Прудниковой. Для этой встречи была создана музыкальная программа «Когда стихает шум XX века». Музыку исполняли на трех разных инструментах: арфе, альте и фортепиано. Такое интересное звуковое сочетание стало органичным музыкальным откликом на представленную в залах галереи выставку.

Встреча со студентами и преподавателями Сургутского музыкального колледжа в рамках арт-клуба «Пересечения» подарила слушателям возможность услышать «пять гитар на одной поляне».

Постоянными участниками концертов являются квартет Perfecto и солисты Ю. Напольских, Б. Калужин.

Проанализировав музыкальные мероприятия галереи современного искусства «Стерх», можно отметить, что в ней выступали не только сургутские музыканты, но и исполнители из разных городов России: Москвы, Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Новосибирска, Улан-Удэ. В «Стерхе» исполняют произведения разных эпох: более ранних веков и этническую музыку чуть реже, чем произведения современных композиторов и классику XX века. По словам куратора арт-проектов галереи Сергея Сергеевича Зятькова, концерты не всегда связаны с выставками: «Важнее показать интересную музыку – программу или проект»¹.

Как отметил Сергей Сергеевич, при выборе произведений для концертов поощряется исполнение современной музыки сургутскими музыкантами, приглашенными местными артистами в антрепризные ансамбли на проекты или концерты, иногородними исполнителями.

Список литературы:

1. Арт-клуб галереи «Стерх» [сайт]. – URL: https://vk.com/sterh_club (режим доступа: 19.02.2024)
2. Галерея современного искусства «Стерх» [сайт]. – URL: https://vk.com/sterh_art (режим доступа: 19.02.2024)
3. Стерх [сайт]. – URL: <http://art-sterh.ru/onas> (режим доступа: 19.02.2024)

¹ Из личной переписки с С.С. Зятьковым – куратором арт-проектов.

*Атесова М.В.,
студентка 2 курса специальности
«Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Хайруллина А.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ КОНЦЕРТА №1 ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ФИЛИПА ГЛАССА: РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА ИЛИ ПРИНЦИП РЯДА?

Американский композитор Филип Гласс известен миру как автор произведений, признанных эталонными для минимализма, как оперный реформатор и кинокомпозитор.

Его творческое наследие весьма обширно: оно охватывает различные театральные, камерные, симфонические, хоровые жанры. В области симфонического творчества Ф. Гласса особая роль отведена жанру концерта, поскольку именно Концерт №1 для скрипки с оркестром стал первым крупным оркестровым сочинением композитора. Произведение написано в 1987 году, в период, когда автор уже отошёл от минималистической концепции, тем не менее, широко применяя такие методы работы с паттерном¹, как аддиция² и субтракция³, а также используя репетитивную технику композиции⁴ в сочетании с принципом ряда⁵.

В настоящее время в открытом доступе отсутствует информация об изучении данного сочинения, что стало одной из причин обращения к нему как к объекту исследования и обусловило новизну работы.

Концерт №1 имеет три части, и, что характерно для данного жанра в классическом его понимании, в первой части сконцентрирован основной тематический материал и закономерности его развития.

Каждая из тем Концерта представляет собой ряд той или иной протяжённости, характеризующийся метроритмическим и фактурным подобием. Экспозицию открывает тема вступления (пример 1), которая

¹ Паттерном называется «первоэлемент минималистской музыки», в роли которого может выступать «звук, интервал, аккорд, сонор, мелодическая попевка, группа» [1, с.470].

² Аддиция (addition – прибавление) «представляет собой разновидность ряда, особенность которого состоит в повторении с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре» [1, с.478].

³ Субтракция (subtraction – вычитание) – это процесс, противоположный аддиции.

⁴ Репетитивными называются техники композиции, «основанные на повторении коротких функционально подобных построений» [1, с.465].

⁵ В основе принципа ряда лежит повторение, часто с изменениями, «последования тождественных по смыслу и структуре единиц» [1, с.472].

проводится у деревянно-духовой и струнной групп в высоком и среднем регистре. Паттерн, лежащий в её основе, представляет собой равномерную вертикальную пульсацию одного аккорда на протяжении всего такта. Продолжительность ряда – шесть тактов с переменным размером $(\frac{5}{8}, \frac{3}{4}, \frac{5}{8}, \frac{6}{8})$.

Пример 1. Тема вступления

При этом на первые два размера приходится по два такта, на остальные – по одному. Что касается функционального выражения, в первых двух тактах Ф. Гласс противопоставляет минорную тонику (*e*) мажорной, в следующих двух – натуральную минорную субдоминанту – мелодической. Таким образом, аккорды сменяют друг друга каждый такт, но функция при этом остаётся неизменной. Следующий аккорд – *VII^m* звучит на протяжении пятого такта, когда вновь вводится размер $\frac{5}{8}$. В шестом такте тенденция функционального ускорения получает развитие за счёт того, что в нём дважды осуществляется смена гармонии.

При повторении данного ряда вводится несколько изменений. Во-первых, начальный аккорд, *IV₆*, перенимает на себя роль *I₆*, соответственно ряд звучит в тональности *a-moll*. Во-вторых, композитор заменяет четвёртый аккорд в цепочке. Так, вместо *IV₆* здесь – *bIII₆*. В-третьих, вступают инструменты низкой тесситуры (пример 2), у которых проводится скачковый мелодический ход *I – bII – V*, предвосхищающий вторую тему солирующей скрипки.

Пример 2. Мелодический ход у инструментов низкой тесситуры

В таких изменениях проявляется лежащий в основе развития паттерна аддитивный процесс.

Помимо вступления, Ф. Гласс в одной лишь первой части Концерта проводит данный ряд четыре раза (он также используется в третьей части). Первое его изменение связано с отсутствием его повторения, а также с регистровым и тембровым выражением – тема звучит один раз и на октаву ниже, а деревянные духовые заменяются валторнами. В репризе же ряд проводится трижды, причём первые два раза точно повторяя тему

вступления, а в третий – с некоторыми преобразованиями: звучит у струнной группы в тональности *d-moll* (в чём проявляется связь с первой темой солирующей скрипки), смена функций осуществляется равномерно – по одному аккорду в каждом такте. Сама последовательность также преобразуется: $t - T - IV_{64} - bII - VII_6^{b3} - VII_6^{b3, b5}$.

Итогом трансформации данного ряда является заключительное его утверждение в *d-moll* в партиях деревянно-духовых, валторн, арфы и струнных, но с полным сохранением функционального плана и метроритмической организации, использованных Ф. Глассом в экспозиции. В таком частичном возвращении (темброво ряд изменён) к исходному виду первоэлемента проявляется субтракция.

Второй ряд, развитие которого осуществляется благодаря репетитивности – первая тема солирующей скрипки, вводится в тринадцатом такте (пример 3). Его тональность – *d-moll*, размер – $\frac{3}{4}$. Паттерн здесь представляет собой горизонтальное аккордовое изложение шестнадцатыми длительностями, сгруппированными по четыре, однако композитор смещает акценты за счёт смены смычка на нижнем звуке аккорда. Таким образом, на один смычок приходится по три ноты.



Пример 3. Первая тема солирующей скрипки

При втором проведении ряда в третьем и четвёртом тактах композитор «группирует» ноты уже по шесть, благодаря чему подчёркивает отклонение в *g-moll*. При третьем проведении Ф. Гласс вновь объединяет по шесть нот на смычок, протягивая тонику, в каждом такте поднимаясь на один аккордовый звук. Здесь движение создаётся не за счёт функциональных сдвигов или полиритмии, а с помощью общего мелодического движения вверх.

Дальнейшее развитие темы солиста осуществляется уже на фоне темы вступления в партии оркестра посредством изменения расположения аккордов с тесного на широкое, а затем – путём объединения шестнадцатых по две на смычок. Ещё одним из способов преобразования тематического материала становится его дублировка в терцию у флейты.

Кульминация развития данного ряда приходится на его дублировку арфой, деревянно-духовой и струнной группами оркестра в среднем разделе Концерта.

Значительным преобразованиям Ф. Гласс подвергает не все ряды. Третий ряд (тема медно-духовой группы), впервые встречающийся в 61-м такте, при повторном проведении всегда содержит аккордовую фактуру и движение четвертями с точкой (пример 4). Тем не менее, функциональное развитие этого ряда происходит в контрапункте с другими рядами, а затем и при аккордовой поддержке у солиста.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Пример 4. Тема медных духовых с аккордовой поддержкой солирующей скрипки

Наиболее существенные метаморфозы происходят с четвёртым рядом – второй темой солирующей скрипки (пример 5). Как уже было отмечено ранее, она готовится ещё в экспозиции мелодическим ходом в басу. На связь этих тем указывает то, что они начинаются со слабой доли, выражены долгими длительностями и «обрываются» на неустойчивой ступени. Перечисленные компоненты сохраняются, а в числе изменений – переосмысление мелодической интонации, бóльшая развитость и восходящее направление движения при повторении ряда. Помимо солиста, данная тема далее проводится у флейты.

Пример 5. Вторая тема солирующей скрипки

Второе изложение данного ряда (пример 6) осуществляется с применением субтракции – мелодия вновь нисходящая и её метроритмическая организация совпадает с той, что была в экспозиции у инструментов низкой тесситуры (пример 2). Для *d-moll* ступени здесь следующие: II – VII – II – bII.

Пример 6. Второе проведение второй темы солирующей скрипки

Далее ряд развивается путём волнообразного движения мелодической линии (пример 7): направление скачков чередуется. При этом в звуковысотном отношении мелодия достигает своей кульминации.



Пример 7. Третье проведение темы солирующей скрипки

Следующее проведение ряда дано в стреттном изложении в партии скрипки и низких деревянных духовых и струнных инструментов (пример 8).

Пример 8. Четвёртое проведение темы солирующей скрипки

Итогом преобразования данного ряда стало его упрощение до кварто-квинтовой интонации $I - V$ в тональности *g-moll*, звучащего в коде (пример 9).

Пример 9. Заключительное проведение темы солирующей скрипки в разных голосах

Таким образом, в результате изучения первой части Концерта №1 было выявлено, что в основе композиторского метода развития материала лежит принцип ряда, для которого свойственны повторения с изменениями. Основную роль в процессе преобразования тем играют аддиция и субтракция. При этом приёме репетитивной техники условно можно считать способ построения самого ряда, примером тому служит первая тема солирующей скрипки.

Список литературы:

1. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника / М. Катунян // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 465-488.

*Бабешко А.Ю.,
студентка 1 курса специальности
«Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Мокиич В.Ю.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

АККОРДЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО МАЖОРА

В музыкальном искусстве роль аккорда велика: благодаря ему выстраивается логика развития музыкального произведения, его форма, эмоциональная составляющая.

Если обратиться к понятию, то «аккорд – созвучие из трех и более различных звуков, которые отстоят друг от друга на терцию или могут быть расположены по терциям» [3, с. 82]. Однако этот термин можно применить к классико-романтическому периоду. В музыке XX-XXI вв. аккорды сменили структуру, поэтому термином «аккорд» стали называть любые созвучия, кроме соноров¹.

Понятие аккорда зародилось в XVIII веке с появлением науки о гармонии. Изначально к аккордам относились сочетающиеся между собой звуки, то есть консонансы. Поэтому термин «аккорд» имел другое понятие. Но с развитием стиля, аккорды начали разделять на консонансы и диссонансы. Благодаря появлению нотации аккордов, музыка сильно усовершенствовалась, теперь ноты содержали в себе информацию о гармонии, а нотация позволяла указывать сочетание нескольких звуков вместе. На основе преобразования трезвучий появился септаккорд. «Септаккорд – это четырёхзвучие, в основном виде которого звуки расположены по терциям, т. е. трезвучие с прибавленной сверху терцией» [4, с. 926]. С началом XX века гармония преобразовалась, ввела в себя новые правила и стала более сложной. Вводятся новые понятия об аккордах (из-за чего аккорд получил масштабное развитие и приобрёл много видов).

Помимо эволюции аккордовой структуры, в музыкальном искусстве происходили изменения и в ладу. Если до XIX века композиторы создавали композиции преимущественно в натуральном мажоре и гармоническом миноре, то в период романтизма гармонический мажор можно встретить у многих музыкантов. Интерес композиторов-романтиков к гармоническому мажору понятен – структура и окраска аккорда становится иначе при изменении вида лада, а это одна из целей нового направления музыкального искусства. Если обратиться к гармоническому мажору, то некоторые

¹ Сонор – совокупность звуков, которые воспринимаются единым колористическим комплексом. Термин введен Ю. Н. Холоповым [6].

аккорды с VI пониженной ступенью поменяют структуру (Рис. 1).

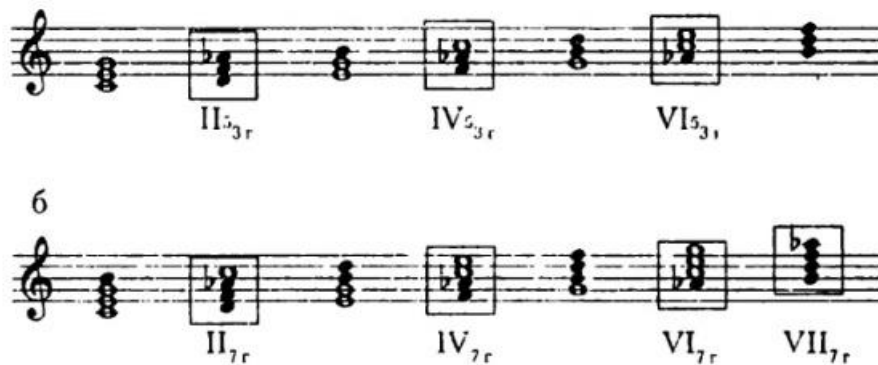


Рис. 1. Аккорды гармонического мажора

Таким образом, можно сравнить аккорды в натуральном и гармоническом мажоре. В натуральном мажоре на II ступени строится минорное трезвучие, на IV ступени – мажорное трезвучие и на VI ступени – мажорное трезвучие. А в гармоническом мажоре аккорды на этих ступенях меняют свою структуру: на II ступени трезвучие становится уменьшенным, а септаккорд – малым уменьшенным; трезвучие на IV ступени становится минорным, а септаккорд на этой же ступени – большим минорным; трезвучие VI ступени в гармоническом мажоре станет увеличенным, а септаккорд – большим увеличенным.

Так, например, в Ноктюрне ор. 32, № 2 Ф. Шопена в первом такте встречается VI гармоническая ступень в обороте T53–S53–T53. Этим же оборотом завершается произведение. В данном случае этот яркий оборот играет роль вступления и коды (Рис. 2).



Рис. 2. Ф. Шопен, Ноктюрн ор. 32, № 2, 1-3 такты

В русской музыке гармонический мажор нередко применялся композиторами для изображения восточного колорита. В опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки такое явление можно обнаружить в арии Ратмира из 3 действия. В первом разделе арии на слова «как мечты, звёзды» (B-dur) появляется минорный субдоминантовый квартсекстаккорд (Рис. 3). Далее в вальсовом разделе этой же арии, в тональности Es-dur также встречается этот аккорд, подчеркивая восточный колорит и применение композитором мажоро-минора, а затем напряжение в музыке растет и появляется на слова

«Ах!» гармонический П₆₅ (Рис. 4).

Рис. 3. М. И. Глинка, опера «Руслан и Людмила», 3 действие, ария Ратмира, медленный раздел

Рис. 4. М. И. Глинка, опера «Руслан и Людмила», 3 действие, ария Ратмира, раздел в темпе вальса

Как ранее было отмечено, в период венского классицизма встречается применение аккордов гармонического мажора. В Сонате ор. 32 № 3 Й. Гайдна можно отметить использование минорной субдоминанты в заключительном построении во второй части в тональности As-dur (Рис. 5).

Рис. 5. Й. Гайдн, Соната ор. 32 № 3, 2 часть

Применение композиторами гармонической VI ступени в мажоре значительно расширило гармонический язык музыкального искусства.

Аккорды с VI^b ступенью обогатили функциональный гармонический строй, обострили тяготения аккордов, повлияли на эмоциональное восприятие музыки в целом. Аккорды гармонического мажора стали новым, однако далеко не последним этапом развития гармонического языка в XIX веке и способствовали свершению новых гармонических открытий в XX века.

Список литературы:

1. Алексеев, Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки. / – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
2. Глинка, М.И. Руслан и Людмила: Волшебная опера в пяти действиях. – Клавир. – М.: Музыка, – 392 с.
3. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 1. А – Гонг / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: «Советская Энциклопедия», 1973. – 1070 с.
4. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 4. Окунев – Симович / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: «Советская Энциклопедия», 1978. – 975 с.
5. Теория музыки. Учебник для музыкальных училищ и старших классов специальных музыкальных школ / общ. Ред. Т.С. Бершадская. – Спб.: Композитор, 2003. – 195 с.
6. Холопов, Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность, № 8. М., 1974, с. 268.
7. Шопен, Ф. Ноктюрны: для фортепиано / ред. Л.Н. Оборин, Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 2011. – 128 с.
8. Шопен, Ф. Этюды: для фортепиано / ред. Л.Н. Оборин, Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1973. – 136 с.
9. Haydn, J. Sonaten fur klavier zu zwei handen / С. А. Martienssen. – Leipzig: Edition Peters, 2002. – 117 p.

*Барышникова К.И.,
студентка 4 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Хайруллина А.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

«СМЕРТЬ ПОЭТА» НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ТРАКТОВКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Творческое наследие композиторов второй половины XX века составляет круг интересов современных исследователей. Особое внимание уделяется вопросам жанровой интерпретации произведений, в контексте чего актуальной представляется проблематика темы данной статьи. При этом оратория-реквием «Смерть поэта» Н. Сидельникова ранее не

рассматривалась в контексте жанровой трактовки, что определило новизну исследования.

Для отечественной музыкальной культуры 60-70-х годов характерна множественность новых приёмов и концепций, художественное полноцветье разных жанров и стилей. Именно в этот период времени происходит обновление искусства, для которого характерной особенностью становится децентрализация и демократизация. Данные процессы в первую очередь затрагивают жанровую область музыкального искусства, в результате чего, по мнению Е. Дурандиной, происходит «размывание жанров», например, опера-оратория, симфония-концерт, камерная симфония, моноопера, вокальная симфония [2].

Среди композиторов этого периода, работавших с взаимопроникновением жанров, особое место принадлежит одному из представителей московской композиторской школы – Николаю Николаевичу Сидельникову. Его музыкальный язык обогащён приёмами, свойственными различным техникам композиции, которые возникали в музыке 60-х годов. При этом отечественные музыкальные традиции определяют все основные компоненты творчества композитора, стиль его музыки в целом.

Основой творческого процесса для Н. Сидельникова является образная сфера. Именно программный компонент произведений становится опорой для драматургической составляющей, а также реализуется в методах развития тематизма, в строении циклической формы. Стоит отметить, что влияние программности на драматургическую концепцию произведений Н. Сидельникова также влечёт за собой черты театрализации несценических жанров, что является одной из характерных черт музыки композиторов XX века.

В творчестве Н. Сидельникова программность, цикличность композиции и театрализация находят отражение в сфере хоровой музыки.

Вокально-хоровая музыка композитора является одной из наиболее масштабных и показательных сфер в его творчестве. Николай Николаевич создаёт хоровые произведения как с инструментальным сопровождением, так и для хора *a cappella*. Такой интерес к вокально-хоровым жанрам обусловлен тем, что хоровое звучание являлось отражением массового искусства, раскрывающего актуальные вопросы того времени.

Прежде всего, в своих произведениях он использует тексты, которые схожи с его мироощущением, тем самым создавая необычное образное содержание, которое в свою очередь отражается на интонационном комплексе хоровых произведений.

В 1976 году именно по такому принципу была создана оратория-реквием «Смерть поэта». По замыслу автора, она составляет единое целое с вокально-инструментальной симфонией «Мятежный мир поэта». Части диалогии соединены общей темой – поэзией М. Лермонтова. Произведение

«трактуются как посвящённая композитором самому Лермонтову и – шире – трагической судьбе, безвременной гибели художника как бы вне конкретного исторического времени» [1, с. 55].

«Смерть поэта» – пример произведения второй половины XX века, для которого свойственно отражение не только классико-романтических элементов музыкального языка, но и новых приёмов работы с музыкальным текстом: синтез жанров, новые техники композиции (сонорика, алеаторика).

Жанровое определение, данное произведению композитором, совмещает в себе черты двух жанров – оратории и реквиема. Такая жанровая трактовка не случайна. Оба жанра своими корнями уходят в сферу церковного богослужения, но если реквием, возникнув в рамках церковной заупокойной службы, стал выразителем трагедийно-философской тематики, то оратория лишь заимствовала библейские и евангельские сюжеты, на смену которым в XVII веке пришла светская тематика.

Рассмотрим ораторию-реквием «Смерть поэта» Н. Сидельникова с точки зрения отражения свойственных данным жанрам черт.

Программность произведения основана на тексте одноименного литературного сочинения М. Лермонтова, в котором поэт, с одной стороны, подчеркивает значение творчества А. Пушкина, а с другой – выражает сожаление об утраченном в результате смерти таланте. Такое выражение слова в большей степени отражает тематику, свойственную жанру реквиема. Именно текст становится основой для формирования музыкальной драматургии.

С интонационной точки зрения композитор выходит за пределы канонических песнопений церковной службы. Партия хора не только излагает тему в хоральном складе фактуры как в первом и заключительном разделах, но и играет роль звукоизобразительную, опираясь на сонорные фактурные формы во втором разделе, становится частью оркестровой краски. Данное наблюдение отражает главную тенденцию, свойственную музыке XX века: большая свобода в выборе средств выразительности в работе с музыкальным материалом в обоих жанрах.

Стонущие интонации в партии солирующего тенора в напряжённом высоком регистре – нисходящий ход с VI ступени на V, пронизывающие музыкальную ткань первого раздела произведения можно отнести к интонационным признакам реквиема. Еще одним из свойственных данному жанру элементов является инструментальный раздел (ц.29), обозначенный автором ремаркой «*Quasi lacrimosa e sempre rubato*». «*Lacrimosa*» в переводе означает «слезная», что в полной мере передаётся в партии струнных и деревянных духовых инструментов и выражено нисходящими секундовыми речитациями в свободном ритмическом оформлении, близких по звучанию к причету. В реквиеме данный раздел несёт функцию скорбно-трагического центра.

Также трагедийная тематика подчеркнута в оратории-реквиеме введением во втором разделе инструментального эпизода, основанного на цитате «Похоронного марша» из сонаты *b-moll* Ф. Шопена. Траурное шествие становится частью драматургии, так как возникает изначально уже в конце первого раздела «Погиб поэт», где организовано с помощью моноритма в партии хора и оркестра. Инструментальный эпизод с ц.25 продолжает развивать интонационный материал траурного марша, при этом усиливая эффект трагедийности за счет кратких сонорных полос нисходящей направленности в партии хора, звучащих как стоны.

Хоральный тип фактуры, небольшой диапазон мелодии попевочного принципа строения в таких разделах как «Погиб поэт», «И он убит», «Но есть, есть божий суд», а также хоровая речитация в коде (ц.52) отражает характерные для традиционного церковного пения черты. Хоровой раздел «Алилуйя» (ц.20) становится еще одним воплощением традиционных для жанра реквиема эпизодов.

С точки зрения структуры реквиема одной из характерных черт является использование интонационной арки, которая создается с помощью первого и последнего разделов. Н. Сидельников в своём сочинении применяет аналогичный приём на один и тот же текст «Отмщенья, государь, отмщенья», который является хоровым вступлением ко всему произведению и звучит перед началом коды (ц.42).

Основой формообразования оратории-реквиема «Смерть поэта» является сквозная форма, именно она свойственна в большей степени для жанра оратории, так как для реквиема характерна номерная структура.

Также стоит отметить, что жанру оратории свойственна монументальность, что достигается в произведении Н. Сидельникова благодаря использованию двух хоров и немаловажной роли оркестра. Данный эффект создается и за счёт чередования контрастных разделов. Оркестр, как и хор, выполняет несколько задач: играет звукоизобразительную роль, функцию сопровождения, а также способствует развитию драматургии за счёт инструментальных связок-эпизодов между хоровыми разделами.

Для того чтобы подчеркнуть трагедийное содержание литературного первоисточника, Н. Сидельников усиливает драматическое начало, что характерно для жанра оратории. Для этого композитор вводит в партитуру партию чтеца, у которой есть самостоятельный ритмический рисунок, придающий изложению текста более чёткое и прямолинейное выражение драматического начала. Благодаря данной партии, заменившей традиционные для жанра оратории речитативы, увеличивается роль повествовательности, объединяющей всё произведение.

Сольные номера, встречающиеся в жанре оратории, заменены на сольные фрагменты, порученные двум солистам: альту и тенору.

В результате проведённого анализа можно сделать вывод, что, несмотря на сближение жанров оратории и реквиема и органичное взаимодействие их черт в «Смерти поэта» Н. Сидельникова, преобладающим является жанр оратории, так как именно благодаря ему организуется форма сочинения (сквозная), осуществляется синтез вокального и инструментального начал (проникновение инструментальных приёмов в партию хора – звукоподражание, сонорные эффекты и др.), целостность всего произведения выражена через преобладающее значение повествовательности (партия чтеца). Но так как в произведении героико-эпическое начало отсутствует, эпико-драматическую повествовательность компенсирует партия чтеца, которая выступает в роли некоего сказителя.

Образно-смысловая нагрузка, связанная с трагедийно-философским содержанием, отражает близость с жанром реквиема. Данный аспект в произведении находит выражение в секундовых интонациях вздоха, усиленных сонорными приёмами в разделе «*Lacrimosa*» (скорбно-трагического характера), траурном марше (цитата из сонаты Ф. Шопена).

Список литературы:

1. Григорьева Г. В. Николай Сидельников / Г. В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1986. – 133 с.
2. Дурандина Е. Е. Современная отечественная музыкальная литература: 1917-1985 / Е. Е. Дурандина. – М.: Музыка, 2010. – 376 с.

*Белоусова В.Л.,
студентка 4 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Мокиич В.Ю.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

НЕСКОЛЬКО СИРЕНЕВЫХ ПЕСЕН Ж. МАССНЕ

«*Quelques chansons lilas*» («Несколько сиреневых песен») – красочное название вокального цикла Жюль Массне в духе художников-импрессионистов. Но почему композитор выбрал такой заголовок для своего произведения?

Некоторые исследователи творчества французского композитора считают его представителем импрессионизма. Однако за более чем полувековую творческую деятельность Массне открывал новые средства выразительности, смешивал различные музыкальные стили.

Основными сферами творчества французского композитора стали оперы и вокальные произведения. Именно в этих жанрах проявилась

индивидуальность стиля композитора: «чувствительность к поэзии, эксперименты с музыкальными формами, тяготение к гармонической многозадачности» [6, с.43]. За эти особенности творчества современники Ж. Массне называли его «певцом интимных движений души». Особенность его вокальной музыки заключается в мелодиях, их неразрывности со словом. Декламация в его музыке отличается от декламации других композиторов – она не несет в себе торжественности или пафоса, а приближена к «бытовой речи простого человека» [9]. Именно Массне, по мнению автора единственной отечественной монографии о творце Ю. Кремлева, первым применил в своих произведениях средства выразительности, которые будут позже характерны для творчества импрессионистов.

Вокальный цикл «Несколько сиреневых песен» (1901) Ж. Массне был написан в зрелый период творчества композитора на стихи французского поэта А. Лебея из его одноименного поэтического цикла «*Chansons mauves*» (1899). Его стихи в цикле – своего рода «либретто», характер которого позволяет определить данный вокальный цикл как «лирические сцены» [6, с.164]. Цикл был посвящён ученику Массне, Э. Море. Сиреневый цвет в циклах поэта и композитора выбран не случайно. Он символизирует «единство противоположностей, так как он исходит из смеси красного и синего». [6, с. 165].

Ж. Массне не случайно обратился к поэзии А. Лебея. Ведь в его творчестве господствуют лирические темы, а свои поэтические циклы он называл песенными, «подчеркивая при этом присущую им внутреннюю музыку» [6, с.162]. Поскольку ранее было сказано, что в стихах А. Лебея и в самом цикле композитора большую роль играл цвет, то можно сделать вывод, что в вокальном произведении наблюдается синтез романтизма и символизма.

Содержание «Сиреневых песен» отсылает к раннему периоду творчества композитора, а именно к вокальному циклу «Поэма воспоминания», в котором Массне рисует грезы о первой любви. Таким образом, между первым и последним циклом образуется смысловая арка – молодость, воспоминания о первой любви в первом цикле и возвращение к ним в последнем, будучи в зрелом возрасте.

Особенностью поздних камерно-вокальных произведений Ж. Массне является сквозное развитие. Цикл состоит из трех номеров, каждый из которых имеет лирическое содержание.

Первый номер «*En teme temps que ton amour*» («Вместе с твоей любовью») написан в тональности *g-moll*. Песня имеет куплетно-вариантную форму. Её структура включает в себя три куплета без деления на куплет и припев. Каждый куплет написан в форме периода из двух предложений неповторного строения (Рис. 1).

| | | |
|------------|-------------|-------------|
| A | A1 | A2 |
| <i>a-v</i> | <i>a-v1</i> | <i>a-v2</i> |

Рис. 1. Схема строения трех куплетов

В первом куплете уже присутствует диссонантность за счёт использования последования трёх разных малых мажорных септаккордов. Первый из них нотирован как *D7* к *S* (*c-moll*); второй – как *IV56#1* к *b-moll*, а третий как *D7* к *B-dur* (Рис. 2). Таким образом образуется эллиптический оборот, который так и не получает разрешения. В. Берков, разбирая общие положения эллипсиса, в пункте 6 отмечает «сближение эллиптичности с энгармонизмом и секвентностью. Их взаимное «пересечение» можно видеть на примере «скользящих», параллельных аккордов, в частности, доминантсептаккордов» [2, с. 6].



Рис. 2. «*En meme temps que ton amour*» №1, первый куплет

Во втором куплете музыкальный материал первого предложения полностью сохранён, меняется только поэтический текст. Общие контуры второго предложения сохранены за исключением неожиданного кадансирования в параллельной тональности *B-dur*. Третий куплет *A2* почти полностью повторяет первый за исключением каденции, которая строится на диссонирующем аккорде.

Между вокальной и инструментальной партией словно происходит диалог, который проявляется в постоянном несовпадении, своего рода ритмической полифонии между партиями голоса и фортепиано. В вокальной партии присутствует общее нисходящее движение мелодической линии, что придаёт ей большую взволнованность.

Второй номер «*Quand nous nous sommes vus pour la première fois*» («*Когда мы впервые увидели друг друга*») написан в тональности *Des-dur*. Между вторым и первым номером есть своего рода связка. Массне соединяет их посредством перехода через общий диссонирующий аккорд: *IV34#1(m) = II56#1,3* из *g-moll* в *Des-dur*. Соединить эти два номера было замыслом композитора – так он обозначил смысловое единство между ними. Вторая песня словно продолжение воспоминаний о первой встрече лирического героя с первой любовью.

Так же, как и в первой три куплета начинаются одинаково, но заканчиваются разными каденциями. Предпоследний аккорд в третьем

куплете нотирован по тональности *g-moll*, тональность первого номера. Таким образом, можно предположить, что Массне намеренно связывает номера посредством тональных арок.

Третий номер, «*Jamais un tel bonheur*» («Вечность такого счастья») написан в тональности *Es-dur*. Его особенность в том, что он объединяет в себе все три тональности цикла: «*Es – g – Des – Es*». Также данный номер имеет темповый контраст с двумя первыми. Это передаёт душевный трепет лирического героя. Передаче душевного состояния способствует и волнообразное движение мелодии в вокальной партии.

В номере присутствуют черты рефренности за счёт повторения ключевой фразы заключительного номера и всего цикла «Я люблю тебя», которая в последнем проведении превращается в «Ты любишь меня». Таким образом, финальная песня раскрывает основную идею всего цикла «идею взаимной любви, охватывающей сердца влюблённых на протяжении всей жизни от первой встречи» [6, с.167].

Первый раздел написан в основной тональности *Es-dur*. Мелодия в нём звучит на тоническом органном пункте, который приносит ощущение статичности. Средний раздел (*g-moll*) контрастен первому. Здесь меняется тематический материал. Это обусловлено изменениями в поэтическом тексте. Эллиптический оборот образуется в третьем разделе (*Des-dur*). Он образован цепочкой доминант (*D43-D7-(S)- D9-(c)*) (Рис.3).

«*Jamais un tel bonheur*», №3, цепочка аккордов из третьего раздела

Таким образом, во всех номерах цикла встречаются эллиптические обороты, которые передают трепет лирического героя, его душевное состояние, робость.

Вокальный цикл «Несколько сиреневых песен» Ж. Массне – одна из самых зрелых работ композитора, где он проявил себя как новатор и совершил переход к творчеству символизма, взяв за основу цикла стихи А. Лебея.

В «Сиреневых песнях» Ж. Массне использовал различные типы мелодики для передачи душевного состояния героя. В первом номере это нисходящее мелодическое движение, во втором – речитативный тип мелодики, а в заключительном, третьем – волнообразное движение. При этом для усиления душевного смятения композитор использовал в вокальной партии один тип мелодики, а в партии фортепиано – другой. Фортепиано здесь словно раскрывает возможности вокальной партии, делая её более выразительной. Таким образом, партия голоса и фортепиано

у Ж. Массне становятся равнозначными. Необычен подход композитора к тональному плану в данном цикле – он включает в себя только бемольные тональности.

Значительную роль в передаче чувств лирического героя играет темп. Третий номер имеет темповый контраст с двумя другими, так как он является своего рода кульминацией всего цикла.

Можно сделать вывод, что камерно-вокальное творчество Ж. Массне является «свежим глотком» в области вокальной музыки Франции на рубеже XIX–XX вв. В данном цикле эволюция камерно-вокального творчества Ж. Массне достигла предела. Этот цикл можно считать достойной «кодой» жанра в творчестве композитора.

Список литературы:

1. Абызова Е. Гармония /Е. Абызова – М.: Музыка, Москва 1973. – 158 с.;
2. Берков В. Гармония. Часть 3 / В. Берков – М.: Музыка, – 1966. – 57 с.;
3. Ионин Б. импрессионизм/ Б. Ионин/ [электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/impressionism.html> (дата обращения: 06.02.2024);
4. Кремлев Ю. Жюль Массне/ Ю. Кремлев – М.: Советский композитор, Москва, 1969. – 248 с.;
5. Кудрявцев Ю. Камерно-вокальное творчество Ж. Массне. Жанрово-стилевые доминанты/ Ю. Кудрявцев, Харьков, – 2021 – 164 с.;
6. Маркези Г. Жюль Массне/ Г. Маркези/ [электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/massne.html> (дата обращения: 03.12.2023);
7. Рубаха Е. Жюль Массне/ Е. Рубаха / [электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.belcanto.ru/massne.html> (дата обращения: 12.01.2024);
8. Учебник гармонии часть 2 /И. Дубовский, С.Евсеев, И.Способин, В. Соколов – М.: Музыка, Москва, 2007 – 426 с.

*Белошанко А.А.,
студентка 1 курса специальности
«Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Хайруллина А.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ЗНАЧЕНИЕ ПУНКТИРНОГО РИТМА В «ДЕТСКОМ АЛЬБОМЕ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

В творческом наследии Петра Ильича Чайковского большое число произведений, написанных в разных жанрах. Особое место занимают сочинения, созданные для детей. К ним, например, относятся фортепианный цикл «Детский альбом», «16 песен для детей старшего возраста», романс «Мой Лизочек».

26 февраля 1878 года во Флоренции П.И. Чайковский впервые упоминает в письме к своему издателю о своем желании сочинить сборник пьес для детей. Спустя месяц композитор начинает работу над фортепианным циклом «Детский альбом». Толчком к созданию цикла стало знакомство с «Альбом для юношества» Роберта Шумана и общение с племянниками. В своем письме Н.Ф. фон Мекк композитор писал: «Альбом этот я посвятил моему племяннику Володе, который страстно любит музыку и обещает быть музыкантом» [1]. На титульном листе первого издания цикла было написано: «Посвящается Володе Давыдову».

На сочинение цикла у П.И. Чайковского ушло мало времени. Он написал их за месяц, а затем полтора месяца редактировал пьесы. 29 июня 1878 года в письме издателю композитор отправил сборник детских пьес.

Пьесы рассчитаны на исполнительские возможности ребёнка во многих аспектах: от фактуры, аппликатуры, динамики до педализации. Большая часть номеров цикла написана в мажорных тональностях, а с точки зрения композиции они представляют собой период, простые двух- и трёхчастную формы.

В процессе изучения пьес «Детского альбома» было обнаружено, что особое внимание композитор уделил их ритмической организации. 17 пьес содержат пунктирный ритм, с помощью которого автор по-разному отображает характер и образный строй номеров цикла.

Так, например, пунктирный ритм становится характерной чертой танцевальности и песенности в «Вальсе», «Мазурке», «Итальянской песенке», «Старинной французской песенке» и «Немецкой песенке». При этом в «Вальсе» (пример 1) на первый план выступает песенное начало, которое делает звучание длинного пунктира и синкопы менее резким, но

подчеркивает остроту и пружинистость ритма. Мажорный лад и быстрый темп создают упругую, энергичную мелодию. При этом её линия начинается с устойчивой ступени, но на второй доле такта (синкопа), которая утяжеляется пунктирным ритмом.

Довольно скоро (Allegro assai)

Пример 1. Вальс

В пьесе «Мазурка» (пример 2), написанной в характерном данному жанру размере 3/4 с использованием острого короткого пунктира в мелодии, композитор создает ощущение лёгкости. Постоянная смена движения коротких фраз мелодии и умеренный темп мазурки акцентируют внимание на пунктирном ритме как на основном средстве выразительности. Вместе с тем минорный лад подчеркивает смутно-тревожные интонации пьесы. Интонации вопроса и ответа читаются в построении мелодической линии: восходящее поступенное и нисходящее аккордовое движение. Помимо этого, композитор акцентирует вторую долю каждого такта половинной длительностью.

Не очень скоро. Темп мазурки (Allegro non troppo. Tempo di Mazurka)

Пример 2. Мазурка

В «Итальянской песенке» (пример 3) П.И. Чайковский использовал народную мелодию. Благодаря мажорному ладу, стаккато в сопровождении и короткому пунктиру создается легкая и воздушная мелодия. Именно благодаря пунктирному ритму подчеркивается вторая доля. Мелодическая линия пьесы кружащаяся песенно-танцевальная.

Умеренно (Moderato assai)

Пример 3. Итальянская песенка

«Старинная французская песенка» (пример 4) контрастна «Итальянской песенке» тем, что она относится больше к песенному жанру, чем к танцевальному. Минорный лад, повторы мелодической линии, плавность движения, органнй пункт и длинный пунктирный ритм придают образу оттенок тоски и грусти.

Весьма умеренно (Molto moderato)

Пример 4. Старинная французская песенка

«Немецкая песенка» (пример 5) контрастирует с предыдущей пьесой своим бодрым и энергичным ритмом. Несмотря на умеренный темп, наличие короткого пунктирного ритма на второй доле, широкие скачки мелодии и динамики *mf* и *f* придаёт теме задорный и живой характер.

Очень умеренно (Molto moderato)

Пример 5. Немецкая песенка

Общая черта рассмотренных пьес в том, что они все содержат черты танцевальных жанров (кроме «Старинной французской песенки»). Также

П.И. Чайковский часто выделяет вторую долю именно путём использования пунктирного ритма.

В цикле «Детский альбом» отдельно можно выделить две пьесы, основанные на средствах выразительности, свойственных жанру марша. К ним относятся «Марш деревянных солдатиков» и «Похороны куклы». Характерными чертами марша являются двухдольный размер, темп шага, четкая ритмическая пульсация, пунктирный ритм и др.

В «Марше деревянных солдатиков» (пример 5) передан характер забавного марша. Умеренный темп, динамика *pp*, средний регистр, прерывистая мелодическая линия и короткий пунктир словно создают образ маршеобразного шага игрушечного войска деревянных солдатиков.

Умеренно (Moderato)



Пример 5. Марш деревянных солдатиков

В пьесе «Похороны куклы» (пример 6) жанр марша изложен в скорбном настроении, поэтому данный марш можно отнести к траурному. Мелодия, небольшого диапазона, содержит повторы звуков, подчеркнутые коротким пунктиром, рисующим образ шествия. В совокупности с тихой динамикой и медленным темпом данные средства создают тоскливый и задумчивый характер.

Медленно (Adagio)



Пример 6. Похороны куклы

Тема детских мечтаний, размышлений передана композитором в пьесах «Утренняя молитва», «Зимнее утро» и «Сладкая грёза», в которых также используется пунктирный ритм, но при этом он приобретает другое смысловое значение.

В «Утренней молитве» (пример 7) за счёт умеренного темпа, аккордовой фактуры, в которой ритм сопровождения совпадает с

мелодической линией небольшого диапазона, и преобладающей тихой динамикой композитор создаёт атмосферу спокойствия, умиротворения. Длинный пунктир на второй доле такта подчёркивает несовпадение метрического и ритмического акцента (эффект синкопы).

Тихо (Andante)

Пример 7. Утренняя молитва

В пьесе «Зимнее утро» (пример 8) в начальном и заключительном разделе пунктирный ритм встречается только в конце фразы в виде нисходящей секундовой интонации, которая при переносе из одного регистра в другой создаёт эффект эха. Краткие мотивы мелодии, прерывающиеся паузами и начинающиеся с диссонирующего аккорда с последующим разрешением, усиливают общее напряжение. В среднем разделе появляются жалобные интонации, и пунктирный ритм встречается намного чаще.

Скоро (Allegro)

Пример 8. Зимнее утро

Пьеса «Сладкая грёза» (пример 9) – это образ нежный и мечтательный. Короткий пунктирный ритм встречается в окончании фраз, при этом если начало фразы движется плавно вверх, то её пунктирное окончание – скачком на квинту вниз, и наоборот, если мелодия начинается со скачка, то завершается она плавным нисходящим секундовым ходом в пунктирном ритме. В сочетании с плавностью линий в партии сопровождения, мажорным ладом и тихой динамикой создаётся образ внутреннего состояния мечтательности.

Умеренно (Moderato)

Пример 9. Сладкая грёза

В таких пьесах как «В церкви», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская», «Болезнь куклы», «Неаполитанская песенка», «Нянина сказка» и «Баба яга» пунктирный ритм встречается эпизодически и не является основным средством в создании образного содержания.

Таким образом, проанализировав особенности применения пунктирного ритма в пьесах «Детского альбома» П.И. Чайковского, можно отметить, что данный ритмический рисунок может выступать в роли ведущего средства выразительности в произведениях различного жанра и содержания. При этом в совокупности с другими элементами музыкальной ткани он может придавать темам разный по настроению характер и создавать различные образы.

Список литературы:

1. Переписка с Н.Ф. Фон-Мекк. 1. 1876-1878 [сайт]. – URL: <https://www.prlib.ru/item/357161?>

*Бурканова Д.В.,
студентка 4 курса ЦК «Музыковедение»
УО «Могилевский государственный колледж искусств»
Научный руководитель – Вахтина Е.Ю.
г. Могилев,
Республика Беларусь*

**ПОИСКИ И НАХОДКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА,
«ЭПОХИ ПЕРЕВЕРНУТЫХ СМЫСЛОВ И ПАРАДОКСОВ»
(НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ГРУППЫ «ШЕСТИ»)**

Музыкальная культура рубежа XIX – XX столетий представляет собой совершенно новую эпоху, ставшую воплощением смелости композиторской мысли. Переосмысление достижений предшествующих эпох привело к появлению новых концепций художников, связанных с изменением стереотипов, индивидуальных стилей. В связи с этим особое значение приобретает явление парадокса¹, который в той или иной степени всегда имеет место в жизни общества, в искусстве.

С наибольшей степенью яркости и разнообразия феномен парадокса проявился во французском музыкальном искусстве рубежа веков, где особенно сильны были поиски нового. Как отмечал в свое время Л. Мазель, «элемент парадоксальной противоречивости лежит в самой природе искусства» [2].

Композиторы французской музыкальной школы конца XIX – начала XX вв. активно экспериментировали, искали новые пути в искусстве, уходя от общепринятых норм, застывших правил и канонов. Одним из самых парадоксальных и интереснейших творческих личностей во французской музыкальной культуре рубежа веков явился Эрик Сати.

Основу его творчества составляла фортепианная музыка, с помощью нее Сати стремился разрушить рутинную обстановку музыкальной среды рубежа веков².

¹ Термин «парадокс» означает ситуацию (высказывание, утверждение, суждение или вывод), которая может существовать в реальности, но не имеет логического объяснения.

² К таким ярким образцам, написанным на протяжении всего творческого пути композитора, следует отнести циклы «Три Гимнопедии», «Три Гноссиенны», «Трио в форме груши», «Засушенные эмбрионы». В этих сочинениях создается ощущение внутренней разомкнутости цикла, когда пьесы продолжают, словно договаривают одна другую.

При всей своей парадоксальности стратегия позиции композитора главной целью имела повернуть к новому, дать почву для размышлений и поисков. Для молодых композиторов Эрик Сати – пример очищения музыки от штампов, генератор многих современных открытий, определивший надолго пути новой музыки.

Из среды ищущих новых путей в искусстве молодых композиторов, восторженно внимавших Эрику Сати, выделялись А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Л. Дюрей, Ж. Орик и Ж. Тайефер. Они образовали группу, вошедшую в историю французской музыки под названием «Шестерка».

Композиторы заявили о себе как дерзкие ниспровергатели господствующих эстетических воззрений, склонные порой к эксцентризму и всякого рода парадоксальным творческим экспериментам. «Шестерка» объединяла людей разного творческого уровня. Наиболее яркими фигурами, сыгравшими значительную роль в европейской музыке 20 – 60-х годов XX века, стали Д. Мийо, А. Онеггер и Ф. Пуленк.

Творчество Дариуса Мийо вписало яркую, красочную страницу во французскую музыку XX века. Смелый новатор, он широко разработал технику политонального письма, т.е. одновременного сочетания в произведении двух и более тональностей. Композитор экспериментировал с необычными инструментальными составами и оригинальными ритмическими находками, связанными с обращением к нетрадиционным источникам - американскому джазу и бразильскому фольклору.

Наиболее яркую часть наследия Мийо составляют сюиты на фольклорные темы. Отметим, что обращение композитора к данному жанру находится в русле тенденций времени, для которого характерно особое возрастание интереса к сюите, возвращение которой становится актуальной и симптоматичной чертой современной музыки.

В числе циклических фортепианных опусов композитора, вызвавших значительный резонанс в кругах музыкантов, была сюита из двенадцати латиноамериканских танцев¹. Весь цикл озаглавлен «Saudades do Brazil», что не поддается буквальному переводу и обычно заменяется названием «Бразильские танцы».

Сюита не отличается значительным разнообразием и контрастами танцев. Мийо трактует опус с позиции индивидуального мышления, радикального взгляда на жанр.

Композитор стремился, «не торопясь, вслушаться в искусство народа, проникнуть в его сокровенные особенности и насладиться ими» [1]. Поэтому манера изложения в большинстве пьес сугубо камерная, а в использовании приемов выразительности наблюдается частое возвращение к сходным явлениям. Это касается, прежде всего, ритмики и мелодики миниатюр. На протяжении всего цикла господствуют одни и те же

¹ Каждая пьеса носит название одного из кварталов Рио-де-Жанейро.

ритмоформулы, чаще всего хабанеры или танго. Мелодическая линия пьес основана на одном тематическом материале. Таким образом, миниатюры вариантно оттеняют друг друга.

Отметим, что заметное влияние на мышление композитора по поводу трактовки сюиты оказало творчество Э. Сати, у которого данный жанр представляет собой эстетическую и стилистическую дистанцию по отношению к традиционному, нарушение его классических законов. Можно сказать, что это своего рода аллюзия на жанр, который в сочинениях композитора показан как бы в «снятом» виде.

В ряду крупнейших композиторов XX века, склонных к парадоксальным творческим экспериментам, отметим Артура Онеггера.

Среди интересных ранних инструментальных сочинений композитора выделяется Концертино для фортепиано с оркестром. Впервые в жанре концерта здесь сочетаются традиции старых мастеров XVIII века и негритянского джаза.

Концертино состоит из трех, идущих без перерыва, частей. В первой, в свою очередь трехчастной, широко используется принцип переключек солирующего инструмента с группами оркестровых инструментов, что напоминает аналогичные композиционные приемы в старинных концертах. Вместе с тем звучание аккордов оркестра обостряется синкопами, типичными для джаза (нот. пример 1):

Allegro molto moderato (1892 - 1955)

Piano I (Фортепиано)

Piano II (Оркестр)

Нотный пример 1. Концертино для фортепиано с оркестром, 1 часть

Во второй части – *Larghetto sostenuto* – возникает протяженная лирическая мелодия, неторопливо развертывающаяся в духе инструментальных арий XVIII века и поддерживаемая фигурацией типа альбертиевых басов. Серьезный характер этой музыки порой нарушается комическими *glissandi* интонаций-реплик тромбонов.

В третьей части джазовое начало дает о себе знать наиболее отчетливо. С самого же ее начала слышится характерный оstinatный ритм, и на его чеканном пульсе появляется причудливо вьющаяся мелодия. В традициях джаза вводятся и последующие переключки рояля с различными

инструментами оркестра, резкие выкрики засурдиненной трубы и колкостаккатное звучание солирующего инструмента.

Таким образом, во французской музыке была прочерчена линия развития новоклассического искусства, обогащающая фортепианную литературу элементами афроамериканской музыкальной культуры.

Франсис Пуленк – мастер парадоксов, неожиданностей, острых эффектов. Парадоксальность художественного мышления композитора проявлялась в резких контрастах эмоциональных состояний, как бы свидетельствующих о стремлении сказать слушателю, что вся человеческая жизнь – «причудливое сочетание света и тени, что оба эти начала не существуют одно без другого, что чистая радость когда-нибудь должна быть омыта печалью» [3]. Такой подтекст вызывает ощущение полноты жизневосприятия, правдивости воссоздания реальной действительности.

Пуленк отмечал: «Моя музыка – мой портрет» [3]. Следовательно, манера воплощения им творческих мыслей на инструменте – это отражение его личности. В сфере инструментального творчества композитор во многом исходит из манеры письма музыкантов XVIII века – клавесинистов и в еще большей мере авторов ранней фортепианной музыки. Но искусство старых мастеров служит ему лишь импульсом для собственных художественных исканий.

Творческое наследие композитора во многом неоднородно и противоречиво. Среди многочисленных фортепианных миниатюр Пуленка выделяется великолепное сочинение, отмеченное чертами подлинной новизны – цикл «Вечные движения».

Композитору удалось в нем не только нарисовать свой собственный, очень правдивый и колоритный «музыкальный портрет», но и впервые во французской фортепианной литературе столь ярко воплотить эстетические идеи группы «Шести».

Отметим яркие новаторские принципы Пуленка в первой миниатюре цикла. С самого начала пьеса погружает слушателя в атмосферу веселых ярмарочных гуляний, балаганных представлений, катаний на каруселях. Очень типична для Пуленка мелодика пьесы. Основой ее служит выразительный, легко запоминающийся песенный напев, сотканный из интонаций французских шансон.

Главный голос строится по типу «развивающего» движения либо вариантно, что напоминает мелодико-тематические образования в циклах «Три Гимнопедии» и «Три Гноссиенны» Э. Сати. Такой тип мелодического развития представляет собой смену отдельных фраз-кадров.

Мелодия разворачивается на фоне оstinato сопровождения в басу, выдерживаемого с абсолютной точностью, вплоть до заключительного такта. По своей структуре *ostinato* отдаленно напоминает аккомпанементные фигурации венских классиков. Совместно с восьмыми среднего голоса, написанными также в достаточной мере причудливо, оно

передает особый тип движения, метко определенного ремаркой автора "Balance - Modere" («Балансируя — Умеренно») (нот. пример 2).



Нотный пример 2. Цикл «Вечные движения»

Примечательной особенностью пьесы, типичной для музыкального языка Пуленка и других композиторов «Шестерки», является использование политональных приемов письма. Тональная основа расцвечивается новыми ладотональными красками. К концу пьесы восстанавливается тональное единство пластов ткани.

Один из крупнейших композиторов современной Америки А. Копленд писал: ««Шестерка» символизирует новый тип композитора XX века. <...> Что они хотят – это создавать «Музыку повседневности» [4].

«Шестерка» не представляла собой направления с единой художественной программой. Участников группы сближало стремление к новаторству.

Таким образом, творчество «Шестерки» оказало существенное влияние на развитие французской музыкальной культуры первой половины XX века.

Искусство XX века вобрало в себя парадоксы, которыми было богато это столетие. Парадокс явился способом самовыражения и показа действительности с другой стороны.

Эрик Сати и композиторы группы «Шести», следуя за феноменом парадокса, ярко претворили его идеи в своем творчестве.

Феномен парадокса подталкивает к новизне, тем самым являясь важным приемом, показательным для эволюции мирового музыкального искусства начала XX века.

Список литературы:

1. Асафьев, Б. (Глебов, И.) Французская музыка и ее современные представители / И. Глебов // Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. – М.:Музыка, 1975.

2.Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М.:Московская консерватория, 2011.

3.Дюмениль, Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / Р. Дюмениль. – Л., 1964.

4.История зарубежной музыки XX века: учебное пособие / под ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005.

5.Музыкальная эстетика Франции XIX века / под ред. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1974.

*Бурканова Д.В.,
студентка 4 курса ЦК «Музыковедение»
УО «Могилевский государственный колледж искусств»
Научный руководитель—Липай И.В.
г. Могилев,
Республика Беларусь*

РАХМАНИНОВ И ГЛИНКА: К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ С.В. РАХМАНИНОВА

Сочинение есть процесс создания новой музыкальной идеи, облачение ее в красивое звучание – это священнодействие.

С.В. Рахманинов [3, с. 79]

Предисловие одного из юбилейных сборников, посвященных творчеству последнего российского романтика, сына «культурного ренессанса», завершается словами: «Проникновение в дух и смысл творчества Рахманинова – процесс бесконечный...» [1, с.8]. После празднования 150-летия со дня рождения великого музыканта актуально вновь обратиться к его творчеству. Основная мысль нашей работы направлена на осмысление истоков преобразования рахманиновского стиля, что было обусловлено изменениями общественной жизни России и тревогами личного существования. В сочинениях Рахманинова непрерывно шел процесс обновления музыкальной речи, композиторской техники. Его разносторонний исполнительский опыт дирижера и пианиста в значительной степени способствовал обогащению уникального композиторского стиля.

В ранний период творчества С.В. Рахманинов был мало связан с музыкальным миром М.И. Глинки. В Москве в последние десятилетия XIX века сочинения Глинки исполнялись мало, и юный Рахманинов редко слышал его имя от своих преподавателей.

Некоторое влияние творчества Глинки выявляется в сочинениях Рахманинова 1900-х годов. Погружение в музыку русского классика

произошло благодаря профессиональной дирижерской деятельности Рахманинова. В 1905 году в концертах «Кружка любителей русской музыки» он дирижировал «Камаринской». В 1897 году, заняв пост второго дирижера в Московской Частной русской опере известного мецената С.И.Мамонтова, и в 1904–1906 годах за капельмейстерским пультом Большого театра к столетию со дня рождения Глинки, – оперой «Жизнь за царя». В «Воспоминаниях Рахманинова, записанных Оскаром фон Риземаном», особым вниманием отмечена опера «Жизнь за царя» и в ней сцена в лесу с использованием полиметрии: «С точки зрения дирижера, это одна из самых трудных опер, которые я знаю. В ней множество «ловушек» – таких, например, как сцена в лесу, где хор поляков ни разу не меняет ритма мазурки и поет на три, в то время как оркестром надо дирижировать на четыре. Этот кусок труден даже для опытного дирижера» [2, с.111]. Речь шла о подготовке Рахманиновым оперы к исполнению в театре С.И.Мамонтова. В этой цитате автор говорит об особом музыкально-драматургическом моменте в опере, при котором одновременное сочетание различных метров создает противопоставление непримиримых музыкальных образов русских и поляков. Подобный метроритмический конфликт разворачивается в сцене прихода поляков.

Глубокому прочтению партитуры оперы Глинки при ее постановке под руководством Рахманинова способствовало его дирижерское искусство, отличающееся содержательностью исполнения, яркой образностью и одухотворенностью, тщательной отделкой деталей и внутренней энергией, эмоциональной наполненностью. При внешней сдержанности, скупости жеста Рахманинов обладал необычайной силой воздействия на музыкантов оркестра и слушателей.

Работа Рахманинова над обновлением оперы «Жизнь за царя» проводилась с великолепным знанием музыкального произведения, особенно много внимания он уделял метроритмической стороне музыкально-драматургических средств, выявил ритмическую энергию и контрастность движений. Из «Воспоминаний», записанных Риземаном: «Неувядаемые, но слегка заигранные мелодии Глинки, казалось бы, обрели новый блеск: великолепные хоры исполнялись с необыкновенной тщательностью и отличались очаровательной ритмичностью...» [2, с.126].

Изучение «Жизни за царя», вживание в интонационную драматургию оперы способствовало обновлению композиторской техники Рахманинова. Созданная весной 1909 года в Дрездене, его симфоническая поэма «Остров мертвых» a-moll, мысль о которой зародилась у Рахманинова в общении с другом, замечательным композитором Николаем фон Струве и посвященная ему, была почти полностью написана в размере 5/8.

Возможно «Свадебный хор», имеющий пятидольный метр и переменный лад (C-dur – a-moll), предшествующая ему сцена прихода поляков, приемы музыкальной драматургии оперы «Жизнь за царя» стали

образцом для Рахманинова. Использование пятидольного метра, заливочных длительностей, сглаживающих ощущение сильной доли, гибкая система переменных размеров сближает технику работы Глинки и Рахманинова.

Музыка крайних разделов поэмы с интонациями католической секвенции *Dies irae* в пятидольном метре передает ощущение оцепенелости и представляет собой «царство смерти». Интонации скорбно-грозного напева находятся в длительном процессе становления. Насыщая ткань произведения, они способствуют его большой внутренней цельности.

В среднем разделе музыкального произведения устанавливается тактовый размер $3/4$ и лирическая образность, которая постепенно драматизируется. Лирически-заостренная тема среднего раздела характеризуется своими томительными порывами: мелодия распадается на мотивы. Появляются ползучие хроматизмы, доходящие до мощных, трагических взрывов подъёма. В музыкальное повествование вторгается мрачное шествие в $4/4$ с мотивами *Dies irae*, которому противостоит лирический порыв на $3/4$. Затем вновь возвращается «царство смерти» в тактовом размере $5/8$ с мелодико-фигуративным движением первого раздела. Поэма образно замыкается. Все это способствует воплощению основных коллизий музыкальной драматургии симфонической поэмы «Остров мертвых», импульсом для создания которой стала черно-белая репродукция одноименной картины швейцарско-немецкого художника-символиста Арнольда Бёклина, ее общая сюжетно-философская канва, раскрытая Рахманиновым в своем сочинении сквозь призму собственной фантазии, тяжелых раздумий и не без влияния музыкально-драматургических средств Глинки. Композитор словно заглянул по ту сторону бёклиновских скал в обитель мертвых, передав терзания и отчаяние человеческой души...

Эволюция творчества композитора проходила динамично. Наряду с обогащением музыкального языка и композиторской техники новыми средствами музыкального искусства XX века, Рахманинов, сохраняя связи с национальными истоками русской композиторской школы, вывел национальную традицию на новый этап развития.

Список литературы:

1. Бекетова, Н., Цукер, А. Сергей Рахманинов / Н. Бекетова, А. Цукер // Сергей Рахманинов: история и современность: сб. статей. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. – С. 5 – 11.
2. Рахманинов, С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном [Текст] / С.В. Рахманинов; послесл., пер. с англ., коммент. В.Н. Чемберджи. – Москва: Радуга, 1992. – 256 с.

3. Рахманинов, С.В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / С.В. Рахманинов; сост.-ред. З.А. Апетян. . – Москва: Советский комп., 1978. – 648 с.

4. Фролов, С.В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды: сб. статей / С.В. Фролов; отв. ред. И.Н. Вановская. – Ивановка: РИО МУРИ, 2014. – 120с.

*Газизуллина А.Р.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Колледж-интернат Центр искусств
для одаренных детей Севера»,
Научный руководитель–Шатских Ю.В.
г. Ханты-Мансийск,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

**«ЧЕРТЫ ФОВИЗМА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
БЕЛЫ БАРТОКА НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА
«ШЕСТЬ РУМЫНСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ»**

*«Творение возможно только через диссонанс.
Консонанс есть не что иное, как понятый диссонанс.
Отдельные музыканты стараются понять Бартока,
исходя из Баха. Это невозможно. (...)
Через Бартока можно понять Баха, но не наоборот»
Из чернового наброска статьи поэта Йозефа Атиллы,
посвященной Беле Бартоку, 1936 г.*

Бела Виктор Янош Барток (1881-1945) – выдающийся венгерский композитор, пианист, педагог и музыковед-этнограф. Во многом под влиянием деятельности Бартока были сформированы основные принципы новой венгерской композиторской школы. Творчество Бартока пришлось на сложный и неоднозначный исторический период. Его жизнь и творческий путь уникальны и представляют большой исследовательский интерес. Начиная в качестве продолжателя традиций романтической музыки Роберта Шумана (1810-1856), Ференца Листа (1811-1886) и Иоганнеса Брамса (1833-1897), Барток стал широко известен в качестве одной из ключевых фигур музыкального авангарда XX столетия.

Европейское искусство конца XIX – начала XX веков зачастую принимается учеными в качестве отправной точки всех дальнейших авангардных течений. Искусство этого периода, в том числе музыка, испытывало исчерпанность образной содержательности. Композиторы

больше не могли выражать новые идеи старыми средствами выразительности. В условиях социально-мировоззренческого кризиса стал возможен стилистический взрыв, который мы наблюдаем в европейском искусстве на рубеже веков. Панорама стилей этого времени действительно впечатляет.

Одним из первых появился стиль, получивший название «фовизм». Сам термин «фовизм» происходит от французского слова «les fauves» в переводе означающего «дикие» или «хищники». Первоначально стиль фовизм получил свое отражение в живописи. Лидерами его французского направления стали художники *Анри Матисс (1869-1954)* и *Андре Дерен (1880-1954)*. Среди представителей русской школы фовистов – *Леон Бакст (1866-1924)*, *Николай Рерих (1874-1947)*, *Кузьма Петров-Водкин (1878-1939)*. В качестве первоосновы своего творчества фовисты нередко обращались к мифологическим сюжетам и атрибутам первобытной культуры. Древние пласты истории казались им привлекательными вследствие крайней раскрепощенности человека в тот период, его свободы от условностей современного нам общества. Для художников-фовистов характерны асимметрия и кажущаяся «непрорисованность» тел и предметов, отсутствие правильной линейной перспективы. Из-за этого, глядя на картины фовистов, нередко создается впечатление, что эти художники не в полной мере владеют искусством рисования. Следует также отметить характерную палитру фовистов, которые предпочитают яркие цвета и используют контрастные сочетания красного и синего, зеленого и оранжевого и т.д. Их мироощущение базируется на безыскусной, непосредственной и по-детски наивной радости бытия. Картины фовистов всегда производят незабываемое впечатление на публику, надолго оставляя после себя ощущение силы и энергии.

Черты фовизма проявляются и в других видах искусств, например, в литературе, в частности в таком ее поэтическом направлении как акмеизм. Литературный акмеизм имеет в своей основе греческое слово, обозначающее «высшую степень чего-либо, вершину, расцвет». Наиболее ярко это направление проявило себя в творчестве «Цеха поэтов» – поэтической организации под руководством *Сергея Городецкого (1884-1967)*, куда входили *Осип Мандельштам (1891-1938)*, *Анна Ахматова (1889-1966)* и *Николай Гумилев (1886-1921)*. Акмеисты проявляли интерес ко множеству национальных культур, творчески подпитываясь их лучшими достижениями. За сюжетами для написания своих произведений акмеисты также совершали путешествия во времени, по различным историческим эпохам. Акмеистов особо привлекали варварские, дикие сюжеты. В их поэзии мы так часто можем встретить повторение одних и тех же слов, которые рождают ассоциации с древними шаманскими заклинаниями. Для стихов акмеистов характерно обилие цвета: багряного, пурпурного,

красного, желтого, которые изображены настолько достоверно, что воспринимаются нами реалистично, будто на холсте.

В музыке мотивы фовизма нашли отражение позднее, нежели в живописи и литературе. Принято считать, что фовизм наиболее ярко проявил себя в оркестровой музыке. Его эстетика прослеживается в балете «Дафнис и Хлоя» *Мориса Равеля (1875-1937)*, сценической кантате «Carmina Burana» *Карла Орфа (1895-1982)* и балетах *Игоря Стравинского (1882-1971)*. Композиторы умело проникают в сознание слушателей, используя метод суггестии, строя мелодику на обрывочных попевах, используя полиметрию и разнообразные повторяющиеся ритмоформулы. Излюбленным приемом музыкального фовизма правильно было бы назвать крайность: эта музыка акустически бывает очень непростой для восприятия или, наоборот, нарочито примитивной; темпы сочинений предельно быстрые или же встречается, так называемый, «темп раскачивания земли»; гармонические сочетания искусственно усложненные, вплоть до кластеров или, напротив, мы слышим «пустой» гармонический остов без заполнения.

Совершенно особенным образом фовизм проявился в произведениях для фортепиано. В этой связи следует отметить, что в начале XX столетия фортепианная музыка проходит значимую точку своего эволюционного пути. Можно выделить две существенные тенденции в ее развитии. Так, с одной стороны, мы наблюдаем весомое влияние позднеромантических идей на звуковой образ фортепиано, когда обогащение его колористических возможностей исходит, прежде всего, из новой тембрально-педальной манеры. В рамках же другой, прямо противоположной концепции, композиторы пробуют отойти от довлеющей традиционной романтической трактовки фортепиано, активно распространяя культ беспедального письма, в реальности отражающего удар как основу фортепианного звукотворчества.

Говоря о фовизме в фортепианной музыке невозможно обойти стороной фигуру Белы Бартока. Он был превосходным пианистом и педагогом, много лет посвятившим воспитанию плеяды новых венгерских исполнителей, трудясь в Будапештской музыкальной академии. К тому же, фортепиано было его излюбленным полем для композиторских экспериментов. Фортепианный стиль Белы Бартока можно охарактеризовать как неоднородный или гибридный, умело балансирующий между двух вышеупомянутых тенденций. Известный музыковед Леонид Евгеньевич Гаккель полагает, что «... бартоковское фортепианное творчество синтезирует многие духовные и стилевые начала современной музыки для фортепиано» [2, стр. 5].

Уникальность фортепианного почерка Белы Бартока во многом определяется ориентацией его композиторского языка на фольклорную составляющую. Известно, что Барток, а также его друг и соратник – *Золтан Кодай (1882-1967)* открыли широкой общественности аутентичный

венгерский фольклор. Александр Дмитриевич Алексеев по этому поводу пишет: «Венгерский крестьянский фольклор был до Бартока и Кодая неизвестен профессионалам-музыкантам даже на родине. Он очень отличен от венгеро-цыганской музыки стиля вербункош, который до тех пор собственно и считался в Венгрии народным стилем» [1, стр. 185-186].

Пожалуй, самым популярным сочинением Бартока для фортепиано и поныне остается его пьеса «Варварское аллегро» или «Allegro barbaro», которая увидела свет в 1911 году. «Варварское аллегро» – сочинение токкатного плана, для которого характерны оstinатность и средства функционального, ударно-мартеллатного пианизма. Очевидно, что Барток, как и многие его современники, склонен здесь трактовать фортепиано как ударный инструмент. Леонид Евгеньевич Гаккель называет «Allegro barbaro» «важнейшим опытом ассимиляции музыкального фольклора» [2, стр. 8].

Помимо венгерского фольклора, Барток интересовался наследием соседних стран, в частности подлинным румынским народным творчеством. «Румыния стала для композитора его «второй музыкальной родиной» – как Испания для Равеля или Грузия для Балакирева» [7, стр. 223].

Цикл «Шесть румынских народных танцев» написан Бартоком в 1915 году и посвящен известному собирателю румынского фольклора Иону Бушиция. Изначально цикл был написан для фортепиано, существует также его авторская версия для камерного ансамбля (оркестра), датируемая 1917 годом. Примечательно, что первоначальноopus именовался «Румынские народные танцы из Венгрии» и не был включен композитором в основной перечень его оригинальных сочинений, что указывает на его прикладной характер, вероятно педагогической направленности. Однако исследователи музыки XX века, в частности Израиль Владимирович Нестьев, относит его к «числу непревзойденных шедевров бартоковского наследия» [7, стр. 226].

Фортепианные сочинения этого периода творчества такие, как Сонатина, 15 венгерских крестьянских песен и Шесть румынских народных танцев подытоживают накопленный к тому моменту Бартоком опыт фольклорных исследований. Их отличает относительная доступность музыкального языка и удобство фортепианного изложения.

Тематический материал, который лег в основу мелодики цикла «Шесть румынских народных танцев», был обнаружен Бартоком в малых деревнях Трансильвании – региона Румынии, где композитор появился на свет. Мелодии, записанные в деревнях Бихора, Марош-Торда и Торонтала, были умело гармонизованы Бартоком, сохранившие свои достоверные мелодику и ритмический рисунок. Как мы знаем, в румынском фольклоре преобладают одноголосные композиции. Они разноплановы в ладовом отношении, в них активно используются пентатоника, натуральные и диатонические лады. Для румынских песен характерны смещение

метрических акцентов, а также ассиметричность сильных долей и нерегулярность ритмики.

Первый номер цикла – *Bot tánc / Jocul cu bâță* – «Танец с посохами» или как его еще иногда называют, «Танец с палками». Он представляет собой зарисовку грубоватого мужского танца по типу шествия и выполняет интрадную функцию. Существуют сведения, что в основу этого номера вошла оригинальная мелодия, которую Барток записал во время одной из своих фольклорных экспедиций в исполнении цыганского дуэта скрипача и альтиста.

Далее следует самый короткий номер цикла – *Brâul*. Этот круговой танец – самый изящный в цикле и при том не лишен доли иронии. Здесь, как и во всем цикле, артикуляция мелодической линии близка по своей природе к штрихам струнных инструментов. В этой связи заметим, что одно из наиболее удачных переложений цикла сделано для скрипки и фортепиано. К тому же скрипка традиционно считается национальным инструментом Румынии.

Третий номер имеет необычное название – *Topogó / Pe loc* «Танец на месте» или «Топтание на месте». В этой пьесе Барток по-своему претворил нечто первозданное. Для нее характерна некоторая отстраненность и в некотором роде медитативность.

Далее следует четвертый номер цикла – *Bucsumí tánc / Buciumeana* «Танец из Бучума». В его основе – самобытный, напряженный в ладовом отношении мотив. Здесь в полной мере проявили себя модалные эксперименты Бартока.

Четвертый танец – Румынская полька *Román polka / Poarga Românească* и пятый – Быстрый танец *Aprózó / Mărunțel*. В двух последних танцах очевидным становится преобладание ритма в качестве главного средства музыкальной выразительности. В известной мере механистическая остинатность сопровождения является здесь своего рода формообразующим элементом. Это придает циклу логичность построения и законченность.

Барток видел в музыке как явления свой особый порядок. Поэтому в «Шести румынских народных танцах» мы можем наблюдать множество отсылок к конструктивизму – стилю, характерному в основном для архитектуры. В какой-то момент Барток переносит наше внимание не на цель, а на средство достижения этой самой цели. Пьесы в цикле выстроены по принципу смещения, они не развернуты в привычном для нас понимании – это зарисовки, в которых развивается одна фактурная модель или прием. Схожее строение имеет еще один приметный цикл Бартока – «Микрокосмос».

Проведя совокупный анализ фортепианной музыки Белы Бартока, мы можем выделить несколько характерных для нее черт:

– минимизация фактурных пластов и использование ограниченного числа структурных элементов;

- отказ от чувственности звучания, породивший трактовку фортепиано как ударного инструмента;
- особая роль акцентности, а также культивирование «стеклянного» звучания и «жесткой» игры;
- контрастное использование крайних регистров инструмента в колористических целях;
- преобладающая гротесковая скерцозная моторика.

Фортепианная музыка Белы Бартока самобытна и разнопланова. Она требует от пианиста решения трудно совместимых задач: предельной рациональности мышления и максимальной эмоциональной отдачи. Несмотря на свою сложность во всех отношениях, фортепианная музыка Бартока, и в частности, цикл «Шесть румынских танцев» по праву заняли достойное место в репертуаре выдающихся исполнителей.

Список литературы:

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства, часть 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.
3. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / отв. ред. Н. А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2007. – 572 с.
4. Луганская, Э. А., Зайцева Е.А. Бела Барток. Наследие фольклориста. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. – № 35. с. 62-66
5. Малинковская, А. В. Бела Барток – педагог. – М.: Музыка, 1985. – 102 с.
6. Мартынов, И. И. Бела Барток. – М.: Сов. композитор, 1968. – 288 с.
7. Нестьев, И. В. Бела Барток. Монография (Серия «Классики мировой музыкальной культуры»). – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
8. Нестьев, И. В. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. Сост. и коммент. И. В. Нестьева. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.

*Карнаухова К.А.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Кузьменко С.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ОБРАЗ КУКЛЫ В ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ АЛЬБОМАХ

Игрушка – неизменный спутник ребёнка с первых дней рождения. Она является предметом радости, забавы, фантазии. При помощи игрушки можно понять склонности и предпочтения ребенка, степень его развития.

Игрушка – ключ к сознанию маленького человека, связующее звено между миром взрослых и миром ребенка. Чтобы развить и укрепить в нем положительные качества, сделать психологически устойчивым, привить любовь к окружающим, необходимо тщательно выбирать игрушку, ведь она принесет в мир ребенка не только свой образ, но и поведение, атрибуты, систему ценностей.

Почти все маленькие девочки играют в куклы: укладывают спать, наряжают, танцуют и поют песенки. Кукла становится другом, с которым можно поговорить, поделиться своими чувствами и переживаниями. В процессе формирования личности ребенка игра в куклы имеет важное значение: активизирует воображение, мышление, память, развитие эмоциональной сферы, дает возможность овладеть социальными нормами.

Куклы в XIX веке стали темой литературного, художественного творчества для детей и о детях, получили яркое выражение и в музыке. В вокальном цикле М.П. Мусоргского «Детская» изображена девочка, укачивающая свою куклу Тяпу. Тема оживших кукол обыгрывается в музыке балетов «Коппелия» Л.Делиба и «Фее кукол» Й.Байера, опере Ж.Оффенбаха «Сказки Гофмана». Позднее находит достойное продолжение в творчестве русских композиторов – в балетах П.Чайковского «Щелкунчик», И.Стравинского «Петрушка»

Отечественная традиция создания фортепианной музыки, адресованной детям, закладывается во второй половине XIX в. (П. И. Чайковский), а в конце XIX – первой четверти XX столетия она получает продолжение в творчестве А. С. Аренского, Р. М. Глиэра, А. Т. Гречанинова, С. Я. Майкапара. В первой половине XX века круг авторов детской музыки пополняется именами С. С. Прокофьева, Д. Б. Кабалевского, Д. Д. Шостаковича. Начиная с середины прошлого столетия

музыка для детей обогащается произведениями Г. В. Свиридова, В. А. Гаврилина, С. М. Слонимского, Р. К. Щедрина и др.

Тема «кукольности» занимает особое место в детской музыке. Как в жизни ребенка чертами ролевой игры являются содержание, сюжет, игровая роль, воображаемая ситуация, игровые действия, так и в музыке образно отображены эти переживания и события.

В детских фортепианных альбомах представлены три типа кукол: игровая, декоративная, театральная. Каждому типу и виду кукол соответствует определенный круг жанровых и интонационных моделей, различные видовые характеристики. «Кукольность» в музыке формируется благодаря использованию определенного комплекса музыкально-выразительных средств.

По содержанию сочинений типа «игровая» кукла – это веселая и красивая кукла, исполняющая различные танцы. (П. Чайковский, «Детский альбом» – «Новая кукла», Д. Шостакович, цикл «Танцы кукол» – Вальс, Полька, Гавот, Танец). При изображении грустной (больной или сломанной) игрушки композиторы прибегают к жанрам меланхолического вальса, похоронного марша, интонациям бытовой вокальной лирики, речевым интонациям плача, мольбы, жалобы. Например, Ф. Констан «Разбитая кукла» (цикл 5 маленьких легких пьес), С. Франк «Жалоба куклы», П. И. Чайковский («Болезнь куклы», «Похороны куклы»). Во всех пьесах используются общие выразительные приемы: минорный лад, нисходящие интонации, медленный темп, приглушенная динамика.

В музыкальных произведениях разных эпох и стран образы кукол отличаются по стилю. «Игровая характерная» кукла показана К. Дебюсси в пьесе «Кукольный кэк-уок» из сюиты «Детский уголок». Ее прообразом послужила кукла-афроамериканец Голивог маленькой дочери композитора, бывшая модной игрушкой во Франции того времени. В создании ее характеристики ключевую роль играют элементы, принадлежащие к жанрам джазовой сферы (твист, регтайм, фокстрот, кэк-уок). Образы «игровой национальной куклы» создаются композиторами на основе жанров бытовой танцевальной музыки и фольклорных вокальных интонаций. В.И.Ребиков в фортепианной миниатюре «Кукла в сарафане» (цикл «Игрушки на елке»), стилизует русскую хороводную песню, плавную и размеренную. Обращается к попевочному тематизму, на протяжении всей пьесы (в партиях правой и левой рук) проводит движения параллельными квинтами, одновременно подражая народному многоголосию и создавая гармоническую свежесть. Теме пьесы «Французская кукла» (из цикла «Детский альбом») У.Гиллок придает напевность, легкость, ясность, свойственные французскому шансону. На основе традиционных американских спиричуэл создана пьеса «Американская кукла» П.Мориса (цикл «Кукольный концерт. 9 легких пьес»). Детям нужно помочь

осмыслить образы этих произведений через знакомство с бытом, играми, песнями, танцами, народными традициями разных народов.

Не центральное, но довольно большое место занимают образы «декоративной», механической куклы. Наряду с многочисленными образами музыкальных шкатулок, заводных механических птиц, они довольно часто появляются в детских фортепианных альбомах. Эти куклы не используются в творческих играх ребенка, а служат скорее объектами для развлечения и любования. В пьесах Б. И. Антюфеева «Говорящая кукла» (цикл «Детский альбом»), Д. Д. Шостаковича «Заводная кукла» (цикл «Детская тетрадь») знакомые интонационные черты бытовых жанров – вальса, аллеманды, нередко трансформируются. Стремление композиторов передать механическую природу кукол выражается в имитации непрерывного однообразного движения с помощью многократного повторения сходных мелодико-ритмических оборотов, фигур остинато в аккомпанементе.

Музыкальные образы «театральной» куклы создаются средствами музыкальной выразительности как произведения искусства. Образы «театральной» куклы могут взаимодействовать с сюжетами детских творческих игр: «Праздник на площади», «День рождения», «Балаган». Куклы-марионетки, показанные в произведениях С. М. Майкапара (цикл «Маленькие новеллеты» оп.8 – «Танец марионеток», цикл «Театр марионеток» оп.21), Б. Мартину (циклы «Марионетки» I,II,III) и др. танцуют на балу или празднике. Многим миниатюрам присуще яркое игровое начало, ассоциирующееся со стихией смеха, неожиданными сюжетными поворотами народных кукольных представлений. В детских фортепианных миниатюрах это проявляется в неожиданных сменах настроений и средств музыкальной выразительности: сопоставление разных жанров, тонально-гармонические, ритмические, фактурные, регистровые и штриховые контрасты.

Музыкальным портретам Арлекина, Коломбины, Пьеро и Петрушки свойственны ярко индивидуальные черты. Эти персонажи восходят к итальянской народной комедии масок и русскому кукольному театру. В отличие от других кукольных образов, их музыкальные характеристики более объемны, содержат внутренний контраст, а ситуации, в которых изображены персонажи, не обычны для традиционных сюжетов детских игр. Для создания звуковых портретов дерзкого акробата Арлекина в сочинениях М. Глиэра (соч.34 «24 характеристических пьесы»), Б. Мартину используются интонационные формулы движения и пластики, бытовой музыки и звуковых сигналов («фанфары»). Поэтичность, мечтательность свойственна образам Коломбины и Пьеро в миниатюрах Б. Мартину. Обращение к жанрам вальса, романса, элегии, серенады, подражание музыкальным инструментам («бурдон», «свирель») способствует созданию образов марионеток.

Часто в детской фортепианной музыке встречается популярный персонаж русских народных кукольных представлений – Петрушка – Л. Альперин, М. Марутаев («4 пьесы для детей» – «Веселый петрушка»), В. Косенко («24 детских пьесы для фортепиано» оп.25 и др.). Пьесам, посвященным Петрушке, свойственна опора на жанрово-интонационные истоки русского фольклора - плясовую песню, частушку.

В современном мире отношение детей к игрушкам изменилось. При кажущемся разнообразии игрушки редко становятся предметом детской привязанности. Появились компьютерные игры с различными персонажами. И сложная психологическая задача для маленьких пианистов и их преподавателей состоит в том, чтобы они, знакомясь с музыкальными образами кукол давнего времени, смогли не только понять, но и попытаться передать музыкальными средствами эмоциональные стили разных эпох.

Список литературы:

1.Базилевич М.В. Образы кукол в детской фортепианной музыке XX-XXI веков: автореф.дисс., 2014 г. [Электронный ресурс]: <https://www.dissercat.com/content/obrazy-kukly-v-detskoi-forteppiannoi-muzyke-xix-xx-vekov>

2. Детские альбомы советских композиторов [Электронный ресурс]: <https://ale07.ru/music/notes/song/forteppiano/dask.htm>

3. Пьесы, этюды для фортепиано [Электронный ресурс]: https://ale07.ru/music/notes/song/forteppiano/piesy_f_dmh.htm

4. Сафиуллина Л.Г. образы кукол в фортепианных пьесах для детей. [Электронный ресурс]: https://kpfu.ru/staff_files/F1329011233/Safiullina.L.G.pdf

*Карнаухова К.А.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Царегородцева Л.М.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

АЛЕКСАНДР ИЗ ДИНАСТИИ ВЛАДИГЕРОВЫХ И ЕГО «ДИЛМАНО ДИЛБЕРО»

Музыкальная культура XX века наполнена новаторскими идеями и знаменует собой коренной перелом во всех аспектах музыкального языка. Происходит большое развитие национальных композиторских школ и различных стилистических направлений. Композиторы XX столетия

проявляли большой интерес к фольклору, что непосредственно отразилось в музыке. Произведения данной эпохи отличаются сложностью гармонического языка, метро-ритмической организации и наполненностью фактуры. К сожалению, многие замечательные и интересные сочинения остаются незамеченными, но творческая любознательность музыкантов может способствовать популяризации редко исполняемых сочинений.

Одним из новаторов музыки XX века является Александр Владигеров (1933 – 1993) – болгарский композитор и дирижер. Родился в городе София в музыкальной, образованной и культурно-просвещенной семье. Отец будущего дирижера, Панчо Владигеров, известен как родоначальник болгарской композиторской школы, и, кстати, был очень почитаем в СССР. Мать, Величка Чобанова-Владигерова, была актрисой. Александр рос под влиянием художественного духа в семье, поэтому посвятил свою жизнь музыке.

Александр Владигеров окончил Государственную академию музыки (г. София), где изучал дирижирование у профессора Влади Симеонова и фортепиано и композицию у своего отца. Через два года после окончания академии начал работать дирижером филармонических оркестров в Плевене, Пловдиве и Русе. Также до конца своей жизни руководил симфоническим оркестром Болгарского национального радио и телевидения, с которым приезжал с концертами в Ленинградскую филармонию. Александр Владигеров гастролировал также по Европе, в Японии и на Кубе. Центральное место в концертной программе оркестра под его руководством составляло творчество Панчо Владигерова. Александр сделал множество постановок и граммофонных записей сценических и симфонических произведений своего отца.

Большое влияние на композитора и национальную школу музыки оказал проект «Trio Wladigeroff», созданный совместно с сестрой Екатериной и братом Константином. Они представляли музыкальную традицию своей семьи в ее развитии на протяжении трех поколений. Ими было выпущено пять альбомов со своими собственными композициями, в которых они выражают свою индивидуальность и оригинальный композиторский стиль. Владигеровы организовывали собственные концертные выступления, в которых исполняли музыку, созданную за 120 лет тремя поколениями их семьи. Они выступали в СССР, Австрии, Болгарии, Италии и многих других странах. Династию Владигеровых глубоко уважают за художественную ценность музыкального наследия и бесценный вклад в развитие болгарской композиторской школы.

Так как большую часть своей жизни Александр Владигеров посвятил дирижированию, его композиторская деятельность не так обширна. Он создал небольшое число произведений, но они имеют большое значение и, несомненно, впечатляют своей оригинальностью и яркостью гармонического языка. Александр Владигеров создал произведения

сценической музыки: «Красная Шапочка» – симфоническая сказка для чтеца с оркестром, сюита из музыкального спектакля для чтеца с оркестром «Музыканты веселого городка», сюита из мюзикла «Волк и семеро козлят»; для симфонического оркестра: «Молодежный марш», Концертное рондо для скрипки с оркестром, Румынский танец; камерные произведения: Восемь пьес для духового ансамбля, Романтическая поэма для виолончели и фортепиано.

Для фортепиано А. Владигеров написал токкату, три музыкальные пьесы для детей, которые стали очень популярными, три багатели, поэтические картины, также создал транскрипции оркестровых пьес. Одним из его значимых фортепианных произведений является пьеса «Дилмано Дилберо», написанная в форме вариаций. За основу А. Владигеров взял болгарскую народную песню «Dilmano» о прекрасной девушке Дилмане. Пьеса имеет очень сложную гармоническую структуру, наполнена разнообразными ритмоформулами, переменными метром и размером. В каждой из вариаций можно представлена яркая картинка крестьянского быта в различных его проявлениях – это и работа, и пляски, и лирические песни. Владигеров филигранно отразил в музыке свои представления о болгарском фольклоре, изобретательно используя болгарский народный лад.

Тема вариаций минорная, но при этом подвижная, танцевальная. Фольклорная музыка не основана на классических ритмах и законах, и композитор убедительно показал это: характер темы подчеркивается переменным размером, разнообразным ритмом, акцентами и динамической насыщенностью.

Тема
Allegro ♩ = 44

АЛЕКСАНДЪР ВЛАДИГЕРОВ
Alexandre Vladigerov

p poco a poco cresc.

attacca

Далее следуют 9 свободных вариаций и заключительная кода.

1-я вариация содержит основную тему в голосе сопрано, а аккордовая насыщенная фактура грандиозно гармонически расцвечивает ее, оставляя яркое впечатление в памяти слушателя.



Во 2-й вариации тема остается в голосе сопрано, но теперь на две октавы выше, фактура сохраняется аккордовая. Здесь слышны торжественные восклицания, подчеркивается значительность и величие темы.



3-я вариация возвращает тему в первоначальный регистр, но ее сопровождение кардинально меняется: вместо аккордов, теме в голосе сопрано теперь сопутствует мелодия в нижнем голосе, которая написана в стилистике болгарского фольклора.



Далее тема поднимается по регистрам выше и эффектно заканчивается на *sforzando* диссонирующим аккордом в третьей октаве.



В 4-й вариации тема видоизменяется: ритм становится равномерным, штрих – острым и колким. Она по-прежнему звучит в голосе сопрано, и аккорды быстро и живо следуют один за другим (техника *martellato*). Они сменяют друг друга, регистрово развивая тему.



5-я вариация довольно разнообразна по своему строению. Тема вновь претерпевает ритмические и штриховые изменения, она звучит в среднем регистре в сопрано, протекая из одного аккорда в другой.



Постепенно тема поднимется и на *crescendo* звучит в верхнем регистре, куда ее будто заносит вихрем народного танца.



Потом композитор проводит тему в среднем и верхнем регистрах поочередно, меняя штрихи и динамику. Сначала игривая тема на *piano* и *legato*, а потом – острое шутливое *стаккато*.



5-я вариация вновь заканчивается диссонирующим резким аккордом в третьей октаве, и наступает **6 вариация**. Она начинается с интересного по структуре и ритму вступления в низком регистре. Присутствие синкоп, акцентов, нетипичных аккордов вызывает особый интерес к предстоящему звучанию темы в данной вариации.



Тему 6 вариации сопровождает сложное гармоническое наполнение. Тема звучит в голосе сопрано, ее аккомпанемент представляет собой и

арпеджио, и аккорды, и своеобразную уникальную мелодию. Вариация наполнена большим разнообразием ритмических рисунков и гармонически изысков.



7-я вариация единственная медленная и лиричная. Начинается с темы соло, показывая всю чувственность и эмоциональность вариации. Следующие далее длинные арпеджио подчеркивают красоту пребывания в настроении любовной истомы. Вариация очень выразительна, чему способствует ее фактура и гармония, чередующая спокойствие и напряжение.



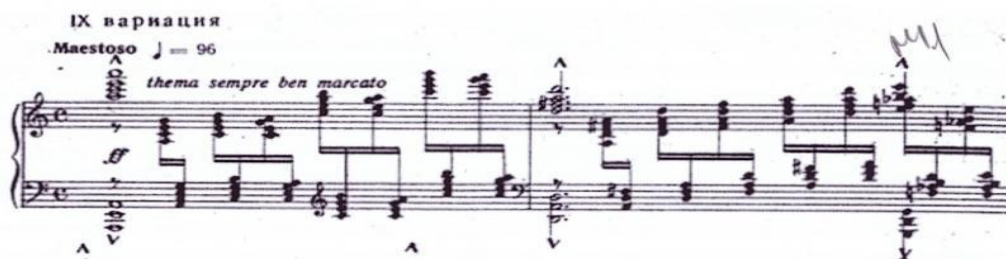
8-я вариация начинается с темы в басу на *piano*, как бы издалека, неотвратно приближаясь к слушателю.



Вариация очень энергичная, она наполнена гармонически яркими аккордами. Тема переходит из голоса в голос, а аккомпанемент построен на народном болгарском ладу.



Феерично, на *forte*, заканчивается 8-я вариация, которая сразу перетекает в следующую. **9-я вариация** – завершающая, торжественная, кульминационная. Яркие, броские аккорды эффектно вызвучивают основную тему, а быстрые и красочные гармонии – сопровождают ее.



Кода является блестящим финалом всего произведения. Октавные пассажи, диссонирующие звучания, акценты, разнообразная динамика – составляющие завершающей части.



Вариации «Дилмано Дилберо» – это великолепный образчик новаторского творчества Александра Владигерова. Терпкое звучание национального болгарского колорита наполняет музыку красочными гармониями, необычными ритмическими рисунками и самобытным содержанием. Произведение получило Гран-при на Международном конкурсе сочинений в Варшаве в 1955 году.

Композиторское наследие Александра Владигерова немногочисленно, но очень ценно для музыкантов, слушателей. К сожалению, его произведения, как и вариации «Дилмано Дилберо», при всей своей яркости, эффектности и колоритности, не так часто исполняются музыкантами. При

этом вариации «Дилмано Дилберо», смело можно назвать выдающимся произведением, шедевром музыки XX века.

Список литературы:

1. Архив Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://100philharmonia.spb.ru/persons/22162/>
2. Союз болгарских композиторов. Александр Владигеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ubc-bg.com/en/alexandar-vladigerov/>
3. Братья Владигеровы. Трио Владигеровых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.wladigeroff.com/>

*Корешкова Л.В.,
студентка 4 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Хайруллина А.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА ПЕРВОЙ ЧАСТИ КОНЦЕРТА №2 Н.К. МЕТНЕР

Вопрос тематизма занимает особое место во многих исследовательских работах, посвященных анализу музыкальных произведений. Изучению функций тематизма посвящены работы В. Бобровского, В. Вальковой, Е. Ручьевской, В. Холоповой. До настоящего времени данная тема остается актуальной для большого числа трудов. Тема является воплощением образно-смыслового тезиса композиции, отсюда её главенствующая роль в создании характера музыки, в развитии драматургии.

В музыковедении «тема» как объект изучения рассматривается в различных её аспектах. Под темой подразумевается «элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» [1, с. 8]. Характерными чертами темы являются индивидуализация, «рельефность», чёткая оформленность, относительная завершенность, соизмеримость с периодом или простой формой, размещение в экспозиционных разделах. В противовес теме выступают общие формы движения, для которых свойственны отсутствие индивидуализации, фоновость, неопределенность в структурном отношении, местоположение в связующих, развивающих

разделах. Исходя из этого, любой тематизм выполняет определенную функцию в контексте произведения.

В качестве объекта данной работы была выбрана первая часть концерта №2 Н.К. Метнера, так как она представляет интерес с точки зрения особенностей тематизма, и ранее в этом направлении не рассматривалась исследователями.

Первая часть концерта написана в сонатной форме. Экспозиция открывается темой вступления в основной тональности – *c-moll* (Пример 1).

The musical score consists of three systems. The first system is for Piano, with a treble and bass staff. The second system is for Orchestra, with a treble and bass staff. The third system is for a solo instrument, with a treble and bass staff. The score includes various dynamics (ff, f, mf, p, ten.), tempo markings (sostenuto, a tempo, poco riten., Allegro risoluto), and articulation marks (accents, slurs).

Пример 1. Тема вступления

Во вступлении мелодическое начало уходит на второй план, аккордовая фактура и метроритм становятся главенствующими составляющими музыкального материала. Активное ритмическое движение выражено использованием различных видов синкоп и пунктира. В изложении темы важную роль играет V ступень, которая является осью симметрии для восходящих и нисходящих мелодических ходов, постепенно расширяющихся: начинаясь с хода на терцию, затем на кварту, квинту и сексту.

В теме главной партии основой мелодического движения становятся нисходящие пассажи по гармоническому и натуральному видам *c-moll*, представляющие собой нарастающие волны напряжения (Пример 2).



Пример 2. Тема главной партии экспозиции

Мелкие длительности, триоли из шестнадцатых, пунктирные и синкопированные ритмы становятся выражением действенного начала главной партии, что делает её мелодическую линию интонационно более близкой к инструментальному типу мелодики. В функционально-гармоническом плане тема представлена чередованием аккордов тонической и субдоминантовой функции с использованием аккордов побочных ступеней и натуральной доминанты, придающих теме русский колорит.

Побочная партия вносит существенный контраст. Она содержит три темы, в первой и третьей из которых ярко выражается мелодическое начало вокального типа.

Первая тема звучит в диатонике *Es-dur*. Начинаясь с терцовой попевки (*III – V*), она представляет собой постепенно увеличивающуюся в диапазоне мелодическую линию вокального типа с простейшим гармоническим сопровождением. Характерным для её мелодизма становятся поступенное движение, а также ходы на терции и сексты, придающие теме черты романсовости. «Гитарный» аккомпанемент, завершение темы нисходящим движением с *V* на *III* ступень придаёт ей черты элегичности (Пример 3).



Пример 3. Первая тема побочной партии экспозиции

Вторая тема побочной партии излагается в тональности *G-dur*. По жанровому определению она ближе всего к токкате, для которой

характерны быстрый темп, движение ровными короткими длительностями, небольшой диапазон и речитация на соседних звуках. Мелодическая линия, двигаясь параллельными терциями, опирается на секундовые и терцовые ходы и завершается восходящим движением с *IV* к *III* ступени (Пример 4).



Пример 4. Вторая тема побочной партии экспозиции

Таким образом композитор сближает первую и вторую темы побочной партии на основе интонационного родства.

Третья тема побочной партии, излагаемая в *a-moll* мелодического вида, функционально представлена чередованием трезвучий *T* и *D*. Важным интонационным элементом для темы, также развивающейся поступенным движением, становится нисходящий ход на *ч.5*. Пунктирный ритм и синкопы придают теме танцевальную упругость. Из всех трех тем побочной партии данная отличается большим диапазоном мелодической линии и свободой применения широких ходов (Пример 5).



Пример 5. Третья тема побочной партии экспозиции

В заключительной партии, звучащей в *c-moll* дорийского наклонения, так же, как и в темах вступления и главной партии, мелодическое начало уступает ритму и фактурной организации музыкальной ткани. Аккордовая фактура становится воплощением торжественности заключительной партии. Использование пунктирного ритма, синкоп, триолей усиливает данный образный строй темы (Пример 6).

Пример 6. Тема заключительной партии экспозиции

Последним для экспозиции становится раздел, напоминающий двойную экспозицию, но экспонирующий не все темы. В нем излагаются элементы из темы вступления в *Es-dur* и все три темы побочной партии в новой последовательности: вторая тема в *c-moll*, третья – в *As-dur*, первая – в *D-dur*. Таким образом Н.К. Метнер подчёркивает важность сферы побочной партии в драматургии экспозиции.

Раздел разработки практически полностью основан на развитии тематического материала первой и второй тем побочной партии и темы вступления. Главная и заключительная партии появляется ближе к репризе. Главенствующую роль в разработке несёт напевно-выразительная первая тема побочной партии. Для развития композитор взял лишь ее начальный попевочный элемент. Происходит перегармонизация и усложнение гармонического языка, проявление большей диссонантности. Тема поддаётся активным переменам тонального плана: *Es-dur*, *D-dur*, *dis-moll*, *As-dur*, *ais-moll*, *cis-moll*, *d-moll*.

При развитии второй темы побочной партии образуется два фугато на её основе. В первом оркестр проводит тему функционально с трезвучия VI ступени *G-dur*, а солист, вступая на две доли позже, отвечает в гармоническом сопровождении II7 на *ч.4* выше. Во второе фугато в тональности *h-moll*, появляющееся следом, проникает элемент из главной партии, звучащий у флейты. Кульминация разработки приходится на финальные аккорды в *c-moll*, которыми заканчивается вторая тема побочной партии и с которых в тот же момент начинается реприза.

Вступительный оркестровый раздел экспозиции в репризе звучит без изменений в основной тональности. Место главной партии занимает каденция солиста, которая перенесена из разработки в репризу, что составляет авторское видение формы первой части концерта. Основу каденционного материала составляют темы вступления, первой и третьей побочной партии, заключительной партии. В виртуозном звучании партии солиста все темы излагаются в развитии: композитор наполняет фактуру общими формами движения, использует мотивное вычленение, секвентное развитие и др.

На смену каденции приходит сокращенная главная партия, которая звучит у оркестра в *f-moll* с VI дорийской ступенью, что сближает её с темой заключительной партии экспозиции. Такое тональное решение и сокращение темы до четырех тактов не создает возможностей для утверждения основной тональности (*c-moll*) и осмысления данного раздела как репризного. При этом все три темы побочной партии в репризе не вводятся.

1 часть концерта заканчивается кодой, в которой в следующем порядке проводятся основные темы: заключительная партия (*Des-dur*), третья тема побочной партии (*c-moll*) и первая тема побочной партии (*c-moll* фригийского наклонения), вторая тема побочной партии (*c-moll*), тема вступления (*c-moll*). Таким образом, утверждение основной тональности осуществляется только в коде, которая компенсирует отсутствие репризы как таковой.

Первая часть концерта завершается рассеивающимся расходящимся пассажем у фортепиано и аккордом струнной группы на *pizzicato* в динамической окраске *pp*, что создаёт ощущение недосказанности.

В результате анализа тематизма данного произведения было выявлено, что программный подзаголовок, который дает Н.К. Метнер первой части концерта («Тоската»), подчеркивает значение второй темы побочной партии, основу которой составляют жанровые признаки токкаты.

Также на основе сравнения интонационного содержания тем экспозиции и их значения в драматургии первой части концерта были выделены три группы тематического материала. К первой – отнесены темы вступления, первая и вторая темы побочной партии, так как именно они поддаются наибольшему развитию в разработке, а также основу их мелодизма составляют секундовые и терцовые ходы. Ко второй группе отнесены темы главной и заключительной партий, объединённые тональным единством (*c-moll*) и преобладающим значением фактурной организации над мелодическим началом. Третья тема побочной партии выделяется за счёт скачковых ходов и широкого диапазона мелодической линии, поэтому составляет отдельную третью группу тематического материала.

Н.К. Метнер определяет образную сферу тем побочной партии ведущей, преобладающей по значению над темой главной партии, что является отличительной чертой тематизма первой части концерта №2 и влияет на процессы формообразования в рамках данного раздела.

Список литературы:

1. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л.: Музыка, 1977. – 159 с.

*Кривенко П.К.,
студентка 4 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
(оркестровые струнные инструменты)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Федорова Э.В.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

«ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА» Г.В. СВИРИДОВА: МУЗЫКА И СЛОВО

*«Пушкин очень прост, но это не значит, что все понимают его глубину.
Не так-то просто понять самые простые вещи...»
(Г.В. Свиридов) [1]*

Георгий Васильевич Свиридов – композитор XX века, который с первого прослушивания удивляет неожиданной простотой, ясностью музыкальных средств. На самом ли деле всё так? Утверждая в музыке глубокие истины, он избрал вокальный жанр, как самый доступный для широких масс, при этом обогатил его современными средствами.

Итак, важное место в творчестве композитора отводилось поэзии, к которой он обращался неоднократно. Знакомство Георгия Васильевича с ней произошло ещё в раннем детстве и сыграло значимую роль в становлении внутреннего мира композитора. Именно «6 романсов на слова А.С. Пушкина» (1935) подарили ему известность.

Поэзия Александра Сергеевича нашла воплощение не только в романсах, но и в хоровом творчестве Свиридова. Самым известным явился концерт для хора «Пушкинский венок» (1979), свое рода приношение русскому гению. Другой опус, «3 стихотворения А.С. Пушкина», написанный в это же время, мало изучен музыковедами и теоретиками, однако напрямую связан с концертом и, очевидно, служит дополнением к нему. Именно поэтому обращение к данному циклу является актуальным. Кроме того, 2024 год – юбилейная дата – 225 лет со Дня рождения Великого поэта.

Три хора на слова Пушкина Свиридов посвятил советскому писателю и по совместительству другу – С.С. Гейченко. Семён Степанович отдал всю свою жизнь наследию Александра Сергеевича: восстановил разрушенные места, связанные с поэтом, и написал более 60 книг о нём. Именно Александр Сергеевич объединял этих двух выдающихся личностей [2].

Хоровой цикл «3 стихотворения А.С. Пушкина», написанный для смешанного хора а cappella, открывает номер под названием «Где наша

роза, друзья мои?» (A-dur). В стихотворении поднимается философская тема молодости (розы) и старости (увядания). Воплощая её в музыке, Свиридов исходит из строения поэтического текста, разделы которого неравнозначны по масштабу. Этим определяются особенности музыкальной формы – простая трёхчастная с серединой развивающего типа и сокращённой репризой.

Таблица №1

| A | B | A1 |
|--------------|-------------------------|--------------|
| <i>A-dur</i> | <i>A-dur – fis-moll</i> | <i>A-dur</i> |
| 4 + 4 | 4 + 8 | 6 |

Так, первый раздел **A** изложен в форме простого квадратного периода не повторного строения. Для него характерен умеренный темп, плотная фактура, тихие динамические оттенки. Композитор, трепетно относясь к слову Пушкина, подчёркивает ключевые слова ритмическими, гармоническими и динамическими средствами. Например, в 8 такте возникает скачок на *ч.5* в сопрано, что создаёт ощущение просветления, отвечая поэтическому тексту: «*Дитя зари*».

Философское содержание определяет сложность музыкального языка и средств выразительности. Например, «блуждания» в гармонии. Если в первом периоде ярко ощутима тоника, то уже во втором разделе **B** можно отметить активное функциональное развитие, создающее особое напряжение: «*Не говори // Так вянет младость!*». Примечательно здесь обилие неаккордовых звуков, аккордов нетерцовой структуры, выражающих течение мысли героя.

Динамическая кульминация миниатюры, совпадающая со смысловой, заключена в конце раздела **B** (17 такт). Именно на словах «*Цветку скажи // Прости, жалею!*» герой осознаёт горечь утраты.

В сокращённой репризе **A1** возникает образ цветка лилии, также символизирующий молодость, но не страстную, а чистую и нежную. Именно ей поэт отдаёт предпочтение. Трепетное отношение к этой метафоре Свиридов усиливает динамикой *ppp* и заключительной **T** с участием **VI** ступени в альте. Последняя вносит минорную краску, придаёт особую мягкость и трепет звучанию.

В основе второго номера цикла – «*Есть в России город Луга...*» (*fis-moll*) – шуточное стихотворение об отношении Пушкина к городу, который тот проезжал по дороге в Михайловское.

Хоровая миниатюра представлена двумя контрастными разделами **AB**, где каждый не сложнее периода.

Таблица №2

| A | B |
|-----------------|--------------------------|
| <i>fis-moll</i> | <i>h-moll – fis-moll</i> |
| 3 + 3 | 3 + 7 + 3 |

Раздел **A** (в форме неквадратного периода повторного строения) выполняет функцию вступления. Ему свойственна повествовательность и периодичность структур, ясное функциональное развитие с преобладанием субдоминантовой сферы¹ (**VI – V(н) – S – T6 – II65 – T6 – T**):

«Есть в России город Луга // Петербургского округа»

Произведение начинается торжественно и живо. Свиридов указывает ремарку *«не тянуть, с одушевлением»*, а также динамику *f* и штрих *marcato*. Очевидно, композитор хотел подчеркнуть квазиважность города, ведь он *«Петербургского круга»*.

В разделе **B** автор усиливает эффект иронии, о чём говорит подвижная (то растущая, то убывающая) динамика и характер *«шутливо»*: *«Хуже не было б сего // Городишки на примете, // Если б не было на свете // Новоржева моего»*.

В тоже время отмечается усложнение структуры аккордов²: квартовая и секундовая (7-8 такты), кластеры в широком расположении (11-12 такт), септаккорды главных ступеней, обилие хроматических звуков, которые разрешаются в диатонические.

Заключительная фраза ярко завершает композицию. Она исполняется *«внезапно с воодушевлением»* и *sub.ff.* Отличается использованием четвертных длительностей, которые после восьмых воспринимаются как остановка, торможение, логический конец (на **T** с пропущенным терцовым тоном).

Жизнеутверждающий поэтический текст третьего хора *«Если жизнь тебя обманет...»* (*a-moll*) учит простым истинам: *«Сердце в будущем живет; // Настоящее уныло: // Всё мгновенно, всё пройдёт; // Что пройдёт, то будет мило»*.

Это самый подвижный номер цикла. В этом смысле важное место занимает метроритмическая сторона произведения, в основе которой крупный пунктир и мелкие длительности. При этом на протяжении всей композиции активное движение постоянно сменяется его торможением в виде крупных длительностей.

Свиридов повторяет начальное четверостишие оригинала, образуя простую трехчастную репризную форму **ABA** с контрастной серединой и точной репризой.

Таблица №3

| A | B | A |
|------------|------------------------------|------------|
| a-moll | C-dur, a-moll, F-dur, d-moll | a-moll |
| 12 + 3 + 4 | 5 + 4 + 10 + 2 + 2 + 4 | 12 + 3 + 4 |

¹ Субдоминантовые и побочные гармонии, плагальные обороты свойственны славянской музыке, являются ярким стилистическим признаком творчества Свиридова.

² Усложнение аккордовой структуры показательно для музыки Свиридова. Используя многозвучные аккорды (часто с нарушением терцовой структуры), композитор находит новые краски, мягкие или острые, блеклые или сочные, добивается сонорного эффекта.

1 раздел **A** начинается поочерёдным вступлением голосов от баса к сопрано, вторя мысль: «*Если жизнь тебя обманет...*». Для него характерна контрастная динамика, развивающаяся волнообразно. Свиридов, придавая слову «жизнь» большую важность, использует акцент в 5 и 6 такте. Регулярные скачки на **ч.4** подчеркивают волевое настроение произведения и призывают прислушаться к наставлениям поэта.

Раздел **B** содержит тему, контрастную первой, носит поучительный характер. Здесь отмечается не только тематический контраст, но и фактурный, динамический: «включение» второго и третьего хора с приёмом «*пение с закрытым ртом*». Они выполняют функцию сопровождения. Средний раздел отличается и своими масштабами (практически вдвое больше, чем крайние). Здесь также царит субдоминантовая сфера гармонии.

Точная реприза **A** воспринимается как стремление композитора убедить слушателя в простой истине: «*Если жизнь тебя обманет, // Не печалься, не сердись!*».

Таким образом, можно сделать вывод о том, что композиция хорового цикла имеет чёткую логику своего построения. Центральный номер носит юмористический характер. Обрамляют его философские, но контрастные миниатюры. Первая – лирического, созерцательного плана, заключительная – жизнеутверждающего и поучительного. Объединяет цикл и тональный план: *A-dur – fis-moll – a-moll*.

Александр Сергеевич Пушкин по праву считается великим писателем не только в России, но и во всём мире. Многие композиторы обращались к его творчеству. Георгий Васильевич Свиридов не стал исключением и современным музыкальным языком подтвердил, что даже в простоте есть своя глубина.

Список литературы:

1. Белоненко, А.С. Георгий Свиридов: Музыка как судьба / А.С. Белоненко, С.И. Субботина. – М.: Молодая гвардия, 2022. – 800 с.
2. Василевич, Г.Н. Хранитель Пушкиногорья / Г.Н. Василевич // Наука и жизнь. 2004. – №2. [Электронный ресурс]: URL <https://www.pushkinland.ru/2018/lib/lib4.php> (дата обращения: 10.02.2024)
3. Золотов, А.А. Книга о Свиридове / А.А. Золотов. – М.: Советский композитор, 1983. – 282 с.
4. Полякова, Л.В. Георгий Васильевич Свиридов / Л.В. Полякова [Электронный ресурс]: URL <https://www.belcanto.ru/sviridov.html> (дата обращения: 04.02.2024)
5. Сохор, А.Н. Георгий Свиридов / А.Н. Сохор. – М.: Советский композитор, 1972. – 320 с.
6. Сохор, А.Н. Георгий Свиридов / А.Н. Сохор. – М.: Знание, 1960. – 38 с.

*Кувакина Е.В.,
студентка 1 курса специальности
«Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Букреева Е.Н.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЕПТАККОРДОВ, ИХ ВИДОВ И ОБРАЩЕНИЙ В НЕКОТОРЫХ ДЖАЗОВЫХ СТАНДАРТАХ

Септаккорд – основа джазовой гармонии. Это созвучие, состоящее из четырех звуков, расположенных (или могущих быть расположенными) по терциям. Он образуется в результате прибавления к трезвучию сверху еще одной — большой или малой — терции. Данный аккорд неустойчив и требует разрешения. Добавление к трезвучию четвертого звука делает весь аккорд диссонирующим, поэтому септаккорды часто используются для придания музыке динамизма. В современной музыке септаккорды используются гораздо чаще, например, в джазе, а также в R&B и лоу-фай хип-хопе¹.

Прежде чем переходить непосредственно к анализу джазовых произведений на предмет наличия в них различных видов септаккордов, рассмотрим их разновидности. В зависимости от внутренней структуры, которая определяется интервалом септимы, образующейся между крайними звуками, и трезвучием, лежащим в основе септаккордов, последние имеют семь видов (ниже в скобках приводится их интервальная структура):

1. Большой мажорный септаккорд (б. 3 + м. 3 + б. 3). В основе этого аккорда лежит мажорное трезвучие, септима между крайними звуками – большая.

2. Большой минорный септаккорд (м. 3 + б. 3 + б. 3). В основе этого аккорда лежит минорное трезвучие, септима между крайними звуками – большая.

3. Большой септаккорд с увеличенной квинтой (б. 3 + б. 3 + м. 3), этот вид нередко называют увеличенным септаккордом. В его основе – увеличенное трезвучие, септима между крайними звуками – большая.

4. Малый мажорный септаккорд (б. 3 + м. 3 + м. 3). В основе этого аккорда лежит мажорное трезвучие, септима между крайними звуками – малая.

5. Малый минорный септаккорд (м. 3 + б. 3 + м. 3). В основе этого аккорда лежит минорное трезвучие, септима между крайними звуками – малая.

¹ Стиль современной электронной музыки, для которого характерно джазовое звучание

6. Малый септаккорд с уменьшенной квинтой (м. 3 + м. 3 + б. 3). В основе этого аккорда лежит уменьшенное трезвучие, септима между крайними звуками – малая.

7. Уменьшенный септаккорд (м. 3 + м. 3 + м. 3). В основе этого аккорда лежит уменьшенное трезвучие, септима между крайними звуками – уменьшенная (табл. 1) [1]

Таблица 1. Виды септаккорда и их наиболее употребительные обозначения [2]

| Название септаккорда | Нотное написание | Обозначения |
|----------------------|---|-----------------|
| Большой мажорный |  | Cmaj7, |
| Большой минорный |  | Cm+7, Cm#7 |
| Большой увеличенный |  | Cmaj7+5, C7+5 |
| Малый мажорный |  | C7 |
| Малый минорный |  | Cmin7, Cm7, C-7 |
| Малый уменьшенный |  | Cm7-5 |
| Уменьшенный |  | Cdim, C°7 |

Перейдем к рассмотрению септаккордов в джазовых стандартах. Джазовый стандарт — это музыкальное сочинение как часть общеизвестного джазового репертуара. Чаще всего это популярная песня, реже инструментальная пьеса. Для исследования были выбраны 15 из 41 джазового стандарта, предложенных вокальным педагогом Ариадной Владимировной Карягиной в книге «Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих». Среди них стандарты: «All of me», «All the things you are», «Autumn leaves», «Black Coffee», «Blue Moon», «Body and soul», «Bye Bye Blackbird», «Corcovado», «Cry me a river», «Desafinado», «Don't get around much anymore», «Fly me to the moon», «A foggy day», «The girl from Ipanema» и «Hello, Dolly». На основе анализа были выявлены как общие черты, характерные для большинства мелодий, так и отдельные особенности каждой композиции.

Итак, в «All of me» – присутствуют T_{53} с добавленной секстой, самый распространенный аккорд в песне – Md_7 (встретился двадцать раз). Несколько раз встречается Mm_7 , три раза Bm_7 , один раз U_{M7} и $Mум_7$.

«All the things you are» – в этой композиции чаще всего встречается Bd_7 (двенадцать раз), Mm_7 (одиннадцать раз), девять раз Md_7 , один раз встречается Md_9 , U_{M7} и $Mум_7$.

«Autumn leaves» – наиболее часто встречающиеся аккорды – Mm_7 (девять раз) и Md_7 (девять раз), семь раз Bd_7 , пять раз $Mум_7$, один раз Md_9 и Md_7 с повышенным квинтовым тоном.

«Black Coffee» – здесь больше всего U_{B9} (шестнадцать), семь раз встречается Mm_7 , четыре раза Md_7 , два раза малый нонаккорд с малой септимой, один раз терцдецимаккорд, состоящий из Md_7 и Mm_7 , один мажорный нонаккорд с малой септимой, один Md_2 и один Mm_7 с пониженной квинтой.

«Blue Moon» – чаще других встречается Md_{65} (двадцать раз), Md_7 (девятнадцать раз), семнадцать раз Mm_7 , шесть раз U_{M7} , три раза $Mум_{65}$, один раз Mm_2 с повышенной квинтой и $Mум_7$.

«Body and soul» – присутствуют двадцать шесть Md_7 , двадцать один Mm_7 , шесть Bd_7 , два аккорда с альтерированными ступенями, четыре U_{M7} , три Md_{65} три Mm_{65} .

«Bye Bye Blackbird» – самый распространенный аккорд здесь – Md_7 (пятнадцать) и Mm_7 (четырнадцать), далее Bd_7 (восемь), пять раз встречается Mm_{65} и один раз $Mум_{65}$.

«Corcovado» – здесь больше всего Mm_7 (девять), пять Md_7 , три раза встретился U_{M7} , два ундецимаккорда с Md_7 , два Bd_7 , два малых минорных нонаккорда и малых мажорных нонаккорда, один Md_{43} , один раз встретился Mm_{65} , один $B9/5$ с расщепленной квинтой (квинтнонаккорд) и два Md_7 с повышенной квинтой.

«Cry me a river» – наиболее часто встречающийся аккорд – Mm_7 (тринадцать), восемь раз встретился Md_7 , Mm_{65} (десять раз) и $Mум_{65}$ (восемь), два раза встретился Bd_7 и U_{M7} , три раза малый мажорный нонаккорд и два Md_7 с повышенной квинтой.

«Desafinado» – здесь чаще других встретился Bd_7 (шесть раз) и Mm_7 (шесть раз), пять раз встретился малый мажорный нонаккорд, четыре раза Md_7 , два раза $Mум_7$ и U_{M7} , один раз $Mум_{65}$, один Mm_7 с пониженной квинтой и один U_{B9} .

«Don't get around much anymore» – в джазовом стандарте самым распространенным аккордом является Md_7 (четырнадцать) и Mm_7 (девять), три раза встретился $Mум_7$, два раза Bd_7 и малый мажорный нонаккорд, два Md_7 с повышенной квинтой.

«Fly me to the moon» – здесь чаще других встретился Md_7 (пятнадцать) и Mm_7 (четырнадцать), шесть раз встретился Bd_7 , четыре раза $Mум_7$, два раза U_{M7} и Mm_{65} .

«A foggy day» – присутствуют пятнадцать Mm₇, четырнадцать Md₇, шесть B_{d7}, пять Mm₆₅, три малых мажорных нонаккорда и три Mум₇, два Mум₆₅, один раз встречается малый мажорный нонаккорд с малой септимой, один Md₇ с пониженной квинтой и два ундецимаккорда с Mm₇ с пропуском ноны.

«The girl from Ipanema» – в этом стандарте чаще всего встречается Md₇ (одиннадцать) и B_{d7} (семь), пять раз встречается Mm₇, два раза ундецимаккорд с Md₇ с пропуском ноны и один раз ундецимаккорд с B_{d7} с пропуском ноны.

«Hello, Dolly» – здесь больше всего встречается Mm₇ (семнадцать), есть три Ум₇, три нонаккорда с повышенным квинтовым тоном и три малых мажорных нонаккорда, один B_{d65}, один B_{d7} и Mm₆₅.

На основе полученных результатов, можно сделать несколько выводов.

1. Во всех представленных джазовых стандартах присутствуют все основные виды септаккордов.

2. Самыми часто используемыми септаккордами являются Md₇, Mm₇ и B_{d7}, а самым распространенным их обращением - квинтсектаккорд.

3. Джаз – это импровизационный жанр, поэтому в септаккордах могут отсутствовать некоторые тоны, например тон ноны или квинтовый тон.

4. Тональность джазового стандарта ярко не прослеживается слушателем из-за обилия разнохарактерных септаккордов и нонаккордов. Это происходит из-за того, что многие септаккорды являются побочными либо отражают функции других тональностей.

5. В ходе работы было замечено, что один и тот же септаккорд имеет разные обозначения, например A₇₊, A₇₊₅, A_{aug7} и A₊₇ – это один и тот же Md₇ с повышенной квинтой.

6. В джазовых стандартах помимо септаккордов встречаются нонаккорды и более сложные многослойные аккорды – ундецимаккорд и терцдецимаккорд, а также трехзвучные аккорды, например трезвучия и сектаккорды.

Список литературы:

1. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарная теория музыки / Б. Алексеев, А. Мясоедов. – М.: Музыка, 1986. – 239 с.

2. Карягина А. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 48 с.: нот. (+CD). – (Мир культуры, истории и философии).

3. Сборник джазовых стандартов [Электрон. ресурс]. URL: <https://sontick.nethouse.ru/static/doc/0000/0000/0320/320397.fzt92w7lia.PDF>

4. Электронная иллюстрация аккордов [Электрон. ресурс]. URL: <https://www.pianochord.org/>

*Кульмухаметова К.С.,
обучающаяся 8 класса
по дополнительной предпрофессиональной
образовательной программе в области
музыкального искусства «Фортепиано»
МБОУ ДО «Нижнесортимская ДШИ»
Научный руководитель – Гареева А.Н.
с.п. Нижнесортимский, Сургутский район
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ИСТОРИЯ ВОЕННЫХ ПЕСЕН. «ВЕЧЕР НА РЕЙДЕ»

«В землянке», «Катюша», «Смуглянка», «Темная ночь», «Синий платочек» – до нас дошло много военных песен, которые сейчас многие знают и поют. Подробное изучение песен о Великой Отечественной войне не входит в программу предмета музыкальная литература в детской школе искусств. Однако каждая военная песня рассказывает свою уникальную историю и передает свои неповторимые чувства и эмоции. Именно песня вдохновляла, согревала душу, укрепляла патриотический дух и помогала победить советскому народу. В связи с этим, очень важно их помнить и изучать. Это имеет важное значение для сохранения музыкально-культурного наследия и понимания прошлого нашей страны.

Актуальность выбранной темы заключается в изучении песен военных лет. Данная статья рассматривает историю создания и содержит анализ музыкального материала песни «Вечер на рейде». Настоящая работа может найти практическое применение в качестве дополнительного материала на уроках музыкальной литературы для учеников старших классов.

Песни военных лет по праву можно назвать музыкальной летописью Великой Отечественной войны. Их пели на фронте, в партизанских отрядах и в тылу. Именно песня позволяла сделать солдатам передышку на перевале, а в решительные минуты помогала собрать все силы.

Во время войны к жанру песни обращались многие композиторы: А. Александров, М. Блантер, Н. Богословский, А. Новиков и другие.

Песни о войне – особая страница в творчестве Василия Павловича Соловьева-Седого. Композитор выразил в своих песнях с одной стороны, суровую сдержанность, волю к победе, призыв на ратный подвиг, с другой – жизнерадостную, задорную шутку как верного спутника солдата. Таковы, например, песни «Баллада о Матросове», «На солнечной поляночке», «Песня смелых».

Вместе с тем, именно в годы Великой Отечественной войны по-настоящему раскрывается исповедальная лирика композитора. На фронте возникла острая потребность именно в лирической, задушевной песне, обращенной к внутреннему миру отдельно взятого человека. В них соединились понятия военного подвига и душевного тепла. Здесь можно назвать песни «Давно мы дома не были», «Вечер на рейде», «Соловьи». До войны у Соловьева-Седого подобных песен не было.

Изучая истории песен Василия Соловьева-Седого и их музыкальные особенности, мы больше всего заинтересовались песней «Вечер на рейде».

Какая еще песня имеет сразу три названия? Стоит произнести слова «Спойте, друзья!» или «Прощай, любимый город!», как сразу все подхватывают продолжение, пока не пропойт песню до конца. А на самом деле официальное ее название «Вечер на рейде»...

Песня «Вечер на рейде» родилась в Ленинграде, который уже в первые месяцы войны стал прифронтовым городом. Об истории создания этой песни существуют воспоминания самого композитора: «В августе 1941 года вместе с группой композиторов и музыкантов мне пришлось работать на погрузке в Ленинградском порту. Стоял чудесный вечер, какие бывают, мне кажется, только у нас на Балтике. Невдалеке на рейде стоял какой-то корабль, с него доносились к нам звуки баяна и тихая песня. Мы как раз кончили нашу работу и долго слушали, как поют моряки. У меня возникла мысль написать об этом тихом, чудесном вечере, неожиданно выпавшем на долю людей, которым завтра, может быть, предстояло идти в опасный поход, в бой» [1]. «Я думал о моряках, которые отдают свою жизнь, защищая морские подступы к нашему городу, и меня охватило горячее желание выразить в музыке их настроения и чувства» [2].

Текста у композитора ещё не было. Он сам придумал первую строку припева («Прощай, любимый город») и, отталкиваясь от неё, стал писать музыку. Через два дня она была готова. Автор передал её поэту Александру Чуркину. Внимательно прослушав мелодию, поэт уловил выраженное в ней настроение и написал текст, который в точности соответствовал замыслу композитора.

Но есть еще одна версия появления песни «Вечер на рейде» – песня была сочинена перед самой войной. Об этом свидетельствуют и стихи, в которых слово «война» вообще не упоминается. Это лирическая песня о любви, о необходимости расставания любимых, которым предстоит долго ждать встречи.

Возможно, песня родилась в 1941 году, только не в августе, а весной. По воспоминаниям куплетиста Владимира Коралли, мужа знаменитой певицы Клавдии Шульженко, эта песня уже исполнялась до войны; а в день ее начала – 22 июня 41 года, Шульженко выступала на гастролях в Ереване, где вечером и спела: «Прощай, любимый город».

Когда работа над песней была завершена, авторы представили ее в Ленинградском Союзе композиторов, но коллеги-композиторы дружно раскритиковали песню как «упадочную и минорную», по их мнению, – стране нужны были героические произведения, зовущие на бой. Композитор в тот момент с ними согласился и спрятал песню в своём архиве до лучших времён.

Вскоре В. Соловьёв-Седой оказался в эвакуации в Оренбурге. Здесь он организовал эстрадный театр «Ястребок», подготовил концертную программу и в феврале 1942 года выехал с артистами на Калининский фронт, в район Ржева. Там в переполненных землянках он под баян пел солдатам свои новые военные песни.

Однажды во время очередного концерта, когда все песни были уже перепеты, кто-то из солдат попросил исполнить что-нибудь «для души». И тогда Василий Павлович вспомнил о забракованной его коллегами песне: «В низкой, тускло освещенной землянке, тесно окружённый бойцами, я впервые запел песню, сложенную мною ещё в Ленинграде, песню прощания с любимым городом. Услышав, что мне подпевают, сначала тихо, а затем всё громче и громче, я с радостью понял, что песня дошла до солдатского сердца» [3].

Проанализируем особенности песни «Вечер на рейде». Какими же музыкальными средствами создается лирический образ в этой песне?

Песня «Вечер на рейде» стала своего рода откликом композитора на непосредственные события его жизни. Вместе с тем, основное содержание песни Соловьёв-Седой сумел сделать обобщенным. Другим, поющим песню, предстоит завтра поход, великие опасности и даже смерть в бою. Но не к тревогам, не к страхам и ужасам войны направлены их переживания и помыслы. Всё это отражено лишь грустным колоритом песни. А её эмоциональный центр – в любви к Родине, в привязанности к родному городу, к близким и друзьям, в неподвластной никаким испытаниям сердечности и теплоте чувств. Перед нами лирика сильных, мужественных, но, вместе с тем, мягких, душевно отзывчивых русских людей.

Чувства человека в этой песне неразрывно связаны с лирическим морским пейзажем порта военного времени. Гармоничный пейзаж символизирует в песне мирную жизнь, красоту и счастье. Образ ясного, тихого вечера пронизывает всю песню и создает иллюзию мерно и тихо, плавно набегающих волн. Подобному восприятию способствуют такие особенности песни, как минорный лад, медленный темп и приглушённая динамика. Широкий диапазон фортепианного сопровождения (около 5 октав) создает эффект большого пространства моря. Более того, движение печальной, задумчивой мелодии песни вызывает ассоциации с мягкими приливами и отливами морских волн. Об этом свидетельствуют поочередные скачки в мелодии то вверх, то вниз на широкие интервалы –

октава, септима, секста (2-4 такты) и постепенный спад мелодии (5-6 такты) (пример 1).

С одной стороны, в этом сочинении проявились типичные особенности жанра песни: куплетная форма (три куплета, каждый куплет состоит из запева и припева); напевность – поступенные, закругленные интонации, особенно ярко это проявляется в первом мотиве припева – восходящая секста – на слова «Прощай...»; ритмическая секвенция (такты 2-4, 6-8, и более ярко в начале припева – такты 10-14). Вместе с тем, в песне проявляются черты речитативной мелодии, интонаций как бы говорящих, убеждающих, взывающих – повторы мелодии на одной ноте, скачки септим на словах «Споёмте, друзья, ведь завтра в поход» (пример 2)

С другой стороны, песня «Вечер на рейде» синтезирует в себе различные жанры.

Так, в этой песне мы можем определить черты марша. Наверное, именно эти особенности придают основному лирическому образу скрытую силу и волевою твёрдость. Это – очень чуткий психологический штрих: чем печальнее на сердце, тем настойчивее стремится мужественный человек победить свою тоску силой воли. Особенности марша мы видим в использовании размера 4/4, пунктирного ритма, кварто-квинтовых ходов в мелодии.

Композитор В. Соловьев-Седой жил и работал в то время, когда в советской музыке развивался джаз. В песне «Вечер на рейде» заметными элементами джазовой музыки стали синкопированный ритм в припеве (такты 12, 14) и характерные гармонические обороты в фортепианном сопровождении – вступительные аккорды с их хроматизмами и «духовым» колоритом, цепочка красочных септаккордов, иногда неразрешенных или альтерированных (такты 3, 5, 10, 11) и, наконец, мерность ритмических акцентов аккомпанемента является чертой остинатного ритма медленного джаза (примеры 1 и 2).

«Вечер на рейде» по праву считается одной из лучших песен, созданных в трудные военные годы. В ней ещё явно чувствуется дух недавнего предвоенного «мирного» времени, а о предстоящих сражениях говорится в общих чертах. И это, надо отметить, в точности отражало настроения того начального периода войны. Песня «Вечер на рейде» звучала и на море и на суше, в тылу и на фронте, на армейских торжествах и в боевой обстановке. Её пели герои Севастополя по листовке, изданной в осаждённом фашистами городе. Популярность «Вечера на рейде» была столь велика в годы войны, что появились различные варианты и переделки. Пехотинцы вместо «Уходим завтра в море» пели «Уходим завтра в поле». В Крыму переиначили на свой лад: «Прощай, любимый город! Уходим завтра в горы». Лирическое, даже во многом элегическое начало в песне явно превалирует, но, как это ни странно, именно это и стало основной причиной её широчайшей популярности.

За создание песен, в числе которых был и «Вечер на рейде», композитор Соловьев-Седой в 1943 году был отмечен Сталинской премией. Песня неоднократно была записана на грампластинки, исполнялась лучшими артистами нашей страны

Нотные примеры:

Пример 1

Медленно, с большим чувством

Один *p*

1. Спо- ем- те, дру- зья, ведь

за- втра в по- ход уй- дем в пред- рас- свет- ный ту- ман. Спо-

Пример 2

Припев

Двое *p*

- тан. Про- щай, лю- би- мый го- род! У- хо- дим за- втра

Список литературы:

1. <http://победа.екатеринбург.рф/медиа/песни/вечер?ysclid=lsv8szbfaj149974806>
2. <https://jvax-slz.livejournal.com/449201.html>
3. <https://music-museum.ru/collections/expomusic/vecher-na-rejde.html>
4. https://www.yaneuch.ru/cat_13/pesennoe-tvorchestvo-solovevasedogo/224471.2119513.page1.html
5. <https://borisovka-bibl.ru/produkt/Песни%20Победы.pdf>
6. <https://history.wikireading.ru/25020>
7. <https://hrennikov.eletsmuseum.ru/pesni-voennyx-let-vecher-na-rejde/>
8. <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000011/st011.shtml>
9. https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/vov/sosloviev_sedoi_4.htm?ysclid=lsv9k4uygr852068313

*Муромская Е. В.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
(инструменты народного оркестра)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Алябьева И. В.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПРОБЛЕМЫ И ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКРИПИЧНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ТРЁХСТРУННОЙ ДОМРЫ

Домра – старинный русский народный инструмент. Первые письменные свидетельства о ней появились в XVI веке, как об инструменте скоморохов. В 1648 году, после издания указа царя Алексея Михайловича «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий», согласно которому скоморошество подвергалось гонениям, домра была обречена на долгое забвение. В 1896 году В.В. Андреев¹ заинтересовался необычной балалайкой с округлым корпусом, которую участник Кружка балалаечников С. А. Мартынов обнаружил в городе Вятка. Этот инструмент и стал прототипом современной домры. По чертежам В.В. Андреева мастер-краснодеревщик С. И. Налимов² изготовил первую возрождённую малую домру. Первоначально она использовалась лишь в составе Великорусского

¹ В. В. Андреев (1861-1918 гг.) – музыкант, исполнитель на балалайке, организатор и руководитель первого оркестра русских народных инструментов, композитор, музыкальный просветитель.

² С. И. Налимов (1857-1916 гг.) – выдающийся мастер по изготовлению струнных русских народных инструментов.

оркестра. Однако постепенно домра стала не только носителем незаменимых оркестровых функций, но и полноценным самостоятельным инструментом. Так, уже в 1909 году состоялось первое сольное выступление домриста: участник Андреевского оркестра П. П. Каркин исполнил в сопровождении фортепиано сочинения зарубежных композиторов, преимущественно переложения произведений для скрипки и голоса.

Оригинальный репертуар для домры стал появляться лишь в 40-х годах XX века. Произведением, которое произвело революцию в сольном исполнении на домре, стал Концерт для трёхструнной домры с оркестром русских народных инструментов соль минор Н. П. Будашкина, написанный в 1945 году. Это сочинение прочно вошло в репертуар домристов и часто применяется в конкурсной и концертной практике. С выходом в свет Концерта Н. П. Будашкина профессиональные композиторы стали проявлять интерес к инструменту. Широкую известность обрели такие произведения, как Концерт №1 Ю. Н. Шишакова (1951 г.), Концерт Ю. М. Зарицкого (1959 г.), Концерт Б. П. Кравченко (1962 г.), обработки народных мелодий А. А. Цыганкова (1970-е годы).

Тем не менее, для повышения уровня исполнительства, поиска новых средств выразительности, оригинальных произведений недостаточно. Отсюда появляется необходимость в заимствовании домристами репертуара для струнно-смычковых, духовых инструментов, клавесина, фортепиано, голоса и оркестра. Для этого создаются различные аранжировки, переложения, транскрипции. Чтобы разобраться в вопросе, сперва требуется разграничить эти понятия.

В Музыкальном энциклопедическом словаре Г. В. Келдыша определения переложения и аранжировки идентичны – переложение музыкального произведения для иного по сравнению с оригиналом состава исполнителей. В отличие от транскрипции, которая имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением оригинала к технической возможности какого-либо другого инструмента или голоса, инструментального состава или вокального ансамбля.

Транскрипция (лат. *transcriptio* — переписывание) — переработка, переложение музыкальных произведений. В отличие от обработки имеет относительно самостоятельное художественное значение. Приспособление произведения для другого инструмента и изменение в целях большего удобства или большей виртуозности изложения для того же инструмента.

Таким образом, понятия «переложение» и «аранжировка» имеют практически один смысл. А разница переложения и транскрипции состоит в том, что последняя носит более свободный характер изложения музыкального текста.

Проблема переложений для трёхструнной домры является актуальной с момента её становления как концертного инструмента. Рассмотрим подробно именно эту форму обработки музыкального произведения.

В 1980-х годах домристы стали активно исполнять произведения из клавесинного репертуара. Действительно, эти сочинения звучат на домре наилучшим образом, так как оба инструмента имеют схожий характер звучания из-за щипкового принципа игры. В основном это сочинения Д. Скарлатти, Ж. Рамо, Ф. Куперена, Л. Дакена.

В 1996 году был издан Альбом домриста «Переложения оркестровых произведений для четырёхструнной домры и фортепиано» в двух тетрадах. В него вошли такие известные сочинения, как музыкальные иллюстрации к повести А. С. Пушкина «Метель» Г. В. Свиридова, Серенада для струнного оркестра П. И. Чайковского, «Хольберг-сюита» Э. Грига, Andante из Симфонии №101 Й. Гайдна и многие другие.

Также среди исполнителей на домре популярно исполнение произведений для духовых инструментов – сонаты Ф. Пуленка для флейты, кларнета, гобоя в переложении С. Ф. Лукина; фортепиано – «Искорки» М. Мошковского в переложении Н. Н. Шкробко, «Элегия» С. В. Рахманинова в переложении А. А. Цыганкова; голоса – «Вокализ» С. В. Рахманинова в переложении В. П. Круглова.

Но широкое распространение получили произведения именно из скрипичного репертуара, среди них – «Бурлеска» Д. Д. Шостаковича, «Цыганские напевы» П. Сарасате, «Романс» Г. Венявского, «Прелюдия и аллегро» в стиле Пуньяни Ф. Крейсера, «Русский танец» из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Существует ряд проблем в исполнении переложений сочинений для скрипки домристами. Многие скептически относятся к исполнению классики на народных инструментах в целом. Одни придерживаются мнения, что при переложении невозможно достоверно передать авторский замысел. Другие считают, что из-за разной тембровой природы инструментов, произведение может восприниматься неубедительно. Тем не менее, при грамотном подходе исполнители добиваются органичного звучания. Это подтверждено успехом многочисленных выступлений домристов в России и за рубежом именно с исполнением произведений всемирно известной классики. Стоит отметить, что сейчас распространена практика исполнения произведений для домры на других инструментах. Так, например, «Тустеп» А. А. Цыганкова популярен в переложении для фортепиано, а Концерт Н. П. Будашкина – для баяна или ксилофона.

Также возникают проблемы сугубо технического характера. В первую очередь это связано с различиями в диапазоне и строе скрипки и трёхструнной домры. Строй скрипки - $E^2 A^1 D^1 G^M$ (квинтовый), строй домры – $D^2 A^1 E^1$ (квартовый). Из-за этого, помимо ограничений в диапазоне, возникают сложности в позиционной игре. Поэтому в

переложениях домристы часто переносят нотный текст на октаву вниз или вверх. При этом необходимо сохранять интервальную структуру и основной рельеф мелодии. Кроме того, для удобства нередко применяется скордатура – перестройка струны E¹ на D¹ (например, в цикле концертов «Времена года» А. Вивальди). По вышеуказанной причине приходится изменять или упрощать аккорды и интервалы, пользоваться гармонически равными, проходящими или вспомогательными звуками, и даже переносить часть мелодии в партию фортепиано или другого аккомпанирующего инструмента.

Учитывая, что скрипка – смычковый инструмент, для неё естественно продолжительное ровное звучание. Домра – инструмент щипковый, и из-за отсутствия как таковой педализации звук быстро гаснет. Использование приёма тремоло решает эту проблему лишь частично, так как из-за постоянного чередования ударов вниз и вверх создаётся характерная пульсация, мешающая однородности и плавности звучания.

Рассмотрим особенности переложения скрипичного произведения на примере «Русского танца» из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

Премьера «Лебединого озера» состоялась 20 февраля 1877 года в бенефисе балерины П. М. Карпаковой. По её просьбе и был создан «Русский танец», написанный в духе народной пляски. В инструментовке для симфонического оркестра с соло скрипки отчётливо слышится подражание народным инструментам – бряцание балалаек, аккорды гармоник, переборы гуслей, трели свирелей. Это даёт основание полагать, что на домре «Русский танец» может звучать органично.

Наиболее часто домристы обращаются к переложениям «Русского танца» Н. И. Липс и В. П. Круглова, однако их интерпретации произведения сильно отличаются.

В оригинале каденция начинается в малой октаве (рисунок 1). В переложении Н. И. Липс использованы октавные переносы, что позволяет сохранить оригинальное количество нот в каждом пассаже (рисунок 2).



Рис. 1



Рис. 2

В. П. Круглов, в свою очередь, передаёт тенденцию к стремительному восходящему и нисходящему движению «насквозь», в его переложении количество длительностей сокращено. Каденция подразумевает некоторую исполнительскую свободу, и такой вариант воспринимается естественно.

Рис. 3

Нередко исполнители применяют при переложении специфические красочные приёмы. Например, в исполнительской редакции Е. Н. Мочаловой децимы (рисунок 4), неисполнимые на трёхструнной домре, заменены искусственными флажолетами (рисунок 5).

Рис. 4

Рис. 5

Во второй вариации тема изложена шестнадцатыми, где в верхнем голосе – мелодическая линия, а в нижнем – аккомпанемент. В переложении Н. И. Липс интервал между голосами составляет не более октавы (рисунок 6), в то время как у В. П. Круглова, из-за переноса мелодии вверх, он достигает трёх октав (рисунок 7).



Рис. 6



Рис. 7

Перед фортепианным проигрышем в скрипичном оригинале один мотив проводится дважды – сначала в первой октаве, затем в малой (рисунок 8). В переложении Н. И. Липс он повторяется в одной тесситуре (рисунок 9), а в интерпретации В. П. Круглова второе проведение отдано партии фортепиано (рисунок 10).

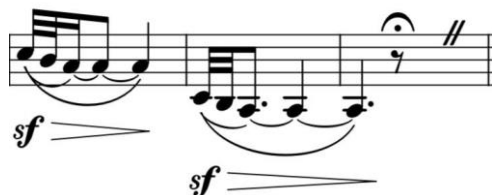


Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

В Allegro vivo Н. И. Липс, как и в каденции, переносит часть пассажа на октаву вверх, частично повторяя его в той же тесситуре.

The musical score for Figure 11 consists of three systems. The first system shows a piano accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a solo line in the treble clef with a melodic passage of eighth notes, slurs, and a 'Presto' marking. The number 39 is written in the top right corner.

Рис. 11

В.П. Круглов вместо повторения завершает пассаж восходящим гаммообразным движением к тонике.

The musical score for Figure 12 consists of three systems. The first system shows a piano accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a solo line in the treble clef with a melodic passage of eighth notes, slurs, fingering numbers (1, 2, 3, 4), and a 'Presto' marking. The number 9 is written in the top right corner.

Рис. 12

Подводя итог, важно сказать, что переложение скрипичных произведений для трехструнной домры требует глубокого понимания специфики инструментов и творческого подхода. Стоит учесть, что удачное переложение определяет не только его удобство для исполнения и рациональный подход к преодолению технических трудностей, но и сохранение авторского замысла, содержания, эмоциональной сферы. Народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных А. А. Цыганков о работе с переложениями говорит следующее: «Совершенно правильный взгляд такой, чтобы произведение на инструменте получало свою вторую жизнь, а не было подделкой, не было карикатурой».

Список литературы:

1. Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий. – Москва: Музыка, 1987. – 190 с.
2. Пересада, А. И. Справочник домриста / А. И. Пересада. – Краснодар: Краснодарское издательско-полиграфическое производственное предприятие, 1993. – 400 с.
3. Семаков, С. В. Домра в России: из истории становления и развития музыкального инструмента: историко-культурные очерки / С. В. Семаков, И. Б. Семакова; Под ред. Е. Г. Окуневой. – Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, 2022 – 470 с.
4. Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского [Электронный ресурс]. – URL <https://www.tchaikov.ru/modest251.html> (дата обращения 18.02.2024).

*Паришина П.С.,
обучающаяся 8 класса
по дополнительной предпрофессиональной
образовательной программе
в области музыкального искусства «Фортепиано»
МБОУ ДО «Белоярская ДШИ»
Научный руководитель – Свириденкова Е.А.
г.п. Белый Яр, Сургутский район
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. ОПЕРА «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

«Мой род – это сказка, былина и непременно русские...»
Н.А. Римский-Корсаков.

В 2024 году исполняется 180 лет со дня рождения Николая Андреевича Римского-Корсакова. Творчество композитора разнообразно по содержанию. Характерная черта творчества – тесная связь с фольклором.

Как талантливый музыкант он умел создавать звуками почти зримые образы, как сердечный человек он любил сказку и искал её в жизни.

Опера «Сказка о царе Салтане» была завершена композитором в 1899 году, в год столетнего юбилея со дня рождения великого русского поэта А.С. Пушкина. Сказка привлекла композитора изобилием чудес, необыкновенной «волшебностью» и, конечно, пушкинским стихом, удивительно напевным и сочным.

В центре внимания работы – изучение и анализ музыкального материала оперы: тема моря и образ Царевны-Лебеди. В процессе работы предстоит ответить на вопросы:

Как применил композитор тембры оркестровых инструментов в описании морских пейзажей? Как создавал атмосферу волшебности в музыке Царевны-Лебеди и к чему обращался для её характеристики?

Как и сказке А.С. Пушкина, опере Н.А. Римского-Корсакова присущ ярко выраженный русский национальный характер. В спокойной неторопливой манере, свойственной русским сказкам, ведёт композитор свой рассказ о царстве Тмутараканском, о волшебной Царевне-Лебеди, о сказочном городе Леденце и его чудесах.

В опере сохранены основные сюжетные линии пушкинской сказки. Царь Салтан, выбравший в жёны младшую из сестёр потому, что та обещала «родить богатыря»; козни «сваты бабы Бабарихи» и сестёр, возненавидевших новую царицу (в опере – Милитриса); плавание царицы с Гвидоном в бочке; остров Буян, где Гвидон спасает Лебедь-птицу, убив злого чародея, и в награду получает царство (город Леденец) и жену – Лебедь-птицу, превратившуюся в Царевну; полёт Гвидона на родину в виде шмеля и сцена с корабельщиками; в завершение – приезд Салтана к Гвидону и встреча его с Милитрисой.

Одна за другой, как бы выплывая из туманной дымки, перед нами проходят причудливой вереницей сказочные картины оперы. Вместе с заморскими гостями – корабельщиками, мы дивимся трём чудным чудам: белке, грызущей с присвисточкой золотые орехи, дружине дядьки Черномора и, наконец, красоте Царевны-Лебеди.

Для каждого из этих чудес композитор находит особые музыкальные краски, ещё более подчёркивающие всю фантастичность происходящего.

Опера открывается праздничной блестящей фанфарой. Голос труб призывает: «Слушайте и смотрите! Сказка начинается!». Звонкая фанфара ещё не раз будет звучать на протяжении оперы, возвещая о каждом новом действии, каждой новой картине.

Сквозь оперу проходит тема моря. Море, любимая стихия композитора, представлено в опере разнородно. Римский-Корсаков предстаёт в опере как поэт природы. Картины моря, нарисованные композитором, поражают своей мощностью и какой-то почти осязаемой реальностью. Кажется, будто видишь перед собой бескрайний морской простор. Только что, водная равнина была прозрачно-синей, а через мгновение разгневанные валы уже взметают к небу пенные гребни.

В опере впервые тема моря появляется в конце первого действия, когда царицу Милитрису...

В бочку с сыном посадили,
Засмолили, покатили
И пустили в Окиян...

Наиболее яркая картина могучей стихии – в большом симфоническом вступлении ко второму действию. Выразительность музыки

необыкновенная. Музыка живописно, образно и «дословно» воссоздаёт пушкинские строчки:

В синем небе звёзды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идёт,
Бочка по морю плывёт.
Словно горькая вдовица
Плачет, бьётся в ней царица;
И растёт ребёнок там
Не по дням, а по часам [4;125].

В звучании оркестра плещут волны. Неумолчен рокот волн, набегающих друг на друга – мелодия струнных – то поднимается вверх, то снова падает. Вспыхивают высокие и звонкие нотки, засеребрились и замерцали звуки флейты, арфы, челесты – это загораются звёзды и блещут в чёрной пустыне неба. В неуклюжей теме, которая тяжело «ворочается» на фоне струнных, угадывается качающаяся на волнах бочка, в резких возгласах струнных и деревянных духовых – причитания и плач царицы. А музыкальная тема Гвидона постепенно крепнет, «взрослеет». Но вот море успокаивается, слышен лишь ласковый плеск волн. Ещё раз эта тема напоминает о себе и в третьем действии, и в четвёртом. Волны услышали призыв Гвидона:

Не губи ты нашу душу:
Выплесни ты нас на сушу!

Опять звучит знакомая фанфара.
«Тридцать три богатыря» – второе чудо, являющиеся из волн бушующего моря.

Море вздуется бурливо,
Закипит, подымет вой,
Хлынет на берег пустой,
Разольётся в шумном беге
И останутся на бреге
В чешуе, как жар горя
Тридцать три богатыря.

Музыка «второго чуда» нарастает постепенно. В оркестровом сопровождении слышится рокот разбушевавшейся морской стихии, завывание ветра, грозный шум, кипенье морского прибоя, и на его фоне появляется чеканный богатырский марш.

Этот звуковой фон, на котором выступают богатыри, создаётся различными группами инструментов, рисующих образ сильный, могучий, несокрушимый. Богатыри предстают в тембровом звучании медных духовых – самых мощных инструментов симфонического оркестра.

Радостное звучание труб в конце антракта словно предвещает счастливый конец сказки.

В опере выделяется единственный, самый яркий и фантастичный образ – это образ невиданной красоты Царевны-Лебеди – главное чудо! С художественной яркостью и оригинальностью передал композитор атмосферу волшебности в музыке Царевны-Лебеди.

Вот перед изумлёнными Милитрисой и Гвидоном возникает среди морских волн, освещённая лунным светом, величавая Лебедь-птица. Чарующая музыка сопровождает её появление. Она передаёт переливы птичьих трелей, плавное скольжение прекрасной птицы по глади ночного моря.

Таинственно и легко на фоне прозрачного «волнообразного» звучания всего оркестра переливаются серебристые пассажи арф – нежных и пленительных инструментов, создавая ощущение фантастичности.

В музыке всё зыбко, призрачно-прекрасно: и гармонии, и тончайшее кружево оркестровой ткани. Чудесная мелодия, завершающая этот фрагмент, – волшебное пение:

Ты, царевич, мой спаситель
Мой могучий избавитель... [4;149].

Композитор наделяет Царевну-Лебедь двумя музыкальными характеристиками. Лейттема Лебеди звучит в различных вариантах – то полностью, то в виде отделяющихся от неё коротких фраз. Ария сочетает лирически обаятельную песенную мелодию с гибкими, подвижными мелодическими оборотами. Вторая половина – развитая сцена, полная радостного возбуждения. Вокальная мелодия арии охватывает очень широкий диапазон, опирается на мажорные и минорные трезвучия.

Но Царевна-Лебедь на самом деле не птица, а девушка. И рассказывается о ней в простой песне, похожей на народную:

За морем царевна есть,
Что не можно глаз отвести:
Днём свет божий затмевает,
Ночью землю освещает;
Месяц под косою блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выступает, словно пава;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит [4;237].

Первоначально песенная лейттема Царевны проходит во второй картине третьего действия, в повествовании, сказе Бабарихи. На ней построен и симфонический эпизод превращения Лебеди в Царевну, но свою законченную форму лейттема обретает лишь в ариозо – загадке.

Снова печальный Гвидон бродит у моря. Рассказ Бабарихи не идёт у него из памяти. В тоске призывает Гвидон Лебедь-птицу и, поведав ей о своей горячей любви к неизвестной красавице, просит помочь ему:

Позову я Лебедь-птицу,
Пусть диковинку-девицу
Мне покажет нынче в ночь.
Лебедь, Лебедь! Ждать невмочь [4;250].

Первая картина четвёртого действия: взволнованным, страстным речам Гвидона отвечают спокойные и ласковые фразы Лебеди. Волнение Гвидона трогает Лебедь-птицу, и она оборачивается прекрасной Царевной, о которой он так пылко мечтал.

Лебедь в начале неотделима от природы, и лишь постепенно совершается её превращение в чудесную девушку красавицу.

Сцена преобразования сопровождается кратким оркестровым интермеццо, в котором ликующе-торжественно звучит мелодия Царевны-Лебеди, близкая напеву народной песни «Во пиру была». Пение Лебедь-птицы поручено солирующему гобою – инструменту, напоминающему своим звучанием голос водяной птицы. То прихотливо-узорчато, то просто и напевно звучит характеризующая её мелодия. Фантастические узоры мелодии «птичьи в горле переливы» сменяются напевной темой, похожей на русскую протяжную песню. Интенсивная разработка мотива скрипки, напряжённо вибрирующая звучность (трели), ярчайшие тональные контрасты – всё создаёт впечатление волшебного светоносного чуда, «живой картины».

Момент превращения Лебедь-птицы в Царевну вызывает у Гвидона такой восторг, такое беспредельное восхищение, что кульминация эпизода становится подлинным торжеством всего мыслимого цвета и красоты. Оркестр в этот момент достигает высшей полноты и яркости. В общем потоке звучания выделяются тембры медных духовых, ведущих свою торжественную мелодию.

После превращения Лебеди в красавицу Царевну в её музыкальной характеристике появляются новые интонации – тёплые, живые, «человеческие». Льётся чарующей красоты мелодия, её поёт тёплый, «человеческий» голос струнных инструментов.

Дуэт Царевны-Лебеди и Гвидона «Чудо немалое»:

Чудо немалое в явь совершается,
Здесь небывалое, в очью свершается... [4;261]

основан на мелодии немного грустной свадебной песни «На море утушка купалася». Текст песни совпадает с обликом героини:

На море утушка купалася,
На море серая полоскалася...

В опере эта песня звучит радостно и празднично, передавая счастливое состояние героев.

Царевна-Лебедь – воплощение мудрой красоты русской сказки. Смысл её раскрывается в последнем действии при встрече с Салтаном:

Для живых чудес я сошла с небес,

И живу незримо в милых мне сердцах.

Светел им со мной жеребий земной,

Горе сладко в песне, в сказке мил и страх [4;313]

Композитор сочиняет «загадку» Лебеди на основе песни «Я вечор млада». В этом эпизоде народный склад музыки – внутрислоговые распевы и кварто-секундовые попевки, подражание гусям – арфа, сочетаются с чертами волшебности – «светящееся» соло скрипки.

Задуманность Лебеди, поэтичнейший лиризм её мелодии коренится в народно-песенных интонациях.

Волшебная Лебедь – она же прекрасная чудо-царевна – как бы является в различных музыкальных «одеждах», но остаётся сама собой, не претерпевая какого-либо перерождения по существу. Чудеса Царевны-Лебеди поставлены на службу человеку, вошли в человеческий мир.

Море, по словам Б.В. Асафьева, «величаво плещет, раскидистыми волнами взмётываясь, а через мгновение... спокойно дышит, нежно и ласково колыхается. Моментами реющий ветерок нарушает мерный всплеск водной стихии, рождая прерывистый ритм: трепетная нервная зыбь разливается по поверхности. Но опять покой... снова налёт ветра: бурно пенясь, в яростном приливе взмётываются волны на берег, вынося за собой тридцать три витязя с дядькой Черномором. Или же торжественно в блестящем звучании полной грудью дышащего оркестра искрится море в светлом сиянии дня, когда корабль пристаёт к пристани столицы царя Салтана...» [7].

Н.А. Римский-Корсаков – не только мудрый «музыкальный сказочник», но и глубокий поэт природы.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы:

Посредством оркестровых красок, композитору-маринисту удалось запечатлеть в опере картины природы и моря, чудеса чудесные и создать атмосферу волшебности в музыке Царевны-Лебеди.

Выдающийся образец в опере – оркестровый эпизод превращения Лебедь-птицы в красавицу Царевну (третье чудо). Для характеристики Царевны-Лебеди композитор обратился к народной песне.

«Сказка о царе Салтане» – одно из самых популярных произведений русского оперного репертуара для детей. Сколько бы ни слушал, не устаёшь восхищаться богатством красок и оттенков изумительных морских пейзажей и пленительной красотой фантастики, нарисованных музыкой Н.А. Римского-Корсакова.

Список литературы:

1. Барсова, Л.Г. Н.А. Римский-Корсаков / Популярная монография / Л.Г. Барсова. – Л.: Музыка, 1986. – 96 с.

2. Кунин, И.Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков / Научно-популярное издание / И.Ф. Кунин. – М.: Музыка, 1988. – 158 с.

3. Науменко, Т.И. Музыка. 6 кл.: учеб. для общеобразоват. учреждений / Т.И. Науменко, В.В. Алеев. – 7-е изд., перераб. – М.: Дрофа, 2007. – 159 с.
4. Римский-Корсаков, Н.А. Сказка о царе Салтане / Опера. Клавир / Н.А. Римский-Корсаков. - М.: Музыка, 1988. – 344 с.
5. Румер, М.А. Музыка. Книга для общеобразовательной школы. 4 класс / М.А. Румер, Е.Н. Домрина, Н.Ф. Куликова. – М.: Музыка, 1983. – 112 с.
6. Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка, 1987. –93 с.
7. Соловцов, А.А. Николай Андреевич Римский-Корсаков / Очерк жизни и творчества / А.А. Соловцов. – М.: Музыка, 1984. – 399 с.

*Петрова Е.Ю.,
обучающаяся 8 класса
по дополнительной предпрофессиональной
образовательной программе
в области музыкального искусства «Хоровое пение»
МБОУ ДО «Нижнесортымская ДШИ»
Научный руководитель – Гареева А.Н.
с.п. Нижнесортымский, Сургутский район
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ОБРАЗ ДОРОГИ В РУССКОМ РОМАНСЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Изучение музыкальных произведений на уроках русской музыкальной литературы происходит обособленно: творчество каждого композитора рассматривается индивидуально, практически вне ориентации на характерные особенности русской художественной культуры в целом. В тоже время рассмотрение произведения на широком культурологическом фоне неизбежно ведет к параллелям из других видов искусств (живописи и литературы). Сопоставление, взаимодействие различных видов искусств обогащает, дает более полное представление не только о конкретном музыкальном произведении, но и эпохе в целом.

В любой национальной культуре (киргизской, американской, немецкой и т.д.) сложились так называемые «национальные образы мира» (термин Г.Гачева), которые представляют типичные черты той или иной ментальности, особенности культуры. В связи с этим данная статья рассматривает русский «национальный образ мира» и обобщает с этой точки зрения особенности русской художественной культуры XIX века. Актуальность выбранной темы заключается в изучении русских романсов первой половины XIX века. Представленная работа может найти

практическое применение в качестве дополнительного материала на уроках музыкальной литературы для учеников старших классов.

Образ дороги является характерным для мировой культуры и получает специфическое преломление в различном историческом и стилевом контексте, а также в условиях отдельных национальных культур. «Феномен дороги состоит в том, что благодаря калейдоскопу дорожных пейзажей, картин природы <...> человек освобождается от <...> стереотипного мышления <...> повседневной жизни <...>. Путешествие само по себе стимулирует духовный рост <..>» [5, с.82].

Важнейшую роль образ пути играет в поэтической системе романтизма, как правило, отражая изменчивость настроения лирического героя, сопутствуя определенным поворотам в его судьбе. Трагический конфликт с обществом, разочарование в прежних идеалах и тоска одиночества побуждают романтического героя к скитаниям и странничеству. Таковы образы Чайльд Гарольда и Дон-Жуана Д.Байрона, лирический герой вокальных циклов Ф.Шуберта («Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь») и др.

В условиях русской художественной культуры дорога, путь приобретают особое значение. Бесконечный простор, ширь, даль, дорога, Русь-тройка становятся устойчивыми знаками России. В этом раскрывается общая закономерность, подчеркнутая Г.Гачевым, который писал: «Первое <...>, что определяет лицо народа - это природа <...>» [3, с.47]. В частности, для русской культуры «путь, дорога есть <...> её центральный мотив <...>» [3, с.122]. При этом дорога получает различное смысловое наполнение: как элемент пейзажа, как отражение судьбы персонажа, часто – автора произведения. Важную роль играет и философское ее толкование.

Тема дороги пронизывает всё творчество А.С.Пушкина (вспомним поэму «Руслан и Людмила», роман «Евгений Онегин», «Зимняя дорога» и другие стихотворения, центром которых является дорога, бег тройки). Так же скитаются и странствуют центральные персонажи произведений М.Ю.Лермонтова (повесть «Герой нашего времени», поэма «Мцыри», стихотворения «Родина», «Выхожу один я на дорогу...»).

Традиционным для русской литературы XIX века становится сопоставление дороги с человеческой жизнью («Дорога жизни» Е.А.Баратынского, «Дорожная дума» П.А.Вяземского, «Телега жизни» А.С.Пушкина).

В контексте русской культуры дорога трактуется не только как пейзажное пространство, но и в философском, символическом значении: жизнь, судьба, путь к себе, путь к храму.

Таким образом, образ дороги, концентрируя в себе особенности культуры и – шире – художественной ментальности, становится ярким показателем русского «национального образа мира» (термин Г. Гачева).

Под влиянием русской литературы и, в первую очередь, поэзии, происходит проникновение образа дороги в русскую музыку XIX века. С этой точки зрения, первым музыкальным жанром, в котором получает развитие данный образ, становится жанр русского бытового романса.

Традиционный для русского искусства образ зимней дороги, овеянный лёгкой дымкой грусти и связанный с поэтическим изображением стремительного бега тройки и разливающегося звона колокольчиков, становится доминирующим в художественно-музыкальной традиции XIX века.

Можно выделить два этапа в музыкальном преломлении образа дороги: вокальный и инструментальный. Вокальный – ранний, относящийся к первой половине XIX века, – связан с областью русского бытового романса, в то время как в музыке второй половины XIX века наблюдается проникновение образа дороги в сферу инструментальной музыки.

Главными критериями при анализе элементов музыкального языка произведений, воплощающих образ дороги, оказываются характер движения и ритм, что обусловлено, прежде всего, временной, процессуальной природой музыки как вида искусства. С этой точки зрения показательны наблюдения Е.В.Назайкинского, который выделяет речь, дыхание, ходьбу, бег как наиболее важные предпосылки выразительности музыкального темпа и ритма [4, с.208].

С этих позиций образ дороги вызывает непосредственные ассоциации с бегом тройки. Именно «образ тройки» – образ «зимней» дороги в процессе его формирования в русской романсовой среде начала XIX века аналогично литературе получает наибольшее распространение в русской музыке рассматриваемого периода.

К числу наиболее показательных примеров можно отнести «Зимнюю дорогу» А.Алябьева, «Колокольчик» А.Гурилёва, «Колокольчик» А.Верстовского и др.

Образ дороги, тройки, «унылой песни ямщика» образует особый пласт русской городской романсовой культуры и приводит в музыке начала XIX века к возникновению такой внутрижанровой разновидности как «*ямщицкая песня*» [1, с.41] Именно в этой жанровой сфере как таковой сформировались определённые средства выразительности, которые выступают в роли музыкальных «параметров» – знаков дороги.

Главная особенность преломления образа дороги в ранних образцах русского бытового романса определяется условностью его характеристики, раскрывающей общий эмоциональный тон поэтического текста.

Для воплощения образа тройки в русской музыке всем ходом исторического процесса «отобраны» определённые жанровые элементы, выразительные средства, выполняющие знаковую функцию. При этом ведущая роль принадлежит жанру песни с аккомпанементом, где основными средствами музыкальной выразительности становятся мелодия,

фактура и ритм («Колокольчик» А.Гурилёва, «Зимняя дорога» А.Алябьева, «Колокольчик» А.Верстовского, «Вот мчится тройка удалая» И.Иванова) - примеры 1, 2, 3, 4.

В процессе развития жанра романса в связи с общей тенденцией усиления внимания к поэтическому тексту происходит детализация определённых музыкально-выразительных средств, сложившихся в рамках русской музыкальной традиции первой половины XIX столетия. Это, прежде всего, обусловлено введением в ткань произведения – преимущественно через партию фортепиано – звукоизобразительных элементов, конкретизирующих образные ассоциации. Именно они передают звон «колокольцев-бубенцов», бег тройки и вызывают непосредственные аудиовизуальные параллели с образом дороги.

Используемые в русском городском романсе приёмы музыкального воплощения, таких образно-звуковых элементов, как бег тройки и звон колокольчиков, становятся характерными для воссоздания образа дороги и в последующие эпохи. Главную роль при этом играют ритм и принципы пространственно-временной организации произведений.

Бег тройки, как правило, воспроизводится посредством равномерного ритмического движения. В свою очередь, переливы колокольчиков воссоздаются через различные виды фигураций («Колокольчик» А.Верстовского, «Колокольчик» К.Сидоровича) – примеры 4, 5.

Важное выразительное значение в романсах приобретают и фактура, и динамические градации звучания. В частности, соотношение удалённых регистров создаёт характерный пространственно-акустический эффект. Эффекты эха и удаления претворяются через «игру» динамических оттенков («Колокольчик» А.Верстовского).

Таким образом, для русского бытового романса первой половины XIX века, связанного с образом дороги, свойственна сравнительно небольшая шкала образно-эмоциональных градаций. Каждое произведение очерчивает преимущественно одно психологическое состояние, каковым является тоска, печаль, задумчивость, что позволяет говорить об одном доминирующем образе и на собственно музыкальном уровне. Этой особенностью определяются и принципы композиционного решения романсов: господство куплетной формы с точной (и потому не выписанной) повторностью куплетов («Зимняя дорога» А.Алябьева, «Колокольчик» А.Верстовского, «Колокольчик» К.Сидоровича и др.).

В русской музыке второй половины XIX века из всех образно-эмоциональных градаций образа дороги русским композиторам наиболее созвучными оказались зимний пейзаж и образ тройки. Ярким тому примером является Первая симфония («Зимние грезы») П.Чайковского. Именно в этом сочинении образ дороги получает сквозное развитие, объединяя весь симфонический цикл.

Нотные примеры

Пример 1

А.Гурилев
«Колокольчик»

Allegretto

Од - но - звуч - но гре - мит ко - ло -
пом - ял я ко - чя дру -

Allegretto

p

ко - лья - чик, и до - ро - га пы - лят. ся слег - ка. И у -
ги - е, и род - ны - е по - ля и ле - са. И на

imitare legg.

imitare legg.

Пример 2

И.Иванов
«Вот мчится тройка удалая»

Allegretto

Вот мчится тройка удалая вдоль дорожки стоят бо-
 - вой, и ко-ло-кольчик дробит везет уныло под ду-
 - гою, и ко-ло-кольчик дробит везет уныло под ду-
 - гою.

Пример 3

А.Алябьев
 «Зимняя дорога»

а)

Andante sostenuto

1. Сквозь волнистые туманы пробирается
 луна, на печальны е по-

б) прелюдия

Andante sostenuto

mf poco a poco *dim.*

В)

Andante e sostenuto

poco a poco *morendo*

Пример 4

А.Верстовский «Колокольчик»

Allegretto

mp

Э. Вот слыт, ся трюба у- де- ла-

p *fp*

sfz

вадь по до- ро- ге ста- бо- вой,

f

Пример 5

К.Сидорович
«Колокольчик»

а) прелюдия и постлюдия

б)



Список литературы:

1. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. – М., 1956. – С. 11-69.
2. Гареева А. Н. Мотив дороги в русской художественной культуре XIX века // Художественный текст. Автор и исполнитель: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых 10 февраля 2006 года: В 2-х томах. – Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – 332 с.
3. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Общие вопросы. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.
4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – С. 86-210.
5. Подгурская Э.Б. Путешествие как духовный путь (по книге С.Т.Аксакова «Детские годы Багрова-внука») // Аксаковские чтения: Мат. межд. научн.-практич. конф. – Уфа, 2001. – Ч. 1 – С. 81 – 84.
6. Собрание старинных русских романсов: Антология: В 2-х т. / Авт.-сост. Е.Л.Уколова, В.С.Уколов. – М.: Издательство МАИ, 1996. – Т.1. – 352 с.

*Танцевило Д.В.,
студентка 4 курса специальности «Музыковедение»
УО «Могилевский государственный колледж искусств»
Научный руководитель – Дейнега А.В.
г. Могилев,
Республика Беларусь*

ВИКТОР ЕКИМОВСКИЙ – РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ ЧЕРЕЗ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

В 2018 году российский композитор Виктор Екимовский на музыкальном фестивале «Другое пространство» представил свою Девятую симфонию (Композицию 100). Интересно, что предыдущих восьми симфоний у него нет. Начиная с Бетховена, использование термина Девятая симфония означает итоговый опус автора. Вот и Екимовский использовал в Девятой все композиторские техники, с которыми работал ранее, и обозначил ее подзаголовком «Прощание с авангардом». После представления симфонии композитор Виктор Екимовский музыку больше не писал.

6 января 2024 года в день ухода из жизни композитора Екимовского на своей странице в ВКонтakte Эльмир Низамов написал: «Не стало Виктора Алексеевича Екимовского, российского композитора и музыковеда, вся жизнь которого была посвящена новой музыке. Каждый сентябрь с 2007 до 2010 года у меня, как и у многих моих молодых коллег, проходил в Доме творчества композиторов в Рузе, где Виктор Алексеевич погружал нас в миры новой музыки. Он оказал огромное влияние на меня, научил *быть открытым новому и непрестанно новое искать в музыке* (курсив мой. – Т.Д.)» [1].

Виктор Алексеевич Екимовский – композитор, музыковед, председатель Ассоциации современной музыки-2, организатор фестивалей и конференций. Первым учителем по сочинению музыки стал сольфеджист Александр Фёдорович Власов, который вместе с родителями поддержал его «сочинительские всплески», и смотивировал на дальнейшее обучение. В Институте им. Гнесиных преподавателем стал Арам Ильич Хачатурян. Он дал высокую характеристику Екимовскому: «Широко эрудированный и высокопрофессиональный музыкант, неутомимый искатель нового; техническое же мастерство композитора достойно высших похвал». [2, с.26]

С середины 1967 года на несколько месяцев прекратилась композиторская деятельность Виктора Алексеевича, и он погрузился в размышления, куда же дальше пойдёт его творчество. Пытаясь найти ответ на вопрос «Как писать музыку?», он начал обращаться к новым

инструментам и жанрам, в попытке *через эксперименты найти себя, свой композиторский стиль*.

Зимой 1969 года в музыкальном мышлении композитора произошёл переворот, что позволило выйти на новый уровень техники, уровень **НОВОЙ МУЗЫКИ**. С этого времени начался зрелый период творчества композитора.

К своим произведениям Виктор Екимовский относился серьёзно и сразу обозначил свое кредо: *каждое сочинение должно обладать новой оригинальной конструктивной идеей, основанной на экспериментальных музыкальных средствах, ни одна композиция не должна стать повторением предыдущей*. В первую очередь были важны **технологические открытия**, а уже дальше шло всё остальное: содержание, образные сферы, эмоциональные тонусы и т.д. Теперь каждое новое сочинение называлось *Композицией с определенным порядковым номером*, в каждом из которых композитор проявляет себя как музыкальный изобретатель, который считает, что новаторство — высшая мера художника. Именно им он и «меряет» себя.

Уже в Композиции 1 выявились новации авторского письма. Главной идеей этого сочинения стал *атематизм*.

В Композиции 2, которая задумывалась как завершение *додекафонного цикла «Двенадцать апостолов»*, канонично соблюдаются правила двенадцатитоновой техники.

Первые 2 композиции представили миру нового Екимовского с радикально новыми музыкальными идеями и мышлением.

Основой Композиции 4 стала *шкала темпов* (темповая строка от четверти = 50 до четверти = 250), которая была изображена графически.

Следующим сочинением уже 1970 года стала Композиция 5 «Каденция» для виолончели. Идея этого сочинения – *атонализм*.

Параллельно с Каденцией создавалась Композиция 6 многочастная кантата «Подблюдные гадания». Она была задумана как *костюмированное действие, воспроизводящее девичьи гадания*. Сюжет был взят из русского фольклора. В своём творчестве композитор практически не проявлял своей русской сущности и не использовал фольклора, это был принципиальный момент. Поэтому в Композиции 6 он поставил перед собой задачу: уйти от клишированных фольклоризмов, а также от каких-либо архетипов народной стилистики.

Композиция 7 для двух скрипок, альты и виолончели стала первым сочинением Екимовского, которое исполнили за границей. В нём же композитор обратился к *алеаторике*. Используя её в первый раз в своем творчестве, композитор смог сразу достичь свободы владения алеа-материалом.

К началу 1971 года была сочинена Композиция 8 Трио-соната *da camera* для скрипки, фортепиано и виолончели. Музыкальный язык без

особых нововведений, однако в каждой части был отражен *принцип монофактурности*.

Приближалось окончание института им. Гнесиных, и для дипломной работы требовалось написать оркестровое произведение. Так появилась Композиция 9 «Лирические отступления». В ней была *идея использования цитат из музыки Чайковского в столкновении с музыкой Екимовского*. Требовалось достичь контраста в звучании столь разных материалов, поэтому композитор прибег к использованию 24-звуковой серии. Таким образом, проявилась *идея техники коллажа*. Это сочинение успешно завершило период институтского становления Виктора Екимовского.

Написание оригинальных сочинений с обращением к разным техникам продолжалось. Так, композитор обратился к жанру графической музыки и создал Композицию 14 Balletto для дирижера. Замысел произведения заключался в том, чтобы написать *графическую партитуру для дирижера*, зафиксировав в ней жесты и движения его рук, ног, тела, а исполнители должны были озвучить расшифровку всей этой пластики. Перед «партитурой» автором было помещено следующее разъяснение:

«Партитура представляет собой графическую запись дирижерских жестов, указаний, движений, манеры поведения.

Музыканты играют без нот и ориентируются исключительно на действия дирижера.

В исполнении может принять участие любое количество музыкантов.

Концертное исполнение возможно без предварительной репетиции».
[2, С.64]

Поначалу произведение казалось Екимовскому сомнительным и бесперспективным, так как никто не осмеливался его исполнить – слишком уж необычна была задумка. Но в 1982 нашелся человек, рискнувший вынести это произведение на концертную эстраду: им стал Марк Пекарский, руководитель Ансамбля ударных инструментов. По воспоминаниям композитора, их первая встреча была комичной: сидя вдвоем над партитурой, они прикидывали, какие конкретно движения могут стоять за такими-то фигурами или значками, при этом абсолютно не представляя, что поймут исполнители и какая в результате получится музыка.

Премьера Композиции 14 Balletto для дирижера состоялась 27 апреля в Доме художников, в Москве. Публика плакала от смеха, а в конце перешла на громогласные овации. Такая реакция зала сопровождала, как правило, все последующие исполнения Balletto.

Спустя 2 года Екимовский вновь обратился к *жанру графической партитуры*. Автором было решено написать чего-то космического, где бы отразилось его детское увлечение астрономией. Одновременно с этим поступило предложение о написании сочинения для трёх флейт, которое виделось композитору с *минималистической идеей, техникой и*

стилистикой. Так и родилась Композиция 44 «В созвездии гончих псов» для трёх флейт.

Сочинение состоит из двух самоценных компонентов: музыкального и графического. К последнему относится оформление партитуры, которая представляет собой круг с условной копией контурной карты звёздного неба Северного полушария. На месте каждого из созвездий начертан фрагмент нотного стана с определённой музыкальной фразой. Пространство круга же разделено на три сектора, являющимися партиями исполнителей: во время исполнения они становятся с трёх сторон вокруг стола и так играют. Конечно, использование круглой партитуры не стало открытием, но здесь присутствует дополняющая музыку смысловая программная идея.

Звуковое наполнение исполнения основано на конкретных образах, звучащих параллельно друг другу: шум эфира из радиоприёмника и космические сигналы. Каждая музыкальная фраза состоит из трёх элементов: начальная репетиция на звуке ми, затем длинные белые ноты с четвертитоновой вибрацией, и в конце мелизмы-«звездочки». Выбор данных музыкальных средств тесно связан с азбукой Морзе и количеством литер в названиях.

Исполняются сегменты сначала подряд, сверху вниз, затем повторяются в произвольном порядке. Таким образом, получаются свободные наложения трех идентичных горизонтальных комплексов, которые образуют сплошной звуковой пласт, не имеющий ни начала, ни конца.

И здесь уже вырисовывается своего рода парадокс, который можно сравнить с открытием: возникла музыка, которая не вмещается в рамки конечного во времени произведения; она превратилась в некое художественное поле, без каких-либо ориентиров. Эта музыка словно не может закончиться, в ней нет привычного логического завершения, её можно лишь искусственно прервать.

В 1993 году появилась Композиция 61 «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром (хотя идея произведения была зафиксирована в Записной книжке Екимовского за 1971 год). У произведения есть литературная преамбула, которая служит ещё и программой:

«И увидел я город, в котором плясали все: никто не работал, не отдыхал, а все время только плясали.

И был такой, который совсем не умел плясать, но и ему пришлось плясать, потому что все вокруг все время должны плясать.

И была такая, которая плясала любовный танец, полный соблазна, но некому и некогда было ей ответить, потому что все вокруг все время должны плясать.

И был такой, который пытался остановиться, но его стали толкать и топтать, потому что все вокруг все время должны плясать.

В этом городе плясали все: с утра до вечера, и с ночи до утра, и все время только плясали; ибо так свершалось посланное этому городу наказание». [2, С.257 – 258]

Работа над «Танцами» продлилась три месяца. Партитура выглядела поистине грандиозно: 104 непривычно длинных 60-строчных страницы. Практически все страницы черны от количества нот.

Жанр фортепианного концерта трактуется новаторски: солист, как и положено, находится перед оркестром, он хорошо виден, но далеко не всегда слышен сквозь плотную фактуру 86 играющих музыкантов. «То есть пианист, как ни старайся, не может выйти на первый план. Такая странная его функция продиктована программой: три главных персонажа – «и был такой..., и была такая..., и был такой...» – безуспешно пытаются противостоять безостановочной толпе (оркестр), и потому порывы на авансцену этих «фортепианных личностей» редки и случайны». [2, С.259]

Говоря об оркестре, необходимо отметить инструментовку, в которой заложен принцип смешения разнородных тембров. Например, когда одновременно звучат флейта, фагот, валторна, туба, скрипка и виолончель или когда в быстрых нисходящих пассажах перемешиваются все высокие инструменты, а в восходящих – все низкие.

По фактуре каждый танец отличается друг от друга: третий самый контрастный, а первые два сливаются между собой, что даже не всегда слышен переход между ними.

В других сочинениях были воплощены *идеи микрополифонии, инструментального театра, сонористики, китча, модальности, медитации* и др.

Изучая произведения композитора, можно убедиться, что *каждая Композиция – это обращение к разным стилям и техникам и обязательно поиск новых идей*. Это музыка, в которой отражаются все стилистические течения 20 века, наполняемые оригинальностью собственного авторского музыкального языка. Подводя черту под одним музыкальным открытием, композитор создаёт пространство для поиска нового, способного отразить его задумку самым оригинальным образом. В этом и есть уникальность композиторского стиля Виктора Екимовского, который мог сложиться, только пройдя такой экспериментальный музыкальный путь.

Список литературы:

1. Екимовский, В.А. Автомонография / В.А. Екимовский. – Москва: Издательское объединение «Композитор», 1997. – 431с.: ил. – Библиогр.: с.404-405. – Имен. указ.: с.406-430. – ISBN 5-85285-197-3. – Текст: непосредственный.

2. Низамов Эльмир. ВКОНТАКТЕ: социальная сеть: сайт / <https://vk.com/elmirnizamov> (дата обращения: 08.01.2024). – Режим доступа: для зарегистрированных пользователей. – Текст: электронный.

*Шакирова Д.Р., Танич М.Ю.,
обучающиеся 8 класса
ГДШИ им. Г.В. Свиридова
Научный руководитель – Сорокина И.А.
г. Губкинский,
Ямало-Ненецкий автономный округ*

КОНСОНАНС И ДИССОНАНС

*Консонанс также мало отвечает за порядок,
как диссонанс за беспорядок.
И. Стравинский*

В данной статье будут рассматриваться консонансы и диссонансы в разных сферах. Эта тема все ярче проявляется в жизни и стала актуальной.

Ежедневно расширяется применение данных понятий в разных сферах жизни, что дает основание изучить диссонанс и консонанс не только в музыке, но и в искусстве, психологии и педагогике.

Цель – научить определять консонансы и диссонансы в разных видах искусства и применять их в практической работе.

Задачи – рассмотреть, как эти понятия влияют на восприятие произведений искусства или на формирование культурных норм и ценностей.

С древнейших времен люди стремятся к красоте, которая имеет разные формы и может проявляться во многих аспектах жизни, включая природу, искусство, музыку, архитектуру, живопись, литературу и т.д. Именно красота обогащает наш мир, помогает нам создать гармонию. Выражая свои мысли, люди часто говорят о гармонии и дисгармонии, о согласии и противоречии, о консонансе и диссонансе. Консонанс и диссонанс – это понятие, которые широко используются в музыке, психологии звука, физиологии слуха и аккомпанемента, живописи и архитектуре. Консонанс означает гармонию и звучание, в то время как диссонанс представляет собой негармоничное и недружественные сочетания звуков.

Консонанс и диссонанс в музыке.

Соотношение консонансов и диссонансов всегда актуально в музыке. Начиная с самого раннего этапа знакомства с музыкой, каждый человек легко и свободно может отличать эту разницу, определить на слух эти специфические черты.

При изучении дисциплины сольфеджио более подробно и полно разбирается и усваиваются на слух эти понятия. Для начала дается определение каждому понятию.

Понятия Консонáнс (фр. *consonance*, от лат. *consonantia* — созвучие, согласное звучание, понятие **диссонанс** и фр. *dissonance*, от лат. *dissonantia* — неблагозвучие, нестройное звучание;

Консонанс – это те аккорды, интервалы, звуки которых в восприятии человека как будто сливаются. Они создают мягкое устойчивое приятное звучание.

Базовое разделение консонансов в музыкальной теории:
абсолютные (прима, октава);
совершенные (чистая квинта и кварта);
несовершенные (большая и малая терция, секста).

Диссонанс – это тритоны, интервалы, увеличенные и уменьшенные трезвучия, звуки, которые как будто противоречат друг другу и не сливаются воедино при восприятии на слух. К ним относятся секунды и септимы.

Такие сочетания звуков



Примеры консонансов и диссонансов в музыкальной литературе

Все чаще современные композиторы показывают возможность соединения в своих произведениях сочетания не только всем знакомых консонансов, но и яркость и индивидуальность их произведений достигается за счет вкрапления диссонансов.

Пример диссонанса.

Кшиштоф Пендерецкий «Плачь по жертвам Хиросимы» "Threnody for the Victims of Hiroshima" – композиция, написанная для симфонического оркестра, где используются резкие диссонансные звуки струнных инструментов, чтобы передать катастрофический характер атомной бомбардировки Хиросимы.

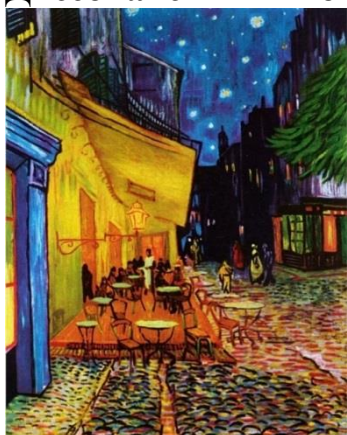
Диссонансы в архитектуре.

В изобразительном искусстве и архитектуре диссонанс – это несогласованность элементов художественной композиции по цвету, размеру, масштабности, форме. Диссонанс может быть использован, чтобы создать смысловую напряженность. Консонанс, с другой стороны, может быть использован, чтобы создать гармонию, согласие или единство. Диссонанс и консонанс относятся к визуальным элементам.



Авторы используют такой прием сознательно, чтобы усилить впечатление от увиденного или акцентировать внимание зрителя на отдельных деталях. Принцип диссонанса был очень популярен в архитектуре стиля Барокко.

Диссонансы в живописи



В живописи принцип несогласованности получил отдельное развитие. Известно, что Винсент Ван Гог любил применять в своих картинах трагические цветовые диссонансы. Ярким примером такого подхода является его полотно «Ночное кафе».

Создавая этот шедевр, художник использует заостренные угловатые контуры, сокращенные перспективные линии, слишком интенсивные контрастирующие цвета, слишком мрачные тени. Все эти приемы направлены на то, чтобы вызвать у зрителя ощущение тревоги, тоски, одиночества.

Диссонанс в психологии

Диссонанс и консонанс применены к отношениям или ситуациям. Диссонанс может представлять собой конфликт или несоответствие между различными людьми или идеями. Ощущение диссонанса может возникать, когда наши ценности или убеждения расходятся. В то время как консонанс может представлять собой состояние согласия, согласованности или гармонии между людьми или идеями.

Психический дискомфорт, вызванный столкновением противоречивых убеждений, получил в психологии название когнитивный диссонанс. Когнитивный диссонанс – это внутренний конфликт, который происходит из-за расхождения между тем, что вы увидели (восприняли) и тем, какое представление у вас об этом было до этого. В ситуации, когда этот внутренний конфликт не получает своевременного решения, он выходит на

внешний уровень и становится причиной разлада в отношениях между людьми.

Диссонанс может проявляться между детьми и родителями, между мужчиной и женщиной, между индивидом и социумом. Особую остроту он приобретает в случаях, когда человек обладает ярко выраженной индивидуальностью, а его мировоззрение противоречит общепринятым взглядам. Каждый случай психологического диссонанса требует внимательного подхода. При своевременном разрешении он позволяет не только сохранить отношения, но и вывести их на новый более высокий уровень.

Консонанс и диссонанс в педагогике

В педагогической деятельности консонанс и диссонанс можно использовать в различных игровых формах, например, в рисунках и играх.

Одно из заданий – это работа с рисунком:

1. Предложите детям нарисовать пейзаж, используя яркие и приятные цвета для изображения природы – зеленую траву, голубое небо, цветные цветы.

2. Затем попросите детей добавить в рисунок один элемент, который создаст диссонансный контраст с картиной природы. Например, может быть черная грозовая туча или серый волк, выделяющийся на фоне яркого пейзажа.

3. После того как дети нарисуют оба элемента, попросите их рассмотреть рисунок внимательнее и задуматься о том, как созданный диссонанс добавляет интерес и напряжение в композицию. Это упражнение поможет детям понять, как комбинирование консонанса и диссонанса может создавать визуальный интерес через искусство.

Другое задание – это игра «Консонанс и диссонанс по командам»:

1. Разделите игроков на две команды – «Команда Консонанс» и «Команда Диссонанс».

2. Поручите каждой команде выбрать капитана, который будет задавать вопросы и контролировать ход игры.

3. Капитан команды «Консонанс» придумывает вопросы и задания, которые связаны с гармонией, согласием и единством.

Примеры вопросов:

– Какие цвета находятся в гармонии друг с другом?

– Какое сочетание звуков звучит мягко и приятно для слуха?

4. Капитан команды «Диссонанс» придумывает вопросы и задания, которые связаны с напряжением, несоответствием и различиями.

Пример вопросов:

– Какие цвета создают контраст и вызывают ощущение несогласованности?

– Какие мелодии звучат необычно и вызывают чувство напряжения?

5. Команды поочередно отвечают на вопросы, представленные капитанами. За каждый правильный ответ команда получает очко.

6. По завершении раунда можно провести дискуссию об ответах и обсудить, почему они являются примерами консонанса или диссонанса.

7. В конце игры подсчитайте очки каждой команды и объявите победителя – команду, которая набрала больше очков.

Такая игра позволяет детям развивать свои знания о консонансе и диссонансе в различных областях, а также развивать командный дух и общение.

Консонанс и диссонанс в литературе.

Прочтение различных стихов и рассказов с элементами консонанса и диссонанса помогают через восприятие отследить эти понятия в тексте автора. Один из таких рассказов создан нами для детей нашей музыкальной школы.

Этот рассказ о группе детей, которые находятся в чудесном саду, где все растения и животные могут производить звуки. Дети узнают о различных звуках и их сочетаниях, они исследуют, как некоторые комбинации звуков создают гармоничную мелодию, а другие – неприятные диссонансы.

«Музыкальный сад»

Жил-был в маленьком городке Саша, который был огромным любителем музыки. Весь день он слушал и играл на различных инструментах, и его красивые мелодии всегда радовали всех жителей города.

Однажды Саша решил создать свой собственный музыкальный сад. Он посадил музыкальные растения и устроил специальные концертные площадки, чтобы каждое растение могло в полной мере раскрыть свой потенциал.

В его музыкальном саду были разные растения – некоторые испускали мягкие и гармоничные звуки, создавая приятные мелодии, другие производили смелые и резкие звуки, которые вызывали чувство напряжения и несогласованности.

Саша осознал, что его сад был таким специальным и уникальным именно благодаря сочетанию консонанса и диссонанса. Консонансные растения создавали гармонию и умиротворение, в то время как диссонансные растения добавляли специальный эффект драматичности и необычности.

Люди из города приходили в музыкальный сад Саши, чтобы насладиться его музыкой и ощутить удивительное влияние сочетания консонанса и диссонанса. Звуки, которые они слышали, отражали многообразие эмоций и переживаний – от радости и спокойствия до волнения и страсти.

Саша понял, что жизнь похожа на его музыкальный сад. Иногда мы испытываем гармонию и согласованность, а иногда переживаем напряжение и конфликт. Это баланс, который делает нашу жизнь увлекательной и интересной.

Таким образом, музыкальный сад стал символом того, как консонанс и диссонанс могут объединиться и создать нечто прекрасное и значимое. Он показал всему миру, что и в гармонии, и в несогласованности есть место для красоты и значимости. Эти рассказы подходят для детей, чтобы они могли понять тему консонанса и диссонанса в развлекательной и увлекательной форме. Через приключения героев дети могут узнать о различных звуковых сочетаниях и их эмоциональном воздействии на восприятие.

Консонанс и диссонанс – это важные исследовательские темы, которые имеют большое значение для понимания процессов восприятия звука, музыкального искусства и психофизиологии слуха. Понимание характеристики и воздействие консонанса и диссонанса помогает музыкантам и исследователям в творческом и научном процессе. Дальнейшие исследования в области консонанса и диссонанса могут привести к новым открытиям и инновационным подходам в музыкальной науке и практике. Эти понятия настолько гибко вплетаются во все сферы жизни и разных направлений, что становятся неотъемлемой частью нашей жизни.

Список литературы:

1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Пер. с нем. – СПб., 1875.
2. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. – М., 1966.
3. Холопов Ю. Н. Консонанс и диссонанс // [Большая российская энциклопедия](#). Т. 15. – М., 2010. – с. 79—80.

*Шмакова А.С.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство (фортепиано)»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Царегородцева Л.М.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ВОЛШЕБНЫЕ СНЫ ПАУЛЯ ПАБСТА

В фортепианном творчестве русских композиторов конца XIX – начала XX века отразились стилевые закономерности мирового музыкального искусства, своеобразно преломившиеся благодаря особенностям отечественной национальной культуры. Нарастание общественного подъема накануне революции 1905 года, как некогда в западноевропейских странах в преддверии революций 1830 и 1848 годов, способствовало усилению интереса к романтической образности, с ее высоким накалом «пламени чувств» и чаянием наступающего обновления жизни. Основное направление романтической виртуозности, наиболее адекватно отражающее эстетические искания эпохи, связано с идеей трансцендентности. Она заключается в сознательном выходе за пределы музыкального искусства. Трансцендентность превращает музыку из привычного явления в явление экстраординарное, наполненное высшим смыслом.

Трансцендентные произведения являются непомерно виртуозными и сложными. Такая музыка была довольно актуальна для отечественных композиторов конца XIX – начала XX века. Все прекрасно знают сочинения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева, но русская культура не может существовать без других, менее известных, но таких же талантливых музыкантов. Пауль Августович Пабст – композитор, подаривший миру необыкновенные произведения, которыми нельзя не восторгаться. К большому сожалению, его творческое наследие исполняется не так часто, как хотелось бы. Его вклад в мировую музыкальную культуру и, в особенности, музыкальную культуру России гораздо шире и весомее, чем может показаться на первый взгляд.

Пауля Пабста с рождения окружала музыкальная, творческая атмосфера. Его отец Август Пабст – знаменитый капельмейстер, кантор, органист, пианист, автор опер, профессор Кенигсбергского университета и директор Филармонического общества. Он же и давал первые уроки фортепиано маленькому Паулю. Мама – оперная певица. Брат Луи тоже стал пианистом-композитором, который после работы в Ливерпульском филармоническом оркестре уехал в Австралию и преподавал в первой консерватории Мельбурна, где он учил Перси Грейнджера. Уже в 11 лет

Пауль начал свою исполнительскую жизнь. В этом возрасте он давал свои первые публичные концерты, параллельно обучаясь у Антона Доора в Академии музыки и лирических искусств в Вене, а затем и у прославленного Ференца Листа в Веймаре.

В 21 год Пабст уехал в Ригу, где занимался концертной и преподавательской деятельностью. Осенью 1878 года он, по приглашению Николая Рубинштейна, приехал в Российскую Империю, в Москву в качестве преподавателя Московской Консерватории, где уже в 1881 году стал профессором. В России он был известен как Павел Августович Пабст. Среди его учеников было немало музыкантов, ставших впоследствии выдающимися исполнителями и композиторами – К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, Н.К. Метнер, А.Ф. Гедике, Г.Э. Конюс, А.Г. Корещенко, ЕА. Бекман-Щербина, и др.

«Огромный, тяжелый тевтон бульдогообразным лицом (его фигура наводила страх, а между тем это был добрейший человек!)» – вспоминал о Пабсте учившийся в этот период консерватории Михаил Букинник.

П.А. Пабст вошёл в историю российской музыки скорее как выдающийся педагог. Исторически сложилось так, что его роль как талантливого композитора и пианиста-виртуоза остается в тени масштаба творчества великих русских композиторов – П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина.

Вместе с тем Пауль (Павел) Пабст был блистательным пианистом. Критиками отмечалась его великолепная техника и музыкальность исполнения. Игра Пабста-пианиста производила сильное впечатление на слушателей. В его репертуаре были сочинения И.С. Баха, А. Скарлатти, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа. Он первым исполнил ряд сочинений русских композиторов – своих современников – П.И. Чайковского, М.А. Балакирева, А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина и др.

Мастерство пианиста высоко ценил выдающийся музыкант Антон Григорьевич Рубинштейн, считавший Пабста лучшим исполнителем своих сочинений.

Пабст был также прекрасным ансамблистом. Выступал в концертах Императорского русского музыкального общества в ансамбле с композитором и пианистом С. И. Танеевым, со скрипачами И. Гржимали и Л. Ауэром, с виолончелистами В. Фитценгагеном, А. Вержбиловичем, А. Брандуковыми и А. фон Гленом.

Особой строкой необходимо прописать сотворчество Пабста с Сергеем Рахманиновым, совместно с которым он многократно давал концерты. Сергей Васильевич впервые исполнил с Паулем свою Сонату ор. 5 для двух фортепиано. В благодарность своему гениальному партнеру Рахманинов посвящает Пабсту «Семь салонных пьес для фортепиано» опус 10.

Большим поклонником виртуозности Пабста был Петр Ильич Чайковский. Композиторы тепло дружили и вдохновляли друг друга. Авторитет Пабста-пианиста был настолько велик, что Чайковский доверил ему редактуру некоторые своих фортепианных сочинений и, в том числе, и партию солиста Первого фортепианного концерта.

История этой страницы создания фортепианного шедевра такова: в одну из встреч (в Киеве), Пауль заметил, что Чайковский приехал в Киев весьма обеспокоенный. И спросил: «*Пётр Ильич, чем Вам помочь?*» А Чайковский, измученный работой над своим фортепианным концертом, честно сказал: «*Концерт хороший, но как сделать его удобным и репертуарным для пианистов?...*» Пауль Августович ухмыльнулся и принялся за работу. Он немного поколдовал над пассажами, аккордами, октавами и каденциями. «*Пусть теперь кто-то попробует сказать, что концерт неудобный, – сказал Пауль. Трудный, – да, но уж пусть потрудятся.*» Чайковский был очень благодарен помощи друга. И потом, через много лет, посвятил П. А. Пабсту «Концертный Полонез» из цикла фортепианных пьес оп. 72.

Концертные фантазии П.А. Пабста на музыку П.И. Чайковского несомненно принадлежат к лучшим образцам данного жанра. Это подтверждается самой историей, ведь уже более столетия его парафразы и обработки выдерживают испытание временем и остаются в репертуаре концертирующих музыкантов. Обращаясь к музыке Чайковского, Пабст создал парафразы на темы опер «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» и балета «Спящая красавица».

Парафраза Пауля Пабста на темы из балета «Спящая красавица» восхищает и поражает своей необыкновенной красотой звучания. Композитор волшебным образом играет со штрихами и фактурой так, что фортепиано звучит прямо так, как настоящий симфонический оркестр. Для того чтобы подробно изучить это произведение, нужно сначала понять, что это жанр.

Парафраза (от греч. *paraprasis*) – это пересказ или выражение чего-либо другими словами. Этот жанр встречается также и в литературе. В музыке – это инструментальная концертная пьеса (например, обработка для фортепиано), основанная на темах популярных песен, арий из опер и т. п.

Парафраза близка жанру фантазии. Парафразы часто путают с транскрипциями, но их отличает то, что заимствованные темы в парафразе нередко подвергаются значительным преобразованиям, выступают в новых соотношениях друг с другом. Большая часть парафраз принадлежит к салонной музыке. Парафразы получили широкое распространение в XIX веке и Ференц Лист, будучи уже концертирующим пианистом-виртуозом, не мог пройти мимо этой моды. Его творчество наполнено классическими образцами этого жанра. Моцарт, Вебер, Россини, Беллини, Мейербер, Гуно, Вагнер, Верди, Эркель – вот у кого он заимствовал мелодии из опер для

своих фантазий. Можно предположить, что именно этот композитор вдохновил Пауля Пабста на создание своих фантазий.

Как было сказано ранее, Пабст первым исполнил ряд сочинений русских композиторов. Музыка его современников занимала значительное место в его творческой жизни, а как мы уже знаем, произведения П.И. Чайковского были для него особенными. Из симфонической музыки Петра Ильича Пабст создал прекрасное репертуарное произведение, наполненное волшебством и сказочностью.

Парафраза, как и вступление балета, начинается с таинственной и злой темы. Зная сюжет сказки, мы связываем эту музыку с феей Карабос. Она характеризуется колючей, острой, отрывистой, зловещей темой. Звучит причудливо, угловато, с внезапными акцентами, звоном тарелок. Мы слышим колючие, зловещие аккорды, взлёт мелодии, настойчивые, злые возгласы на фоне низких, мрачных, рокочущих басов. Тема эта как бы стремится сломить всякие препятствия на своём пути, с бешенством и злобой уничтожить всё доброе.

После этого стремительного вступления звучит известный Вальс из балета. Музыка то праздничная и стремительная, то изящная, полетная, сказочно-фантастичная. Переливчатые арпеджио напоминают волшебные звуки арфы.



Средняя часть вальса – звенящие колокольчики, которые Пабст показал с помощью быстрых интервалов на стаккато в верхнем регистре. Музыка обладает изящным и светлым характером.



После этого эпизода снова звучит знакомая тема вальса, но с измененной фактурой. В ней больше легкости и сказочности благодаря правой руке. Сама мелодия изложена в партии левой руки.

Прослушивая парафразу дальше, мы услышим еще одну знакомую тему. Эта музыка характеризует добрую фею Сирени. Она очень ласковая,



светящаяся добром, успокаивающая. В противовес феи Карабос, тема доброй феи Сирени звучит плавно, трепетно, задушевно. Отсутствуют острые звучания, а вместо них – мягкая, изящная мелодия на стаккато, льющаяся, словно водопад.



Музыка постепенно набирает силу, расцветает, звучит уверенно и торжественно, как бы предсказывая, что злые силы будут побеждены.

Парафраза поражает своей выразительностью и красочностью, как и другие произведения Пабста в этом жанре. Здесь искусно сплетены самые яркие темы балета «Спящая красавица». У зрителя после просмотра этого поистине прекрасного балета в голове проносятся звучания наиболее запоминающихся моментов. Они появляются снова и снова, и в воспоминаниях, как в волшебных сновидениях, превращаются в собственные звучащие образы и представления. Парафразы Пабста – это и есть те самые сказочные сны. В этом и заключается волшебство этого композитора. Благодаря своим замечательным парафразам на темы сочинений великого русского композитора П.А. Пабст увековечил свое имя в истории фортепианного искусства.

Список литературы:

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства, часть 3. – М.: Музыка, 1982. – 72 с.
2. Бородин, Б. Очерки по истории фортепианного искусства – М.: Дека-ВС, 2009. – 52 с.
3. Павел Августович Пабст [Электронный ресурс]: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=120327&ysclid=ltba0ra3zd483627212>
4. Пабст Павел Августович [Электронный ресурс]: <https://old.bigenc.ru/music/text/2311336>
5. Д. И. Бахтизина. Трансцендентная сущность музыки [Электронный ресурс]: http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008/MusicaAndLife/29852.doc.htm
6. Парафраза [Электронный ресурс]: <https://old.bigenc.ru/music/text/2707731?ysclid=ltbnqw1ntj8345419>
7. Шедевры фортепианной транскрипции [Электронный ресурс]: <https://musicbook.ru/ru/books/?id=5764>

*Шуринова С. А. ,
обучающаяся 8 класса
Кармазина М. В.,
обучающаяся 7 класса
по дополнительной предпрофессиональной образовательной
программе в области музыкального искусства «Фортепиано»
МБОУ ДО «ЛДШИ№1»
Научный руководитель – Халимова А.Н.
г. Лянтор, Сургутский район,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

КОЛОКОЛА И КОЛОКОЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Красивые и величественные колокольные звоны, ими открывались многие памятные страницы истории России. Звон колокола — это голос Родины, он воспевал ее силу, красоту, напоминал о долге перед ней. Торжественный, строгий звон — войска уходит на битву; звон радостный, яркий — бойцы возвращаются домой с победой; ликующий, оглушительный трезвон — народный праздник. Колокол рассказывал о важных событиях, принимал в жизни человека самое важное участие. Народная молва наделяла его характером и судьбой. Его сообщению верили без сомнений. Он творит чудеса: отгоняет злые силы и исцеляет болезни; уберегает от эпидемии; может прекратить засуху и голод. Колокол — инструмент Православной Церкви, важный элемент народной культуры. Это единственный инструмент, используемый православной церковью, как способ призыва в храм. Изначально звуковые сигналы для призыва к началу богослужения христиане не использовали: им приходилось скрываться от гонений и тайно исповедовать свою веру. О начале и месте богослужения членам общины сообщали особые лица — диаконы или диаконисы, ходившие по домам и называвшиеся на Востоке лаосинактами, или курсорами. Первый инструмент, который употреблялся для призыва христиан в православный храм, были трубы. Представление о том, что труба является предметом сакральным и завещана Богом, тесно переплетается в Ветхом завете с верой в чудодейственную силу трубных звуков. Вместе с православием Русь позаимствовала у византийской церкви била, или клепала, служившие для созыва к богослужению. Постепенно происходило вытеснение музыкальных инструментов из христианского богослужения. Прославлять Бога следовало не трубным гласом, а звуком колокола. Голос колокола отождествлялся с гласом Божиим. Он созывал на церковное богослужение, призывал на соборную молитву, выражал торжество Церкви. Чистый замысел колокольного звона подвергался иногда

в истории церковного искусства различным перетолкованиям и даже искажениям. «Согрешившим» колоколам назначались строгие наказания. Колокола бичевали, колоколам вырывали языки, их возили по улицам на повозке, запряженной ослом. Колокола приговаривали к заточению, колоколам отрубали уши, колокола ссылали: такой каре подвергся в 1591 году угличский колокол, сообщивший народу о гибели царевича Димитрия; из тобольской ссылки он вернулся лишь три века спустя, в 1892 году. Гонения и «ссылки» случались и в XX веке. После 1917 г. церковный звон на многие десятилетия отошел в тень. Разрушались колокольни, переплавлялись колокола на пушки и монеты. Погибло громадное количество колоколов, имевших большую художественную и историческую ценность. В уцелевших от погромов колокольнях звонари совершенствовали свое искусство и передавали его секреты талантливым ученикам. Наступило время пересмотра отношения к культурным народным ценностям, появился научный и практический интерес к колокольному искусству, стала развиваться наука о колоколах — «кампаналогия».

Впервые колокольный звон был введен в профессиональную композицию М. И. Глинкой. Его опера «Жизнь за Царя» стала первым образцом использования музыки колоколов в русской музыке. Колокольные звоны прочно входят в творчество русских композиторов, становятся ведущим стержнем, темой и идеей произведения, выполняет важный элемент сценического действия или раскрывает психологическое состояние героя. К «колокольным» произведениям относятся оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова, опера «Опричник» и увертюра «1812 год» П. Чайковского, опера «Борис Годунов» М. Мусоргского. Нередко композиторы вводили в свои произведения не собственно колокольный звон, а его имитацию средствами оркестра. Для этого использовались различные инструменты и их сочетания (тарелки, гонг, арфа, там там). Мастерами «колокольности» оркестровыми средствами явились М. Мусоргский (вступление к опере «Хованщина»), Н. Римский-Корсаков (оркестровое интермеццо в конце первого действия оперы «Псковитянка», воскресная увертюра «Светлый праздник», прелюдия для симфонического оркестра «Над могилой»). В музыке русских советских композиторов XX в. использование натуральных колоколов встречается очень редко. Наиболее известные произведения — кантата Г. Свиридова «Деревянная Русь», «Поэма памяти Сергея Есенина» и симфония №11 Д. Шостаковича. Распространение в советский период получает использование трубчатых колоколов, звучащих по сравнению с натуральными менее сложно и объемно, но зато интонационно чисто: Д. Шостакович (симфонии №11,13, поэма для солистов, хора и оркестра «Казнь Степана Разина», цикл романсов на японские стихи для тенора и симфонического оркестра); С. Прокофьев (кантаты «Здравница» и «Александр Невский», вступление к

симфонии №2), А. Шнитке («Серенада» для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано; концерт для скрипки с оркестром № 2), Э. Денисов (кода 6-й части «Солнце инков»), Р. Щедрин («Карменсюита»). Колокольность присутствует в вокальном творчестве композиторов: В. Гаврилин (симфония-действие «Перезвоны» для солистов, хора, гобоя и ударных), Г. Свиридов («Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и симфонического оркестра), Р. Щедрин («Русские звоны» из «Концертино» для смешанного хора a cappella), В. Гаврилин (вокальный цикл «Вечерок»), И. Манукян (камерная кантата для сопрано, меццо-сопрано, двух фортепиано и ударных).

Создание эффекта колокольности средствами фортепиано получило широкое распространение в русской музыке. В качестве примеров произведений, написанных для фортепиано и включивших в себя элементы колокольности, можно назвать произведения П. И. Чайковского («Масленица», «Русская пляска», «Русское скерцо», «На тройке», «Думка», Первый концерт для фортепиано с оркестром) и Э.К. Метнера (Второй концерт для фортепиано с оркестром и ряд пьес). Вершиной русской фортепианной музыки, включившей в себя колокольность, являются «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского. Мусоргский создал ряд удивительных произведений. Одной из самых колоритных в цикле стала пьеса «Богатырские ворота в стальном городе Киеве» — самое раннее претворение колокольности в русской фортепианной музыке. В этом произведении Мусоргский осуществил попытку в музыке силу и богатырскую мощь русских людей. Основным средством для передачи этих качеств композитор избрал колокольность. Благодаря внедрению в аккорды элементов колокольной фактуры (выделение нижнего звука при помощи форшлага) основная тема «Богатырских ворот» получает глубокую фундаментальную устойчивость. Но самым колористическим моментом всего произведения является финал, представляющий собой широко развернутую картину колокольного звона. Композитор средствами фортепиано создает целую симфонию звуков. Еще один замечательный образец колокольного звучания создал А. Бородин в пьесе «В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепиано, изобразив имитацию похоронного звона. От музыки этого произведения веет величавой старинной с его строгой мелодией и суровым колокольным перезвоном. Пьеса «В монастыре» была написана в 1885 году, незадолго до смерти композитора. Произведение было показано в Веймаре престарелому Листу и, по свидетельствам очевидцев, привела его в восхищение. Впоследствии А. Глазунов сделал оркестровую обработку сюиты, придав этому произведению особую красочность и удивительную величественность.

В обращении к теме колокольности в симфонической и фортепианной музыке 20 века особняком выделяется имя выдающегося русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова. Глубокая привязанность к

колокольным звонам с их многогранными смысловыми нюансами стала особенностью всего его творчества. Рахманинов продолжил православную традицию в русской профессиональной музыке, заложенную М.И. Глинкой. Вместе с такими вершинами русской православной музыки, как «Всенощная» и «Литургия св. Иоанна Златоуста», он создал произведение «Колокола». Поэма написана для симфонического оркестра, хора и солистов. Каждая из четырех частей поэмы соответствует разным периодам жизни, переданным через символику колокольного звона. Создание Рахманиновым хоровой симфонии «Колокола» является одной из творческих вершин композитора. Любовь Рахманинова к колокольным звонам можно «услышать» и в фортепианном творчестве композитора. К произведениям композитора, написанным для фортепиано и несущим в себе элементы колокольности, относятся этюды-картины (ре-мажор, до-минор, ми-бемоль Мажор); прелюдии (си-бемоль мажор, до-диез минор и си-Минор); сюита для фортепиано «Светлый праздник». Сакральный звон воплотил он ещё в юности в произведении, ставшем творческим камертоном на всю последующую композиторскую жизнь, – прелюдию до-диез минор. Еще одной жемчужиной русской музыки, включившей в себя элементы колокольности, стал Второй концерт для фортепиано с оркестром (1901 г.).

Художественно-эстетическая ценность звона давно осознана русскими композиторами-классиками. Колокольный звон оказал значительное влияние на формирование русской композиторской школы. Без него невозможно представить себе развитие русской музыки. Колокольные звоны так же органично вошли в нее, как народная песня, инструментальный наигрыш, знаменный распев. «В который раз являются у нас звоны: без них русская школа жить не может», — отмечал Н. А. Римский-Корсаков. Колокольные звоны как неотъемлемый атрибут жизни русских городов и сел с самого детства оказывали особое влияние на жизнь и творчество любого русского композитора.

Список литературы:

1. Влияние колокольных звонов на особенности колорита в творчестве русских композиторов. II Традиции русской музыки XVIII-XIX веков. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, XXXVIII, 1978, с.47 – 65. 1 пл.
2. Ильин В. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. М., 2002.
3. Ковалив В. В. Раздайся, благовестный звон (колокола в истории культуры). – Минск, 2003.
4. Колокола: история и современность / отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. Ю. В. Пухначев. М.: Наука, 1993. Вып. 2.

5. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества. / Из истории русской и советской музыки, вып.3. – М.:Музыка, 1978. – с.36-74.

6. Музыка колоколов: сб. исследований и материалов / под ред. А. Б. Никонорова. СПб., 1999. Вып. 2.

7. Музыка колокольных звонов в творчестве русских композиторов второй половины XIX века: П. Чайковский, М.Мусоргский, П.Римский-Корсаков.// П.И.Чайковский: вопросы истории и стиля – М.: ГМПИ ш.Гнесиных,вып. 108. – 1989 – с. 90 – 114.

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО» ЖИВОПИСЬ. ДИЗАЙН

*Блошкина Н.А.,
студентка 3 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»,
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»
Научный руководитель – Качесов И. Н.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

ФОРМИРОВАНИЕ И ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛЯ РОКОКО

Рококо – стиль, игравший главенствующую роль в европейском мире и искусстве второй четверти и середины XVIII века. Стиль нес в себе воплощение элегантности и легкости, ведь само его название произошло от слова, имеющего французские корни, – Рокайль. Данным словом обозначались декоративные камни, ракушки и свитки, поскольку стиль изначально использовался в интерьере, аксессуарах и уже позже в одежде. Данный стиль имеет свои главные отличительные черты: изогнутость линий, которые своим видом напоминают очертания раковины, сдержанные оттенки, предпочтительно пастельных и приземленных тонов. Это, невероятно, кокетливый стиль, несущий в себе изысканность, лёгкость и хрупкость, которые пришли на смену динамичному и броскому в своих цветах барокко. Век Рококо принес свою особую роль в формировании аксессуаров, которые по-своему преобразились в эпоху легкости, приобретая свои внешние особенности, новые назначения.

В XVIII веке во всей Европе происходили многочисленные войны, где принимали участие множество стран, однако на этот же исторический этап приходится и освобождение от феодализма в большинстве европейских

стран, благодаря чему формируется широко известное культурное течение «Просвещение». Философы, мыслители и общественные деятели повлияли на коренные изменения в общественном строе, смещая на задний план отжившие свое время идеи прошлого.

Эпоху нередко называют временем интеллектуального прогресса, когда значимые лица, такие как Жан-Жак Руссо, Джон Локк, Бенджамин Франклин и т.д., ставили под сомнения общественные устои прошлого времени. Процесс был тяжелым, поскольку для него требовалось немало упорства – было необходимо противостоять мощному государственному строю и церкви, имевшей колоссальное влияние на человеческий разум.

Невзирая на проблемы и пережитки феодализма в обществе, век смог установить рациональность подхода для постижения мира. Возникает цивилизованное общество, проводящее борьбу за освобождение человека от феодализма и церковной власти.

В искусстве возникает большее значение реалистичного изображения мира вокруг человека. Данная сфера проникается злободневностью, обличавшей пороки феодального общества и зарождающегося буржуазного мира. Выдвигается идеал нескованной и свободной человеческой личности, а само искусство становится доступным не только для узкого круга высшего социума и ценителей, но и обширной общенародной среде.

Рококо (с фр. *Rocaille* – декоративная ракушка) – европейский стиль первой половины 18 века, имеющий свои корни и сформированный во Франции в период кризиса абсолютизма и получившее свое распространение по Австрии, Германии. В ранний период рококо существовал как «стиль регентства». Свое название художественное течение получило от французского слова *рокайль*, которое применяли для обозначения орнамента, имеющего вид ракушки, а первые элементы рококо появлялись в украшении парковых гротов, которые украшались морскими раковинами, обломками скал и различными декоративными камнями.

Художественное направление зародилось во времена правления Филиппа, а именно регентства 20-ых годов XVIII века, а достигает пика своего расцвета во времена правления короля Франции Людовика XV, при котором произошла смена строгости этикета на легкомыслие. Само направление искусства обращается к внутреннему миру человека, его чувствам и тяжело уловимым моментам настроения. Однако и в этом исключительно положительном видении стиля находили свое предчувствие кратковременности момента, тревоги.

Главным образом оно развивалось в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре и затрагивало изобразительное искусство. В ходе своего совершенствования рококо получило отражение в интерьере, скульптуре, литературе.

Большинство соотносят данный стиль только с ответвлением позднего этапа формирования барокко, которое уже успело потерять свою

величественность стиля. Рококо стоит считать исконно светской культурой, ведь оно имеет начало во французской аристократии, но тем не менее смогло не просто оставить свой кратковременный след на истории искусства, но и повлияло на дальнейшее развитие уже более позже возникших культур.

Содержательным фундаментом рококо становятся: апогея чувств и эмоций, гедонизм, индивидуализм, грациозность, изысканность. Все перечисленные черты имели свое отражение в аристократическом образе жизни.

Отходя от динамичности форм, композиций, броскости цветов барокко, рококо принимает в себя утонченность и удобство. Рококо возвел в абсолют и принес в моду хрупкость, томность. Стиль характеризует изысканность, декорированную перегруженностью в композиции, изящность орнамента, игривость различных форм. В своем образовании рококо отстывает от конструктивности и больше отдается декоративности.

Идейной основой стиля является уход от суровой и темной реальности в мир элегантности, эстетичности и вечно цветущей юности. Рококо несет в себе легкость и грациозность орнаментов, которым характерны достаточно сложные резные узоры в виде вычурных завитков, рельефов.

Со стилем барокко рококо объединяет желание и стремление к завершенности своих форм, однако если первый стиль отталкивается от монументальной торжественности, то второй тяготеет к изящности. На замену тяжелым позолоченным цветам барокко пришли светлые пастельные тона – голубой, серебристый, сиреневый, розовый, цвет нежного шампаня с многочисленными добавлениями вставок белого оттенка.

Выдвигают следующие особенности рококо:

- Существенные изменения оценки и видения окружающего мира человека – отход от суровости и грубости к игривой иронии, шутливости.
- Компактность, миниатюрность.
- Светлые, пастельные оттенки цветовых гамм.
- Игривость, легкость.
- Идиллия, галантность.
- Желание сохранить вечную юность и красоту.
- Пышность и изобилие мелких деталей.
- Эстетичность.
- Рокайльная изогнутость линий.

В основу создания образа эпохи рококо идет представление о искусственном человеке, который всем своим видом противостоит ренессансной трактовке. Если во времена эпохи Возрождения ценилось крепкое, полнокровное и сильное тело, то рококо считало идеалом хрупкость, нежность, кокетливость, бледность и хилость тела. Образы

становятся грациозными, подчеркивается кукольность, далекая от природной натуральности. Внешний образ проявляет и подчеркивает женственность как женского, так и мужского облика. Новый идеал был воплощён следующими методами: тончайшие нюансы формы, ее асимметричность, круглые линии, приглушенные оттенки.

Если сравнивать рококо с его предшественником барокко, тот сразу же бросается в глаза более спокойный, приглушенный характер, дарящий чувство уюта и комфорта. В свои первые этапы формирования, рококо зачастую комбинировался с барокко, включая в себя как роскошность и напыщенность, так и растительные, плавные мотивы, легкость. Таким образом, они прекрасно дополняли друг друга, однако доминирование того или иного стиля могло сильно пошатнуть визуальную составляющую и нарушить композицию.

Перегруженность и динамичность барочного костюма ушли, оставляя главенство утонченному, хрупкому с виду костюму рококо. Облик представителей аристократии стирал особенности возраста, многие носили обувь на каблуке, белили кожу лица. Грань между мужским и женским одеянием и поведением сильно сближается, ведь в моду входят элегантные, плавные и легкие движения, манера походки. Мужчины так же, как и женщины украшали себя париками и одеждой, которая пестрила различными кружевными вставками, на пальцы надевали перстни, а шпагу надевали крайне редко.

Апогеем женской красоты зрелого рококо была девушка, обладающая тонкой талией, худыми, узкими плечами, бледной кожей лица и маленькими ладонями. Для позднего этапа рококо характерны поражающие размеры, различные виды париков, однако с предыдущим этапом их объединяли особенности лица дамы – отбеленное опасным свинцом, нарумяненное, что придавало им крайнюю кукольную внешность.

Женское платье XVIII века приобретает гиперболизированные особенности за счет крайне узкой части лифа и широкой юбки на каркасе, длина которой доходила до щиколотки и открывала изящный вид на роскошные туфли.

Платья зачастую имели каркас-панье (фр. *Panier* – корзинка), на который сверху надевалась широкая юбка. Сам каркас представлял куполообразный чехол, форму которого поддерживали обручи из металла и пристегивались к корсету. Платье на панье и узком корсете имели узкий лиф, глубокое декольте, пышную юбку, подол которой украшался золотом или серебром, шелковой вышивкой. Во второй половине XVIII века каркас претерпел изменения, становясь более пышным и скорее горизонтальным, что создавало проблемы при передвижении: через дверной проем даме нужно было проходить боком, а кавалер шел позади нее, поскольку размеры юбки физически не давали возможности идти рядом.

Лиф платья часто украшался небольшим букетом искусственных цветов, бантом из атласной ленты или же целым каскадом из бантов. Рукав был узкий, закрывающим локоть, и декорировался воздушным кружевом или же волнами складывался ближе к кисти руки. Платья переливались атласными, шелковыми тканями, визуально смягчались воздушными кружевами.

Женская обувь шилась из шелка, декорировалась драгоценными камнями, имела высокий каблук, из-за чего наряд женщины дополнялся аккуратной тростью. Повседневная обувь не блистала разнообразием, выполнялась из тонкой кожи.

В первой половине XVIII века мужской костюм также имел изменения. Жюстокор приобрел косую линию плеча, жесткая прокладка нижней части создавала от 4 до 6 крупных фалд, из-за чего жюстокор приобретал черты пышной юбки. Для декорирования использовали кружева. Ткань костюма, карманы и рукава украшались золотыми или серебристыми нитями, различными декоративными вставками.

Во времена уже полностью сформированного стиля рококо возникло стремление к упрощению костюма, но сохранению элегантности. Длинный камзол под жюстокором сменил короткий жилет, задняя часть которого состояла из шелка или же полотна. Жилет и жюстокор выполнялись из одного материала – атласа или шелка, украшенного золотой или серебристой вышивкой. Дополнением к костюму были брошки, перстни и часы.

Постепенно, мужская обувь отдалялась от украшений в виде брошей и драгоценностей, красного каблука. Она представляла собой туфли с низким каблуком, крупной пряжкой. Во второй половине XVIII века туфли могли сменяться на сапоги.

Костюмы и пышные прически аристократии украшались большим количеством драгоценностей, сияли различными камнями, сверкали металлическими нитями, жемчужинами.

Список литературы:

1. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве : учебник и практикум для вузов / Н. М. Сокольникова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 405 с. — (Высшее образование). — ISBN 978-5-534-14108-5. — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: <https://urait.ru/bcode/513031> (дата обращения: 24.04.2023).

2. Шерман, М. В. История костюма и прически от древности до начала XX в.: учебное пособие: [16+] / М. В. Шерман; отв. ред. А. А. Пронин. — Изд. 2-е. — Москва Директ-Медиа, 2022. — 204 с. : ил. — Режим доступа: по подписке.
URL:<https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=690747> (дата обращения:

24.04.2023). – ISBN 978-5-4499-3243-3. – DOI 10.23681/690747. – Текст : электронный.

*Гордеева Д.Е.,
обучающаяся 9 класса
МБОУ СОШ 20 г. Сургут
Научный руководитель – Махоткина Т.Л.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ЭВОЛЮЦИЯ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Уличная живопись, так называемый Стрит-арт, пожалуй, самый противоречивый вид современного искусства. Изначально воспринимавшееся как незаконное и неконтролируемое выражение художественного таланта, уличное искусство сегодня стало признанным и уважаемым источником культурного обогащения и оформления городской среды. В настоящее время уличное искусство сопровождает нас на протяжении всей нашей жизни. Украшая городское пространство, оно представляет собой не только привлекательное и эстетическое оформление улиц, фасадов зданий, открытых городских пространств, но и инновационный и перспективный способ выражения общественных, политических и культурных идей. Помимо, всем известного граффити, Стрит-арт включает в себя трафареты, инсталляции, постеры. Как и другие виды художественного искусства, уличное искусство за период своей жизни пережило глубокие изменения. Рассмотрим историю появления уличного искусства, его влияние на городскую среду и общество, на основе изучения известных и малоизвестных художественных работ, а также их воздействия на общественное мнение.

Для исследования темы был проведен систематический анализ литературы и интернет пространства, проанализированы примеры уличного искусства в различных городах, отзывы и реакции общественности на него. Также были изучены различные материалы, включая видеозаписи, фотографии и интернет-аккаунты уличных художников.

Граффити возникло в середине XX века в США и быстро распространилось по всему миру. Оно зародилось как форма выражения своих взглядов среди уличных молодежных банд и рабочего класса. Граффити – композиция, основанная на шрифте с возможным добавлением рисунков-тегов (личных символов). Главная цель граффера – коммуницировать с другими членами комьюнити. Такая форма выражения мнения позволяла быстро реагировать на события, размещать рисунки как отклик на события, заявлять о себе здесь и сейчас. С течением времени уличное искусство стало признанным и уважаемым видом искусства,

привлекающим внимание как профессиональных художников, так и публики. Как видим, развитие уличного искусства тесно связано с городской культурой и социальными изменениями. В начале своего пути граффити было часто связано с политическими и социальными движениями, такими как гражданские права и антивоенное движение. Эти работы часто выражали недовольство и протест против установленного порядка [2]. Со временем уличное искусство стало более разнообразным и экспериментальным, появились разнообразные виды быстрого создания шрифтовой композиции. Такие как райтинг, теггинг, богмбинг, скратчинг. Художники начали использовать различные техники и материалы: шаблоны, спрей, краски, маркеры. Это позволяло им создавать более сложные и выразительные работы. В России граффити стали появляться в городах СССР в 80-е гг прошлого века. Объяснялось это эпохой перестройки, а в 90-е гг уже проводятся граффити-фестивали. В 2013 году открылся музей Уличного Искусства в Санкт-Петербурге, то есть стрит-арт стали изучать и помещать в музей. Коллекционеры, торгующие предметами современного искусства, все больше заказывают графферам и стрит-артистам для выставочных залов целые экспозиции объектов искусства [1]. Результаты нашего исследования показали, что уличное искусство в процессе своей эволюции приобрело новые формы и глубину. Оно перестало быть просто актом вандализма или незаконной деятельностью, а стало признанным искусством. Признанные обществом уличные художники во всех городах мира теперь создают произведения (муралы), которые имеют глубокий смысл и отражают все стороны жизни человечества. Они доносят свои идеи и чувства через рисунки или стикеры, которые становятся частью городской среды.

Уличное искусство имеет значительное влияние на городскую среду. Оно может преобразить серые и однообразные стены и здания в яркие и живые произведения. Это способствует созданию уникальной атмосферы, привлечению туристов и посетителей, а также стимуляции экономического развития. Уличное искусство может служить формой социального протеста и средством для выражения неудовлетворенности по отношению к общественным проблемам. Тогда фасад здания превращается в своеобразный плакат, не оставляющий равнодушными все население города. Однако есть и некоторые проблемы, связанные с уличным искусством. Незаконное размещение граффити может привести к разрушению частной собственности и нарушению общественного порядка. Поэтому многие города разрабатывают специальные политики и программы, чтобы легализовать и контролировать уличное искусство. Например, в таких городах как Берлин, Лондон и Нью-Йорк давно осознали экономический потенциал уличного искусства и активно поддерживают и поощряют уличных художников, создавая фестивали и специальные районы, где они могут свободно выражать свои идеи. В связи с этим идея

интеграции уличного искусства в урбанистическую среду городов стала все более актуальной. Уличные художники сотрудничают с муниципалитетами и городскими организациями, чтобы создать уличные произведения искусства, которые соответствуют характеру и настроению города, обогащая его и делая его более привлекательным для жителей и посетителей [3]. Наш родной город Сургут тоже регулярно проводит мероприятия, где наши художники украшают микрорайоны своими работами, помогая горожанам яркими цветовыми решениями переживать длинные зимы. Сургутский арт-проект «Городской пленэр. Сургут – я так вижу.2021» оставил большое количество работ в разных техниках на улицах города. Без этих идей, воплощенных на ограждениях, фасадах домов и сооружений, невозможно уже представить себе наш город. Арт-объекты являются частью имиджа города. Регулярно проходит окружной фестиваль ГАРАЖИ ФЕСТ. Он собирает огромное количество уличных художников и творческих коллективов. Во время проведения фестиваля проводятся мастер-классы по граффити, уличные перформансы, инсталляции. «Гаражи»-это общество лучших представителей уличного искусства, в котором каждый может расти и развиваться, высказывать свои идеи и воплощать их в жизнь. «Гаражи» привлекает в свои ряды молодое поколение, в ходе работы мастер-классов участвовало более 2000 начинающих графферов. Воспитание любви к нашему городу через рисунки, доброты к окружающему.

Уличное искусство играет важную роль в социальной сфере. Оно может служить средством самовыражения и коммуникации для различных групп общества. Окружающие видят проблему глазами через объекты искусства, узнают и сопереживают, включаются в обсуждение и решение проблемы. Кроме того, уличное искусство может быть средством пропаганды, популяризации передовых идей во всех сферах жизни и привлечения внимания к социальным проблемам. Многие художники используют свои работы, чтобы поднять вопросы, связанные с экологией, расовым равенством, гендерными вопросами и другими социальными вопросами [4].

Создание граффити и стрит-арт объектов в городской среде становится востребованной услугой. Художники Сургута, объединившись, организуют предприятия по созданию живописных уголков в городе. Роспись стен и оформление пространства находит у горожан все больший спрос. Однако очень важно, чтобы эти арт-объекты несли глубокий воспитательный характер, смысловую нагрузку или грамотно решали эстетическую задачу.

Эволюция уличного искусства отражает не только изменения в самих произведениях, но и восприятии общества и городской среды. Уличное искусство является важной частью современной культуры и выполняет не только эстетическую и декоративную функцию, но и социальную и

психологическую. Оно вызывает дискуссии, вносит вклад в развитие городов и создает атмосферу самовыражения и творчества. Живопись стала важным элементом городской культуры и привлекает внимание широкой общественности. Стрит-арт способствует развитию креативности у молодого поколения, а также служит платформой для обсуждения социальных и политических проблем. Искусство продолжает эволюционировать и оставаться важной частью современной культуры. Правильное управление и поддержка уличного искусства могут способствовать созданию более красивых и гармоничных городов, а также стимулировать социальные изменения и диалог. Это делает уличное искусство значимым феноменом для современного общества.

Список литературы:

1. История стрит-арта (artdoart.com)
2. Макфи Дж. Представитель улицы. – словообразная территория. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2018. – 112 с.
3. Хантер А. Л. Искусство граффити: Эссе о признании некоторых форм граффити искусством. М.: ООО Харвест – 2010. – 87 с.
4. Чаффи П. Уличное искусство как вовлечение сообщества. М.: ООО СИМБАТ – 2016. – 156 с

*Грабарь А.С.,
студентка 1 курса
специальности «Дизайн»
БУ «Колледж-интернат Центр искусств
для одаренных детей Севера»,
Научный руководитель – Колова Л.Б.
г. Ханты-Мансийск,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

СТРИТ-АРТ КАК НАПРАВЛЕНИЕ ИСКУССТВА

Искусство никогда не стоит на месте, оно развивается и преобразуется, рождая все новые направления. Нынешнее время подарило нам такой удивительный вид искусства, как уличное. Оно животрепещущее, яркое, доступное всем и порой оно преподносит настоящие шедевры, которые невольно притягивают взгляд. Стрит-арт способен скрывать недостатки среды, можно назвать это визуальной экологией. Или, наоборот, привлекать внимание к каким-то важным болевым точкам города.

Стрит-арт (англ. Street art, или уличное искусство) – это стиль и разновидность современного изобразительного искусства, в котором фоном для размещения работ художников служит окружающее людей

пространство городов. Стрит-арт – сложное и одно из самых актуальных явлений современной городской и художественной культуры. Это и стремление человека заявить о себе, и художественный жест, и социальный крик, и способ коммуникации. Основной частью стрит-арта является граффити (иначе спрей-арт), но нельзя считать, что стрит-арт – это и есть граффити. В уличном искусстве важна каждая деталь, мелочь, тень, цвет, линия, поэтому готовую работу можно рассматривать и анализировать часами. Стрит-арт общается с пространством, ничего не рекламируя – не убеждая почитать что бы то ни было. Иногда нас привлекает в нем остроумная фраза или картинка, но чаще мы просто останавливаемся, обратив внимание на созданный с мастерством образ, который по загадочной причине расположен в совершенно неожиданном месте.

Правильно было бы отметить, что уличное искусство существует с момента появления Человека разумного. Сначала творчество проявлялось в виде наскальных рисунков, позже, уже в цивилизованном обществе, люди начали выражать свои мысли посредством нанесения надписей на стены. Это были рекламные послания, признания в любви, выражение политических мыслей и др.

Стрит-арт, каким мы привыкли видеть его сегодня, предположительно появился во время Второй мировой войны. Первым случаем принято считать появление вирусной надписи «Kilroy was here» («Килрой был здесь»). Ее наносил некий Kilroy, который предположительно работал на заводе по производству бомб в Детройте (США). Сначала надпись появилась на всех ящиках с бомбами, изготовленными на этом заводе, затем фраза была дополнена рисунком и далее распространилась американскими солдатами.[5]

Расцвет уличного искусства в 1960-х годах пришелся на Филадельфию. Это место по-прежнему принято считать историческим центром граффити-культуры. История гласит, что юноша по имени Деррил Маккрей (по прозвищу Корнбред) безнадежно влюбился в девушку, желая произвести впечатление на свою избранницу, он расписал все близлежащие районы города незамысловатой надписью «Cornbread Loves Cynthia» («Корнбред любит Синтию»).[5]

Идею Маккрея быстро подхватила филадельфийская молодежь. К тому времени в США уже давно был налажен промышленный выпуск краски в аэрозольных баллончиках. Вскоре улицы города были заполнены надписями и рисунками на любой вкус.

Дальше локализация переходит в Нью-Йорк. Всё началось с надписей, которые городские банды оставляли друг другу на стенах зданий. У каждой группировки была своя метка; по ним можно было понять, кто какую территорию контролирует. Молодежь переняла и эту практику для выражения общественного мнения социально-политических проблем – на стенах появились лозунги и слоганы. И только к началу второй половины

двадцатого века сформировалась культура стрит-арта, а на сегодняшний день уже никого не удивить рисунками на домах. А так называемый «теггинг» принёс новые традиции. Например, ставить номер улицы рядом с никнеймом. Первым, кто это сделал, стал Julio 204.

Здесь, пожалуй, можно провести важный, хотя и не безусловный водораздел между граффити и стрит-артом. Стрит-арт отличается большей осознанностью и ответственностью в отношении высказываемого. Граффити же ориентируется на свои традиции, многие из которых действительно эгоистичны или завязаны на внутренних нормах маленького сообщества граффити-райтеров, в свою очередь обычные люди воспринимают их искусство как акт вандализма. В среде граффити высоко ценится элемент вызова: считается, что чем опаснее место, где сделан рисунок, тем круче автор. Адреналин от угрозы, что поймают, является большим удовольствием, чем итог, который всего лишь оказывается приятным дополнением. В среде стрит-арта сообщение более демократично, вплоть до того, что многие всерьёз озабочены не только тем, чтобы высказаться, но и тем, чтобы это высказывание вписывалось в пространство города, действовало окружение, превращая вещи в мысль в переживание.

Стрит-арт объединил в себе множество различных видов, среди которых наиболее известны людям:

- Надписи.
- Рисунки.
- Трафареты. Идеально подходят для многократного тиражирования изображений или надписей.
- Муралы. Представляют собой огромные по размерам художественные композиции на различную тематику.
- Стикеры. Встречаются на улицах в виде небольших наклеек.
- Постеры или плакаты.
- Инсталляции. Имеют характерную особенность — объёмность изображений.

Сейчас придумывается всё больше и больше разных видов стрит-арт, так, например, художник Vhils придумал свою стратегию создания шедевров. Он «рисует» портреты с помощью абразивных инструментов и жидкостей, разрушения штукатурки стен, скрэтчинга и даже контролируемых взрывов. Часть работы всегда остается незаконченной — дальше в дело вступает окружающая среда, под воздействием которой произведение продолжает меняться. Создание некоторых его произведений занимает не меньше месяца.[6]

Также стоит упомянуть Бэнкси, одного из самых известных стритартовцев в наше время. Сейчас он успел стать узнаваемым по всему миру, его выставки проходят в разных точках планеты, а работы занесены в список защищаемых объектов. Стиль Бэнкси является классическим воплощением «бунтующей» публики — здесь затрагиваются злободневные

темы, на которые люди стараются закрыть глаза.

Сейчас во многих городах России стали проходить фестивали уличного искусства, и Ханты-Мансийск не стал исключением. Однако, общаясь с людьми, можно заметить, что многие видели всего лишь 2-3 рисунка на улицах города. Самое интересное, что граффити есть и на стенах Центра Искусств. На площадке, возле учреждения, находятся работы, сделанные в 2016 году на VII фестивале уличного искусства и граффити. Работы с этого же фестиваля есть и в парке Лосева. Возле окружной библиотеки совсем недавно появились яркие изображения, помимо этого по всему городу размещены яркие работы, которые также требуют к себе немалого внимания.

Чтобы полностью подтвердить свои размышления о стрит-арте, автор пообщался с стрит-арт художником из Сочи Яном Кузьминым под псевдонимом Youfeelmyskill. Он дал небольшое интервью, рассказал о том, как начал заниматься стрит-артом, о затрачиваемых материалах и высказал свою точку зрения по поводу вандализма.

Интервью Яна Кузьмина: «Привет, привет. Да, граффити начал заниматься давно. В 2001 году создал первую работу, в 2003 понял, что с головой буду погружаться в это дело. Вообще рисовать начал с 6 лет, это не были граффити, это были работы на различные темы... На стены, когда вышел, не писал свой ник, просто делал там какие-то шрифтовые композиции, и мне это очень понравилось. Рисовал не баллончиками, а просто кистями, валиками, потому что не было на то время возможности приобрести баллоны, как сейчас, в свободном доступе, прямо не выходя из дома».

«Не могу ответить на вопрос "есть ли грань между искусством и вандализмом", потому что у меня последнее время складывается впечатление, что вандализм это уже отдельный "изм" в современном искусстве, конечно, некая грань есть, когда кто-то по незнанию, по неопытности рисует на не подходящих для этого местах. Если это работы, которые находятся в тех местах, где это уместно, и они украшают эти места, то, конечно, это искусство. Для меня грань, безусловно, существует, для кого-то этой грани не существует. Здесь надо просто понимать, что ты имеешь под понятием вандализм. Если это порча, конкретная порча со злым умыслом, то сравнивать это с искусством будет неуместно. Если вандализм – это рисование каких-то интересных работ нелегально, то, конечно, я считаю, что здесь практически отсутствует грань, в принципе.

Я не подбираю специально места, то есть, бывает, когда ты гуляешь по городу, увидишь место и такой «о, здорово». Бывает, сразу идея приходит, увидел место, и пришла идея... Бывает, сфотографировал и через полгода, или даже год, мне приходили идеи... Какого-то чёткого алгоритма нет, просто всё рандомно».

В заключение хотелось бы сказать, чтобы развивать новые направления, нужны люди, которые готовы его принимать. Стрит-арт способен сделать даже самую неприметную серую улицу отличным и приятным местом для прогулки с друзьями, семьёй или любимым человеком. Многие художники поняли, что красивая и яркая роспись стен с лёгкостью может влиять на настроение человека, его мышление и взгляды. Они делают всё возможное для того, чтобы сделать жизнь людей лучше, обращая внимание на свои работы.

Список литературы:

1. Саймон Армстронг «Street art» AD Marginem. 2019. 176с.
2. <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/street-art>
3. <https://artuzel.com/content/strit-art-kak-menyaet-gorodskuyu-sredu-i-pochemu-stanovitsya-sovremennym-iskusstvom>
4. <https://www.timeout.ru/sochi/feature/gid-po-ulichnomu-iskusstvu-chast-vtoraya>
5. https://enotnavolge.ru/styles_in_art/strit-art-ulicnoe-iskusstvo-graffiti-hudozniki.html
6. <https://34travel.me/post/9-street-artists>

*Калганова М.Л.,
обучающаяся 9 класса
МБОУ «СОШ № 3 им. А.А. Ивасенко»
Научный руководитель – Юрченко Н.В.
г. Нефтеюганск,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

РАЗРАБОТКА ПРОЕКТА ЗОНЫ РЕЛАКСАЦИИ В МБОУ «СОШ №3 ИМ. А.А. ИВАСЕНКО»

Каждый год более сорока лет наша школа открывает двери для своих учеников. Несмотря на ее длительный срок существования и давний капитальный ремонт, находиться в школе уютно и комфортно.

За последнее время наша школа очень преобразилась. Коридоры и рекреации превратились в зоны комфортного отдыха учащихся во время перемен. Они оборудованы мягкими пуфиками и креслами, стены оснащены грифельными досками, а особый уют придают ухоженные растения в красивых кашпо. Преобразился и дизайн стен. Настенная тематическая роспись радует глаз и создает «учебное» настроение. Для младших школьников продуманы игровые модули, для старших – спортивные настольные игры, что помогает ученикам отдыхать от уроков и переключаться с одного вида деятельности на другой.

В рамках образовательных проектов конкурса «Большая перемена» ученики нашей школы высказали мнение о том, что у нас не хватает «тихих» зон, где можно успокоиться и переключить свое внимание. На наш взгляд, такой «тихой» зоной может стать зона релаксации.

Как установлено учеными, за короткий промежуток времени пребывания в такой зоне снимается стресс, наступает полное расслабление, значительно улучшается эмоциональное и физическое самочувствие, улучшается психофизическое состояние и повышается работоспособность

Цель: разработка проекта зоны релаксации в образовательном учреждении.

Задачи:

1. Исследовать варианты размещения зоны релаксации в школе.
2. Определиться с выбором материалов для перегородок.
3. Привлечь специалистов для определения объема работ и финансовых затрат.
4. Изучить рекомендации по дизайну образовательного пространства.
5. Разработать эскиз зоны релаксации.
6. Изучить возможности программ для создания дизайна интерьера.
7. Разработать проект зоны релаксации.

Зона релаксации — это уютное место, где можно отдохнуть, уединиться и насладиться тишиной.

В последнее время релакс-зоны – распространенное явление, они могут быть в офисах, спортивных залах, спа-салонах. В таких зонах создаются комфортные условия для отдыха, используются различные методы и техники для релаксации. Например, это музыкальное сопровождение, специальное освещение, ароматерапия и др.

Для релаксации используется удобная мягкая мебель: мягкие пуфики, гамаки, подвесные кресла, лежаки.

В результате, все эти составляющие помогают восстановить силы и зарядиться энергией.

Выбирая помещение под зону релаксации, мы свое внимание остановили на 3 вариантах.

Таблица 1

| Вид помещения | Размеры | Примечание |
|--|---|---|
| Помещение на 2 этаже возле кабинета физики (бывшая лаборантская) | 2850*5350 мм S = 15,3 м ² | «-»: отсутствуют окна, нет доступа свежего воздуха; «+»: имеются стены и дверь |
| Часть площади рекреации на 2 этаже в левом крыле возле кабинета психолога | 3840*2320 мм S = 8,9 м ² | «-»: очень маленькая площадь, нет перегородок; «+»: рядом кабинет психолога |
| Часть площади рекреации на 4 этаже в правом крыле возле кабинета английского языка | 3800*5600 мм S = 21,3 м ² | «-»: нет перегородок; «+»: большая площадь |

Проанализировав достоинства и недостатки каждого помещения, мы решили, что зона релаксации будет расположена на 4 этаже. Также мы

сделали необходимые замеры: высота помещения – 2900 мм; размер окон – 1680*1730 мм; высота от пола до подоконника – 710 мм; ширина углового простенка – 305 мм; простенок между окнами – 940 мм.

В ходе работы над проектом мы встретились с директором нашей школы, Скоковой Анастасией Алексеевной, и узнали ее мнение по поводу создания проекта зоны релаксации в школе. Анастасия Алексеевна оценила нашу идею, сказала, что у нас есть возможность её реализовать. Мы также предварительно обговорили, из каких материалов могут быть выполнены перегородки для зонирования.

Обсудив детали и план дальнейших действий, Анастасия Алексеевна оказала нам содействие, позвонив в организацию, которая занимается разработкой строительных проектов, и договорилась о встрече со специалистом.

При встрече со специалистом мы получили консультацию о материалах для перегородок, объёмах строительных работ, которые будут являться основой для составления сметы.

Таблица 2

| Вид перегородки | Примечание |
|----------------------------|---|
| Перегорodka из ПВХ профиля | «+» большой выбор цветовых решений, могут быть шумоизоляционными; «-» громоздкая конструкция |
| Стеклоблочная перегородка | «+» закаленное стекло в виде кубиков толщиной 6-8 мм, отличная звукоизоляция и теплосбережение; «-» нужны изменения в проектировочных документах |
| Перегорodka из рейки | «+» надежная и экологичная конструкция, легкость установки; «-» отсутствие звукоизоляции |

Рассмотрев все варианты перегородок и изучив все достоинства и недостатки, мы пришли к выводу, что самым оптимальным материалом для зонирования будут рейки, т.к. они представляют собой прочную конструкцию, не будут утяжелять пространство и не придется вносить изменения в проектировочную документацию.

Человеку для отдыха, как правило, нужно определенное освещение, комфортная мебель, тишина или спокойная музыка. В нашей школе имеется специальное оборудование для релаксации – это: арт-терапевтический комплекс с прозрачным мольбертом, сенсорный уголок «Зеркальный обман VIP», воздушно-пузырьковая панель, угловой фиброоптических занавес «Волшебный шатер».

В последнее время разработано очень много различных руководств по проектированию и дизайну образовательного пространства, В них предложены идеи, которые позволяют переосмыслить подходы к благоустройству помещений школы в соответствии с современными требованиями. Мы внимательно изучили:

- 1) Руководство по проектированию и дизайну образовательного пространства (Центр образования «Точка Роста», Федеральный проект «Современная школа» национального проекта «Образование»);
- 2)

Руководство по дизайну образовательного пространства (Разработано для участников мероприятия по поддержке образования обучающихся с ОВЗ федерального проекта «Современная школа» национального проекта «Образование»); 3) Стандарт оформления интерьера школ Амурской области; 4) Сайт <https://edudesign.ru> – размещены статьи о дизайне для образовательных учреждений.

Изучив представленные рекомендации, мы сделали вывод, что интерьеры школьных пространств должны отвечать современным представлениям о комфортной среде

Таблица 3

| Параметры | Рекомендации |
|---------------------------|---|
| Стены | Основной цвет – светлый, ближе к белому, хорошо сочетается с яркой мебелью. Акцентный цвет, используется как дополнительный. Рекомендуется матовая вододисперсионная (акриловая или силиконо-акриловая) краска, т.к. у нее повышенная износостойкость |
| Освещение | Рекомендуются светильники круглой или прямоугольной формы с люминесцентными или светодиодными источниками освещения. В игровых комнатах и зонах отдыха должен быть теплый белый свет с температурой 2700-3000К |
| Шумоизоляция | Рекомендуется использовать шумоизоляционные настенные или акустические панели. Они бывают разных размеров и цветов. Также могут выполнять и функцию декорирования |
| Полы. Ковролин и ковры | Для мягких и игровых комнат рекомендуется выбирать однотонный мягкий ковролин нейтральных цветов. При выборе цветного – предпочтительнее приглушенные теплые оттенки |
| Мебель | Для зон отдыха лучше выбирать мебель ярких цветов разнообразных форм (кресла-мешки, пуфы) из тканей с антивандальной пропиткой или износостойких для общественных помещений. Рекомендуются крупные или мелкие одноцветные узоры (горох, полоска, крупные геометрические орнаменты). Деревянные элементы в мебели лучше использовать нейтрального оттенка с естественной текстурой |
| Солнцезащитные системы | Рекомендуется использовать рулонные и римские шторы, допускается использование тканевых гардин |

По мнению ученых, цвет оказывает большое влияние на человека, его работоспособность, эмоции, внимание. Он способен управлять поведением и подталкивать к определенному виду деятельности, поэтому цветовые решения необходимо выбирать исходя из функционального назначения помещения.

Таким образом, для акцентной стены мы выбрали синий цвет, мягких элементов – желтый и оранжевый, ковра – цвет натуральной зелени.

Для разработки проекта мы обратились к готовым программам для создания дизайна интерьера.

Таблица 4

| Наименование программы | Плюсы | Минусы |
|------------------------|--|---|
| Дизайн интерьера 3D | Понятный интерфейс; широкий ассортимент цвета, материалов, мебели; русскоязычный интерфейс | Необходимость приобретения платной версии |

| | | |
|----------------------|--|---|
| Sweet Home 3D | Полностью бесплатная; понятный интерфейс; широкий ассортимент цвета, материалов, мебели; имеется мастер импорта мебели и текстур | Небольшой каталог, входящий в состав программы по умолчанию |
| Planoplan | Простота использования и удобство; русскоязычный интерфейс; возможность загрузки своих моделей и объектов | Программа платная |

Так как у нас планировочные решения с установкой специального оборудования, то мы искали программу с возможностью загрузки объектов. Остановив свой выбор на программе Planoplan, за консультацией мы обратились к учителю изобразительного искусства Дарье Анатольевне Тельновой.

Прежде чем работать в программе, мы подготовили план расстановки. Экспериментальным путем нанесли разметку строительным скотчем и постарались гармонично определить расположение оборудования и мебели в заданном метраже

Затем в соответствии с планом расстановки начали работу в программе.



Фото. Визуализация планировочных решений

Мы выполнили экономический расчет.

Таблица 5

| Расчеты на приобретение материалов | | | |
|---|--------------------|-------------------|-------------------------|
| Наименование | Цена (руб.) | Количество | Стоимость (руб.) |
| Краска акриловая, 2,5 кг | 1500 | 4 | 6000 |
| Колер | 170 | 2 | 340 |
| Решечная конструкция для зонирования | 180000 | 1 | 180000 |
| | | Итого | 186340 |

| Расчеты на приобретение мебели | | | |
|--|-------|----------------------|---------------|
| Кресло - мешок | 2500 | 2 | 5000 |
| Паллеты | 250 | 18 | 4500 |
| Набор подушек и матраса | 7000 | 6 | 42000 |
| Ковровое покрытие | 670 | 4*5.6 = 22.4м2 | 15000 |
| Рулонные шторы | 10740 | 3 | 32220 |
| Шкаф для обуви 1000x800x550 мм | 3320 | 1 | 3320 |
| Итого | | | 102040 |
| Расчеты на приобретение технического оснащения | | | |
| Интерактивный проектор (BlueTooth, WiFi + подключение к телефону, USB) | 13000 | 1 | 13000 |
| Экран настенно-потолочный рулонный (с электроприводом) | 35000 | 1 | 35000 |
| Магнитола (BlueTooth, USB) | 2500 | 1 | 2500 |
| Камера видеонаблюдения | 3000 | 1 | 3000 |
| Итого | | | 53500 |
| Статьи расходов | | Размер затрат | |
| Расчеты на приобретение материалов | | 186340 | |
| Расчеты на приобретение мебели | | 102040 | |
| Расчеты на приобретение технического оснащения | | 53500 | |
| Итого | | 341880 | |

На реализацию данного проекта понадобится 341880 руб.

Подводя итоги, мы можем сказать, что справились с поставленными целью и задачами. Главной целью данной работы является создание проекта зоны релаксации в общеобразовательном учреждении.

На стадии проектирования была проделана большая работа. Мы выбрали материал для перегородок; встретились с директором нашей школы А.А. Скоковой и со специалистом; проанализировали рекомендации по дизайну образовательного пространства; рисовали эскизы и работали в программе для создания дизайна интерьера; составили подробный экономический расчет.

Мы думаем, что грамотно организованная зона релаксации окажет положительное влияние на работоспособность учащихся и педагогов.

В процессе нашей деятельности познавательна была работа в программе для создания дизайна интерьера, но именно этот момент был самым сложным.

По результатам работы можно сформулировать следующие выводы:

1. Интерьеры школьных пространств должны отвечать современным представлениям о комфортной среде.

2. Программы для создания дизайна интерьера дают возможность сократить затраты времени на создание проектов и предварительно просмотреть проект в режиме 3D-визуализации. Но имеется и ряд существенных недостатков: программы предлагаются в бесплатной версии, но с ограничениями; не у всех программ есть возможность загрузки своих моделей и объектов.

3. Разработан проект зоны релаксации.

Мы очень надеемся, что сможем воплотить наш проект в жизнь.

Наша работа является победителем в конкурсе на предоставление грантов Губернатора Ханты-Мансийского автономного округа – Югры на развитие гражданского общества и реализацию проектов в области культуры, искусства и креативных индустрий физическим лицам.

Список литературы:

1. Руководство по проектированию и дизайну образовательного пространства (Центр образования «Точка Роста», Федеральный проект «Современная школа» национального проекта «Образование»): URL: https://static.insales-cdn.com/files/1/2808/27659000/original/Руководство_дизайн_ТочкаРоста_compressed.pdf

2. Руководство по дизайну образовательного пространства (Разработано для участников мероприятия по поддержке образования обучающихся с ОВЗ федерального проекта «Современная школа» национального проекта «Образование» URL: <https://vestnik.edu.ru/uploads/files/da8baf60ec44fa8b3ec27c884ab953b7.pdf>

3. Стандарт оформления интерьера школ Амурской области URL: <https://amururban.ru/knowledge-base/metodicheskie-materialy/standart-oformleniya-intererov-shkol/>

4. Dulux Professional «Цветовое оформление школ» URL: https://duluxexpert.ru/media/literature/pdf/DuluxProEducationBrochure_LowRes.pdf

5. Статьи о дизайне для образовательных учреждений: URL: <https://edudesign.ru>

6. Релакс зона: что это такое? URL: <https://alfacasting.ru/faq/relaks-zona-cto-eto-takoe>

*Королёва А.А.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Алиакбаров Р.Р.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРИЕМОВ СТИЛИЗАЦИИ ГРАФИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Для исследования становления и развития приемов стилизации графического изображения необходимо рассмотреть терминологию и историю графического изображения, а также понятие и историю развития приемов стилизации в искусстве.

Графическое изображение — это вид произведения изобразительного искусства, которое создано с помощью такого вида техники как графика. В свою очередь, графика – это вид изобразительного искусства, в котором основными художественными приёмами являются линии, штрихи и пятна. Термин произошёл от греческого слова *graphikos* – «писать» или «рисовать». [3, с. 37].

Важным аспектом этого вида искусства является отношение рисунка к холсту или, как писал графист В. Фаворский: «воздуху белого листа». Графическое изображение выделяется своей лёгкостью и лаконичностью, что позволяет художнику в данном виде искусства использовать свой собственный стиль, стилизацию, при этом формируя свое видение образа жизни на холсте. [1, с. 7].

Графика как вид изобразительного искусства берет свое начало с графического изображения первобытных рисунков на стенах пещер, сегодня данное течение уже переросло до современных компьютерных графических технологий. На первых этапах становления графического изображения для него характерна несамостоятельность значения, применение в качестве декорации дома или предметов. С развитием речи человека графическое изображение принимало обозначение слов, фраз, слогов, звуков.

Уже с появлением письменности графика широко использовалась в рукописных книгах, пергаментях, грамотах для украшения или разъяснения текста, да и само создание шрифтов переродилось в большое искусство.

Так как графическое изображение имеет весомую историю, ее можно условно разделить на несколько этапов:

1) Искусство первобытных людей: рисунок формировали с помощью камней, палок, холстом при этом служила стена, камни и др. Древний человек выцарапывал изображения, позже овладевал природными красками и наносил их на стены пещер. Такие рисунки также создавались с помощью линий, точек, штрихов.

2) Древняя цивилизация: в Древней Греции использовался рисунок в подготовительных или для обучения, в основном рисовали с натуры и не использовались приемы стилизации. Древние египтяне положили начало теоретического описания правил рисования графического изображения.

Обучение состояло из оттачивания свободного движения руки для формирования навыка легкости нанесения главных контурных линий, а с другой стороны формирования навыка крепкой и твердой руки, чтобы уверенно выцарапывать контур на стене для фрески, на камне.

Рисунки древний египтян в основном носили религиозный характер, однако некоторые изображали также обыденные ситуации: египтянки ловят рыбу, египтяне играют на музыкальных инструментах, кошки гуляют среди зарослей папируса. Также и в Древней Греции изображение основывалось на натуре, греки считали, что сущность прекрасного в симметрии, в гармонии частей и целого.

3) Эпоха Возрождения принесла значительные изменения в понимании графического изображения, в восприятии черно-белого рисунка. В данный период графическое изображение стали рассматривать как отдельный жанр, а не только способ обучения, набросок к будущему произведению и т.д. Значительную роль в эпоху Возрождения сыграла гравюра, ярким представителем которой является Альбрехт Дюрер и Рембрандт.

4) XIX век, модернизм: в данный период характерно разнообразие техник и приемов стилизации изображения. Художники стремились использовать больше приемов для освобождения от реальности и передачи зрителю своего стиля и идей.

5) Современный этап. Развитие технологий и глобализация сыграло свою роль в развитии графического изображения, веб-дизайн, векторная графика, цифровая обработка и т.д. Однако графическое изображение, как и прежде, оставило наработанные веками основы – работу с линией, композицией, появились новые направления. Сейчас без иллюстрации не могут обойтись не только книжные произведения, но и почти вся медиакультура нашего времени.

История становления графического изображения в России начинается с древней Руси.

Древняя Русь: данный этап оказал существенное влияние на формирование стилизации русского искусства. В процессе написания иконы художник уходил от реальности, используя приемы стилизации для

реализации своих духовных и символических идей или религиозного понимания современного общества.

Академическая школа: XIX век в России для изобразительного искусства характеризуется развитием передачи и образования в сфере изобразительного искусства, где художники изучали классические техники и эстетику, но в то же время искренне стремились к развитию новых приемов и стилей для передачи своей идеи.

Русский авангард: В истории России впервые приемы стилизации были активно задействованы участниками Мамонтовского союза в начале XX века. В тот же исторический период живописцам М.А. Врубелем стилизация была объявлена как дисциплина изобразительного искусства и внесена в курс Строгановского училища. М.А. Врубель преподавал такие специальные предметы как «Стилизация растений» и «Упражнения в стилизации». Также, такие художники как Василий Кандинский, Марк Шагал, Казимир Малевич и другие активно экспериментировали с графической стилизацией, добиваясь выражения через абстрактные формы и яркие цвета. [1, с. 37].

Графическое изображение советского периода: В период советского искусства стилизация графического изображения была широко использована в афишах, плакатах, книжных иллюстрациях и других видах прикладного искусства как средство пропаганды и массовой культуры.

Современное графическое изображение в России развиваются и трансформируются, под влиянием мировых направлений в искусстве, но в то же время используя высокий уровень цифровизации в России (графический дизайн, векторные изображения, 3D- графика и т.д.).

Сегодня стилизация определяется как действия по приданию творческому произведению черт другого стиля, декоративное обобщение форм при помощи ряда определенных приемов. Приемы стилизации используются для упрощения, изменения, выделения определенных характеристик изображаемого объекта, предмета или сюжета, для создания особенного художественного образа.

Список литературы:

1. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства Б.Р. Винпер. – 3-е изд. – Москва: Издательство В. Шевчук, 2004 – 368 с. – 5-94232-029-2. – ISBN 5-94232-029-2. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asptid-15851332> (дата обращения: 05.03.2024). – Режим доступа: по подписке. – Текст : электронный.

2. Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сборник научных трудов / ответственный редактор М.Н. Марченко; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Кубанский

государственный университет. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2022. – 388 с. – ISBN 978-5-8209-2110-0. – Текст: непосредственный.

3. **Чаговец, Т. П.** Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись. Графика. Скульптура: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 050600 – "Художественное образование" / Т. П. Чаговец. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2013. – 173. [2] с. – (Учебники для вузов, Специальная литература). – ISBN 978-5-8114-1463-5. – Текст: непосредственный.

*Протасова П.А.,
обучающаяся 7 класса
по дополнительной предпрофессиональной программе
в области изобразительного искусства «Живопись»
МБОУ ДО «Детская школа искусств»,
Научный руководитель – Пуяндаева Т.П.
г. Пыть-Ях,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ В.А. ИГОШЕВА

Художник, оказавшийся в середине прошлого века в поисках темы в далеком Няксимволе, нашел не только сюжеты для своих картин, но и открыл для себя красоту и культуру народов Югры. В течение нескольких лет Владимир Александрович писал картины о жизни сосвинских манси и хантыйских стойбищ, которые стали проводником в незнакомый для зрителей мир. Северные пейзажи, портреты представителей коренных народов, сюжетные композиции, созданные мастером, стали значимым вкладом в сохранение художественного наследия многонациональной культуры России.

Сегодня возникла необходимость обратить пристальное внимание на общечеловеческие ценности. Это доброта, чувство любви к родному краю, красота Земли, ее необъятные просторы, это умение понимать прекрасное и видеть его рядом, как в природе, так и в художественном творчестве. А проявление интереса к людям, прославившим родную землю, есть важнейшее условие успешного развития России. Интерес к истории малой Родины способствует укреплению любви к стране.

Владимир Александрович Игошев родился 28 октября 1921 года на хуторе Игошевский, близ села Аскино (Башкирия) в большой трудолюбивой семье хлебопашца. «Я любил наш хутор и до сих пор люблю, хотя его давно и нет. На том месте только полынь да бурьян, но для меня он живой. Там, на хуторе, в моей душе родилась любовь к жизни, природе и всему живому», – говорил Владимир Александрович.

Тяга к рисованию у будущего художника пробудилась ещё в раннем детстве. Он закончил Башкирское театральное-художественное училище, был призван в армию, а затем и на фронт. Разведчик Владимир Игошев сражался с фашистами на Донском фронте, под Сталинградом и всегда с собой носил блокнот и карандаш. Рисовал портреты боевых товарищей и раздаривал их как фотографии. В короткие минуты затишья доставал блокнот и рисовал. Делал наброски товарищей, те их отправляли домой вместо фотокарточек. Может быть, в этих семьях до сих пор хранятся портреты, выполненные Игошевым на передовой. Как-то на фронт приехала делегация из Башкирии с подарками для земляков. Игошев передал с ними пакет с рисунками для своего учителя, работавшего в Союзе художников. Всего 60 зарисовок. «Если сам не уцелею, может, рисункам повезет больше», – подумал солдат. Был тяжело ранен под Сталинградом, долго находился в госпитале.

Вернувшись в Уфу, старался много рисовать, несмотря на тяжелое состояние здоровья. В 1944 году Игошев едет в Москву и поступает в Государственный художественный институт имени В.И. Сурикова, где учится у известных художников: Г.Г. Ряжского, В.В. Почиталова, Д.К. Мочальского. В 1950 году после окончания института Владимир Игошев уезжает на Урал, где продолжает педагогическую и творческую работу.

Первой красотой Северного края заметила сестра художника, жившая еще до войны в Ивделе. Она видела приезжавших в поселок оленеводов в расшитых национальными узорами малицах. Сестра и посоветовала брату приехать на Север в творческую командировку. И он решился. В 1954 году оказался в старейшем национальном поселке Няксимволь, расположенном среди лесов и болот на живописном берегу реки Северная Сосьва.

«Няксимволь стал моим штабом. Оттуда я добирался до самых отдаленных стойбищ, благодаря моим друзьям – оленеводам, рыбакам». Часто добирались по лежневке. «Мне так на войне не было страшно, как на этих северных лежневках. Кругом хлябь, болото. Если собьешься с дороги, уже не спасешься», – писал Игошев.

На стойбища Игошев приезжал с этюдниками и красками. Манси наблюдали за тем, как художник водит кистью по холсту, и получается какая-нибудь картинка или почти фотокарточка. А художник присматривался к местной жизни. «Мне казалось, что я попал в другое измерение. Я был покорен Севером. Мне было все интересно: как северные люди пасут оленей, как рыбу ловят, как охотятся на медведя и белку. Я видел мужчину с косичками, как у индейца. Такой типаж сейчас не встретишь».

Однажды ветер странствий занес его в мансийский поселок Бурмантово на западной стороне Уральского хребта. Тут его ждала встреча, поворотная в его судьбе. Полуграмотный манси, охотник и оленевод Степан Куриков. Рослый, в малице, с гривой густых волос, он был столь колоритен,

что Владимир Александрович буквально прилип к нему с просьбой написать его портрет. Оленевод не только согласился позировать, но и пригласил в гости в Суеват пауль.

За годы общения с коренными жителями Владимир Александрович написал десятки картин на северную тему. Свежие впечатления художника, восхищение людьми Севера, суровой красотой природы послужили основой для создания живописных работ «Суеват пауль» (1954), «Степан Куриков» (1954) и других. Уже в 1956 году в Москве состоялась первая персональная выставка его северных полотен. Она стала окном в неведомый, загадочный мир небольшого северного народа.

Мансийский поэт Юван Шесталов так написал о творчестве Игошева: «Для меня, человека из рода манси, художник Владимир Александрович Игошев, открыл моих соплеменников заново. Оказывается, у нас, северян, которых недавно, каких-то 70 лет назад, ученые называли дикарями, есть и свои достоинства, и даже красота».

Многолетние поездки художника в Югру, изучение им жизни северных народов, правдивое и художественное изображение людей и природы дают основание считать Игошева историком мансийского народа.

В его художественном наследии запечатлены не только традиционный быт и костюм, но и красота северной природы. Игошев был очень чутким колористом и постоянно работал над совершенствованием своего мастерства. Снег в его пейзажах буквально искрится, и замечательно передаётся настроение морозного солнечного дня.

Как всякий ищущий художник Игошев всегда стремился к новым впечатлениям, к новым местам. За свою долгую жизнь Владимир Александрович побывал в творческих поездках за рубежом и в самых дальних регионах Советского Союза, но навсегда в его сердце оставался Северный край.

В 1961 году Игошеву присвоено звание «Заслуженный художник РСФСР», а через четыре года – «Народный художник РСФСР».

В 2001 году, в день 80-летия Мастера, в Ханты-Мансийске был открыт Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева, в коллекцию которого вошли портреты, пейзажи и сюжетные композиции, написанные художником в творческих поездках по Ханты-Мансийскому автономному округу.

Над созданием «пряничного домика», как часто называют его жители и гости столицы нефтяного края, трудились архитектор Евгений Викторович Ингема и народный художник России Сергей Витальевич Горяев. Архитектура в стиле русского модерна не случайна: именно в искусстве того времени Владимир Александрович видел истоки собственного творчества.

Ежегодно Дом-музей художника посещают более 5 тысяч гостей, включая почетных гостей окружной столицы. На экскурсиях по

стационарной экспозиции «Северный путь» посетители музея открывают для себя культуру коренных малочисленных народов Севера, знакомясь с художественной летописью Югорской земли, созданной Владимиром Александровичем Игошевым, а в кабинете-мастерской художника до сих пор царит атмосфера творчества и любви к своему делу.

В своих воспоминаниях о творческих путешествиях на Север художник писал: «Если мне в моих работах удалось хоть в какой-то мере передать красоту внешнего и внутреннего богатейшего духовного облика представителей народов ханты и манси, то я уже этим буду счастлив».

Игошев всегда делал много портретов детей и стариков – начало жизни и ее итог. Восторг, любопытство, открытость миру – в детских портретах. И какое-то сокровенное знание жизни, то, что мы называем мудростью, – в просветленных лицах старшего поколения. Одна из его любимых картин, «Песня старого манси» хранится в Екатеринбургской картинной галерее. Музейщики очень дорожат ею и даже на время не отпускают ее от себя. Да и сам художник трепетно относился к судьбе каждой картины и не любил, когда им приходилось путешествовать.

В Ханты-Мансийске находится более 100 произведений художника, объединенных в экспозиции «Северный путь Мастера», которая в полной мере может дать представление о жизни коренных малочисленных народов Севера.

Кроме того, посетителей привлекает особое пространство – «Белая комната», – где можно полностью погрузиться в мир художника при помощи необычной инсталляции, включающей фотографии из личного архива художника, его цитаты и предметы его личного быта.

Прекрасно, что в административной столице Югры сейчас есть Дом-музей художника В.А. Игошева. Талант и мастерство, познание мира и труд художника уже много лет приобретают все новых и новых почитателей его искусства, которое воспитывает в человеке гуманные чувства, любовь к своей малой родине, ориентирует его на ценностное восприятие человека и природы.

За большинство своих картин художник может быть спокоен. Дом-музей в Ханты-Мансийске бережно хранит коллекцию его работ и популяризирует творчество художника, оказавшегося волей случая в Ханты-Мансийском автономном округе. «Я навсегда покорен Севером. Навсегда». А Югорская земля будет благодарна художнику за то, что он навсегда оставил в памяти образы северных народов.

Сегодня в музее идет интересная жизнь. Научные сотрудники разрабатывают и проводят экскурсии, организуют выставки из фондов музея Игошева и других музеев, в каминном зале проходят концерты и литературно-музыкальные вечера. Произведения художника постоянно экспонируются в музеях Югры. Дом-музей В.А. Игошева продолжает

сохранять собственный стиль, уникальную ауру, доказывая свое особенное предназначение и способствуя развитию культурного пространства Югры.

Список литературы:

4. Боброва Е.А. Северная тема творчества Владимира Игошева в коллекции ДВХМ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://habinfo.ru/articles/dalnevostochnyy-hudozhestvennyy-muzej/337>
5. Бубенова Е. Владимир Игошев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://livingheritage.ru/brand/hanty-mansijskij-avtonomnyj-okrug-yugra/vladimir-aleksandrovich-igoshev>
6. Маслова О. Владимир Игошев: Я навсегда покорён Севером [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://admhmansy.ru/news/478/86889/>
7. Хусниярова Ф. О народном художнике Владимире Игошеве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dzen.ru/a/YbK93tZWlmR0J9kd>

*Сверчкова А.А.,
обучающаяся 8 класса
по дополнительной предпрофессиональной программе
в области изобразительного искусства «Живопись»
МБОУ ДО «Барсовская ДШИ»,
Научный руководитель – Андрианова Л. М.
г.п. Барсово, Сургутский район,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ЦИФРОВАЯ ЖИВОПИСЬ КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Когда были созданы первые устройства ввода и вывода изображения для компьютера, возникновение цифровой живописи в искусстве стало лишь вопросом времени. Сейчас, на пороге третьего десятилетия XXI века, в нашу жизнь прочно вошли изображения, полностью созданные в виртуальном пространстве. Например, от графической иллюстраций до 3D-мультипликации и видеоигр. На данный момент понятие цифровая живопись включает в себя произведения традиционной живописи, перенесенные на новую среду, имеющая компьютерную основу. В данной статье представлена попытка подробнее разобраться в данной теме: понять, как появилась цифровая живопись, а также попробовать создать творческую работу в цифровом формате, используя компьютерную программу на сенсорной доске.

Цель исследования: создать цифровое изображение, используя компьютерную программу на сенсорной доске.

Для этого поставили ряд задач:

- исследовать вопрос возникновения цифровой живописи;
- узнать о художниках, работающих в данном направлении;
- создать творческую работу в технике цифровая живопись, используя компьютерную программу на сенсорной доске.

Цифровая живопись — это вид современного изобразительного искусства, связанный с передачей зрительных образов посредством воспроизведения на экране светящихся точек (пикселей); нанесения принтером красок на твёрдую или гибкую поверхность. Создание электронных изображений, осуществляемое не путём рендеринга компьютерных моделей, а за счёт использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника.[1]

Первое цифровое искусство зародилось в 1960-х годах в США с Джона Уитни, американского аниматора и композитора (см. приложение 1). С помощью аналогового компьютера он создавал кибернетические фильмы, заставки и спецэффекты. В работе использовал не инструменты традиционного искусства, а математические формулы и компьютеры.

А первая выставка компьютерных произведений состоялась в 1965 году в Нью-Йорке, затем в 1968 году — в Лондоне.[5] Вслед за первопроходцами использовать в работах возможности компьютерных вычислений стали и другие деятели искусства. Даже знаменитый американский художник Энди Уорхол в свое время создал цифровую картину на компьютере Amiga 1000 в рамках рекламной кампании производителя.[2]

Пока цифровое искусство набирало обороты, общество спорило, считать ли его настоящим искусством. Но со временем все согласились: кибер-искусство требует тех же творческих приемов, что и традиционное, просто художники выражают себя через другие технические инструменты. [3]

Примерная дата широкого появления впечатляющих и красочных работ, выполненных на ПК, — 1995-1996 годы (на эту дату приходится появление и широко доступных по цене мониторов и видеокарт, способных отображать 16,7 миллионов цветов).[1]

На данный момент цифровая живопись бурно развивается и занимает прочные позиции в оформлении книг и плакатов, преобладает в индустрии компьютерных игр и современном кино, а также популярна в любительском творчестве.

Учитывая широкое распространение данного направления, число художников цифровой живописи постоянно растет. Имена лучших из лучших художников определить крайне сложно, так как с появлением разнообразных компьютерных программ возникает огромное количество творческих работ с уникальным стилем и виденьем (см. приложение 3). Можно лишь отметить наиболее известные имена тех художников, которые

прославились на весь мир своим цифровым творчеством. Например, живописцы как Дэвид Хокни, Дэмиен Херст и Трейси Эмин, чьи работы выставляются в музеях мира наравне с классическими работами, выполненные в традиционной технике рисования.[4]

Из российских художников наиболее популярен Максим Костенко (см. приложение 2) — талантливый графический иллюстратор, работы которого больше всего понравились автору статьи. Художник занимается созданием и разработкой персонажей на компьютере, а также разного вида иллюстрацией. Чаще всего рисует смешных персонажей.[6] Благодаря своему творчеству стал востребованным художником для голливудской кино-индустрии.

Рассмотрев и изучив возможности цифровой живописи, мы начали поиск компьютерной программы, которая была бы проста и доступна для создания творческой работы. Ознакомившись с несколькими программами, доступных на компьютерах в нашей Барсовской школе искусств, мы пришли к выводу, что наиболее удобной для первоначального освоения будет программа «Paint», используемая на обычной сенсорной доске. За основу изображения была взята творческая работа автора настоящей статьи, выполненная в технике акварель на формате А3. Этот рисунок был создан во время Всероссийского изобразительного диктанта, прошедшего в декабре 2023 года (см. приложение 4).

Первый этап работы начался с «классического» построения рисунка. Был использован стилус с настройкой пера для эффекта простого карандаша (см. приложение 5). Если какие-то линии получались кривыми и неровными, то использовался инструмент «Ластик», который также убирал ненужную деталь.

После построения перешли к следующему этапу — это нанесение цвета. Старались делать это так же, как при письме гуашью на бумаге — маленькими мазками с разными оттенками, что позволило добиться более живописного изображения (см. приложение 6).

Для фона использовался инструмент «Заливка», благодаря чему быстро были определены оттенки для заднего плана. В случае неверно выбранного цвета можно кликнуть в инструмент «Палитра» и выбрать другой цвет и применить его на ту область, где это было необходимо.

Затем на последнем этапе прорабатывалась детализация: тени, блики и многие другие нюансы (см. приложение 7). Таким образом, на базе компьютерных технологий нашей детской школы искусств, было выполнено цифровое изображение (см. приложение 8) взятое с рисунка, выполненного в традиционной технике рисования.

При создании данного научно-исследовательского проекта были достигнуты все поставленные цели:

– получены знания из истории возникновения актуального направления как цифровая живопись;

– изучены и проанализированы самые известные работы художников. Для реализации практической работы была использована доступная и легкая компьютерная программа, что позволило создать уникальное цифровое изображение. Эта работа обогатила художественный опыт, предоставив возможность приобретения новых навыков в изобразительном искусстве, а также небольшое представление о работе в компьютерной программе.

Список литературы:

1. Прохоров С. А. Компьютерные технологии в современной живописи. 2011 г.
2. Википедия <https://ru.wikipedia.org/>
3. Что такое цифровое искусство <https://lpgenerator.ru/blog/>
4. Подборка цифровых художников. <https://stopgame.ru/blogs>
5. Цифровая живопись. https://artchive.ru/techniques/digital_painting
6. 10 лучших художников мира. <https://www.forbes.ru/>

*Тершукова О.О.,
студентка 3 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Качесов И.Н.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

РОЛЬ ОПТИКИ АНАТОМИИ И МЕХАНИКИ В КОМПОЗИЦИОННОМ МЫШЛЕНИИ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Во всем мире признают особый вклад, который внёс учёный, изобретатель, художник, яркий пример «homo universalis» (лат. человек универсальный) Леонардо да Винчи. «Универсальным человеком» называют человека, равно одаренного в различных областях науки и искусства, которые не пересекаются между собой. Но даже в совершенно разных науках да Винчи находил взаимосвязь, которую он впоследствии учитывал в своих трудах. Его мышление до сих пор практически не подвергалось исследованию.

Оптика – это наука, которая занимается происхождением и распространением света, изменениями, которые он претерпевает и производит, и другими явлениями, тесно связанными с ним.

Учения да Винчи по геометрической оптике базировались на трудах по оптике ученых Древней Греции. Леонардо да Винчи первый дал научное объяснение природы зрения и функций глаза. Также совершает попытку переноса естественнонаучного знания в оптику в прикладную область. Далее прослеживается первое пересечение наук: да Винчи начинает свои труды по оптике с изучения строения глаза и процессов, протекающих в нем. Для изучения глаза требуется анатомия: раздобыв много глазных яблок, он начинает изучать строение, разрезая орган, также делает первые анатомические зарисовки. Из этих трудов создается модель человеческого глаза с хрусталиком, зрачком, стекловидным телом и роговой оболочкой. Леонардо подробно рассматривает вопросы аккомодации (приспособление органа в целом к изменению внешних условий) и адаптации глаза [4].

Теория теней. Да Винчи одним из первых добился рельефности, объемности изображения, используя для этого игру светотени. Именно он изобрел приемы, благодаря которым стало возможным создавать множество оттенков одного и того же цвета [5]. Для выявления закономерностей да Винчи занялся изучением образования теней, их окраски, интенсивности и форме. Особое внимание уделялось отражению лучей света от поверхностей различной изогнутости (в особенности зеркал) и преломления лучей в различных средах [4]. Также ясно, что Леонардо придавал большое значение попыткам перенести свои оптические наблюдения из одной системы (геометрические и оптические диаграммы) в другую (зарисовки и иллюстрации) в попытке обосновать собственные теории по светотени, воздушной перспективе, отражении цвета (рефлекс) и теорию пропорций в оптике [6].

Анатомия – это изучение нормального строения тела человека как наиболее фундаментального исследования в области медицины. Другими словами, это откровенное и непредвзятое исследование, которое учит тому, что существует на самом деле [7].

Первой причиной интереса Леонардо к препарированию было желание более точно определить строение человеческого тела с точки зрения художника. Однако чтобы более ярко представить человеческое тело в том виде, в каком оно было препарировано, он начал испытывать потребность понять не только внешний вид, но и внутренние органы, и это желание в конечном итоге привело к изучению анатомии. Также можно предположить, что наблюдение, которое является естественной и врожденной привычкой, вызовет желание исследовать взаимосвязь и функции человеческой структуры [7]. Леонардо был первым человеком, который точно нарисовал скелет человека, используя современные техники, чтобы выразить его спереди, сзади и сбоку. Он сделал разрез в головной кости, оставив очень точное изображение пустого пространства в кости [8].

Увлекаясь механикой и пытаясь точно понять, как передавать движения человека, Леонардо да Винчи большое внимание уделял

изучению мышечной системы и строению скелета: «Природа не может заставить двигаться животных без механических инструментов...» [2].

Механика – это отдел физики, учение о движении тел в пространстве и силах, вызывающих это движение.

Леонардо да Винчи, как мы видели ранее, прочитал и усвоил идеи многих древних философов, исследовал некоторые из предложенных ими проблем и не раз возвращался к ним разными путями. Его вклад в механику можно считать уникальным, оригинальным и имеющим огромное значение для изучения окончательного перехода к научному методу, установленному научной революцией семнадцатого века [9].

В строении тела человека Леонардо да Винчи старался разобраться, исходя из законов механики. Живое тело человека было для него удивительным механизмом, который он разбирал на части и соединял силой образного видения живописца. Известно, что направление тяги, которую развивает мышца при сокращении, определяется линией, соединяющей центры начала и прикрепления мышцы. Леонардо да Винчи понимал это и изобрел способ упрощенного изображения мышц для анализа их действия, основанного на замене мышц проволоками или шнурами [3].

Рассмотрев три отрасли науки, которые изучал Леонардо да Винчи, можно проследить некоторую закономерность или даже последовательность его учений. Каждая наука в мышлении да Винчи вытекает из другой, всячески дополняя ее. Рассматривая оптику, можно увидеть связь с анатомией и механикой, в анатомии, в свою очередь, мы также видим механику и оптическую перспективу. Особенность его мышления также заключалась в том, что науку он видел образно, как художник. Для наглядности предлагаем рассмотреть схему взаимосвязи отраслей науки в том самом композиционном мышлении Леонардо да Винчи.



Рисунок 1. Схема композиционного мышления Леонардо да Винчи

Список литературы:

1. Анатомия эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи как анатом. – Текст: электронный // studfiles: [сайт]. – URL: <https://studfile.net/preview/5134748/page:5/> (дата обращения: 20.03.2023).
2. Гений да Винчи: Сенсационные механические изобретения - физика и принципы механики. – Текст: электронный // livejournal: [сайт]. – URL: <https://la-stryge.livejournal.com/29664.html> (дата обращения: 20.03.2023).
3. Жданов, Д.А. Леонардо да Винчи анатом – Текст: непосредственный// Ленингр. сан.-гигиен. мед. ин-т. - Москва; Ленинград: Медгиз. Ленингр. отд-ние, 1955. - 80 с.
4. Леонардо да Винчи. Оптика и другие науки. – Текст: электронный // liveinternet: [сайт]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post328975738> (дата обращения: 20.03.2023).
5. Совинин, В. А. Леонардо да Винчи / В. А. Совинин. – Великие художники мира. – Москва: Рипол классик, 2014. – 40 с. – Текст: непосредственный. ISBN 978-5-386-07836-2
6. Francesca, Fiorani. Leonardo's Optics: Theory and Pictorial Practice / Fiorani Francesca, Nova Alessandro. – Venice : Marsilio Editore, 2013. – 358 с. – Текст: электронный // researchgate: [сайт]. – URL: https://www.researchgate.net/publication/345601763_Leonardo_da_Vinci_and_Optics_Theory_and_Pictorial_Practice (дата обращения: 20.03.2023).
7. Jose, AM. Anatomy and Leonardo da Vinci / AM. Jose. – Текст: непосредственный // Yale J Biol Med. – 2001. 74:185-95
8. Ok, Hee Chai. Anatomical Achievement and Thought of Leonardo da Vinci. / Hee Chai Ok, Song Chan-Hee. // Korean Journal of Physical Anthropology . – 2016. – № 29.2. – С. 35-46. Текст : электронный // – URL: <http://dx.doi.org/10.11637/kjpa.2016.29.2.35> (дата обращения: 20.03.2023).
9. Oliveira The Mechanical Sciences in Leonardo da Vinci's Work / Oliveira, R A. // Advances in Historical Studies. – 2019. – № 8. – С. 2015-238. – Текст : электронный // – URL: <https://doi.org/10.4236/ahs.2019.85016> (дата обращения: 20.03.2023).

Приложение 1.



Джон Уитни - американский аниматор и композитор.

Приложение 2.



Максим Костенко - цифровой художник-иллюстратор.

Приложение 3.



Примеры творческих работ в цифровой живописи.

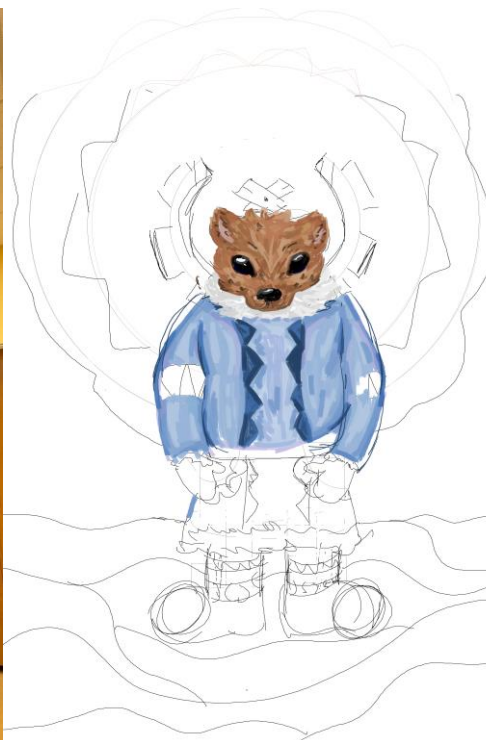
Приложение 4.



Творческая работа, выполненная в традиционной технике. Основа для создания цифрового изображения.
Приложение 5.



Начало практической работы.
Приложение 6.



Последующие этапы практической работы.

Приложение 7.



Заключительный этап практической работы.

Приложение 8. Результат.



НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО» НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Барминцева С.П.,
студентка 3 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Качесов И.Н.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

МОЗАИКА В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В эпоху архаики была разработана мозаичная техника для покрытия полов галькой. Для этого использовалась галька, подтип гравия. Галька имеет различную окраску – от розового до коричневого оттенков. Таким образом сохранились галечные полы в святилище Артемиды Ортии в Спарте и храме Афины Пронойи в Дельфах, но это было просто мощение

без использования орнаментального рисунка. В углах изображения вписаны фигуры кентавра, гонящегося за леопардом, и осла (см. рис. 1) [4]. Рассматривая рисунок 1, видим, что фрагменты сложены в профиль без объема и теневых акцентов, в нескольких цветах (черный фон, белое изображение). Цветовое решение «черный фон, белое изображение» сформировалось из-за популярного для того времени искусства вазописи. А первоначальные мотивы мозаичных декоров в Древней Греции были достаточно простыми. Мастера использовали в основном геометрические орнаменты. Позднее начали применяться растительные, зооморфные элементы [5].

В Древней Греции мозаикой украшались полы, причем, как отмечает С.С. Аносова, «изображение подчинялось модульности всего архитектурного объекта, а создание визуальной рамки изображения выявляло ясную стереометрию пространства, симметричный принцип композиционного равновесия, конструктивную ордерную систему сооружения» [1]. Необходимо подчеркнуть, что если в архаическую эпоху мозаичное искусство чаще всего встречалось в храмах, то позже стало появляться в домах обеспеченных людей. Это свидетельствует о стремлении богатых людей ввести в свои владения эстетику, красоту и удобство [4].

Ранние греческие мозаики выкладывались преимущественно из гальки. Технику мозаики из необработанной гальки римляне позже назовут *opus barbaricum* (варварский стиль). А.В. Виннер определяет данную технику таким образом: «античная мозаика пола, набранная из разноцветных «голышей» белого, желтого и черного цвета и хорошо обожженных черепков ярко-красного цвета». Более подробно эту и последующие техники античной мозаики мы рассмотрим далее в отдельной главе. Однако отметим, что древнегреческие мозаики, исполненные в технике *opus barbaricum*, можно разделить на две группы:

- мозаики классической Греции, обрамленные каймой, тонально противоположные;
- мозаики эллинизма (IV–III вв. до н.э.) [3].

В эпоху эллинизма мозаика в связи с достижениями Александра Македонского передается на острова Эгейского моря и в Малую Азию. Далее – на север, в Причерноморье, – Ольвию и Херсонес; Курион и Пафос; на юге – в захваченный у персов Египет с его новым культурным центром – Александрией; эллинистические мозаики находят на пространстве от Испании на западе до Афганистана на востоке.

Период эллинизма в истории мозаики начинают с прообразов, открытых при раскопках Пеллы – родного города Александра Македонского, столичного града македонского царства. К ним относятся три мозаики: «Дионис на леопарде», «Охота на оленя», «Охота на льва». А.И. Ларионов назвал эти мозаики «блистательными эллинистическими

образцами монохромной живописи» [3]. Мозаики Пеллы имеют несколько существенных отличий от всех ранних работ, необычное использование приемов (обработанная галька, разобранная в отдельные группы: по размеру, форме и некоторых случаях по цвету. Это помогало мастерам того времени составлять изображения, в которых материалы располагались вплотную, что приводит к ярко выраженным акцентам). Теперь сюжет в центре композиции забирает на себя все внимание, тела приобретают тени, все фигуры начинают «дышать», также появляется вариативность цветов. Возникают необыкновенные реалистичные и драматически картинки, с особенностями, присущими эллинизму.

Дело в том, что после мозаик Пеллы галька устареваает, техника *opus barbaricum* начинает использоваться исключительно там, где необходимо заполнить большое пространство незатейливым рисунком. Только поэтому данная техника остается в роли мозаичного материала, имеет отношение к ремесленному производству.

В художественно-живописном выражении на смену гальке приходят такие износостойкие материалы, как камень и стекло. За счет того что камень и стекло – более колкие материалы, мастера того времени смогли более плотно подгонять квадраты плоскостей друг к другу. Такая техника в мозаичном производстве дала расцвет живописному реализму тех лет. Так в Древней Греции появляется техника тесселирования (*opus tessellatum*), то есть обрамление камушков под четырехгранную форму. Начинают применять цветные виды камней и стекла. Тесселирование камешков начинают в III в., долго применяется смешанная техника – галька и обработанный камень.

Сначала колотые камни появляются очень редко, примером этого служит созданная в середине III века до н.э. мозаика для пронаоса храма Зевса в Олимпии, колотый камень здесь применялся только там, где необходимо проявить цвет, несвойственный натуральной гальке. Пример представлен на рисунке 2.

Забегая вперед, отметим, что мозаика, представленная на рисунке 2, выполнена в смешанной технике (сочетает элементы *opus tessellatum* (крупные тессеры) и *opus sectile* (вырезанные по форме камни)). Первые образцы обеих техник встречаются в Греции, однако настоящего расцвета *opus sectile* достигает в римскую эпоху. Поэтому данную технику рассмотрим в следующей главе.

Таким образом, древние греки достигли высот в изготовлении мозаик. Если первые композиции выкладывались из чёрно-белой гальки и представляли собой, в основном, геометрические орнаменты, то уже в эпоху эллинизма техника изготовления мозаики значительно усложнилась. Мозаики украшали храмы, общественные здания и жилые дома. Следует отметить, что технология укладки мозаичного пола, придуманная греками,

орнаменты, составленные древними греками, до сих пор популярны и используются в среде профессионалов и любителей мозаичного искусства.



Рисунок 1. Фрагменты мозаичного панно из Коринфа (5 в. до н. э.)



Рисунок 2. Цветная напольная мозаика из камня в технике opus tessellatum

Список литературы:

1. Аносова С.С. Мозаика. История и современность. Мозаичные произведения в интерьерах ИрГТУ // Вестник ИрГТУ. 2015. No1 (96). – с.81-88
2. Виннер А.В. Материалы и техника мозаичной живописи. М.:Искусство, 1953. - 368 с.
3. Ларионов А. И. Мозаичное искусство античности //Образовательный портал «Слово» [Электронный ресурс] URL: https://portal-slovo.ru/art/36147.php?ELEMENT_ID=36147&SHOWALL_1=1 (дата обращения: 20.03.2023)
4. История Мозаики Античности [Электронный ресурс] URL: <https://artmonument.ru/article/istoriya-mozaiki-antichnosti> (дата обращения: 20.03.2023)
5. Античная мозаика [Электронный ресурс] URL: <http://galamosaic.ru/ru/mediateka/detail.php?id=490> (дата обращения: 20.03.2023)

6. Техника античной мозаики [Электронный ресурс] URL: <http://www.smalta.ru/print.php?page=tehnika-antichnoi-mozaiki> (дата обращения: 20.03.2023)

*Гусева Е.И.,
студентка 2 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Калинкина Т.П.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПРОБЛЕМАТИКА ОТОБРАЖЕНИЯ «НЕЧИСТОЙ СИЛЫ» В АУТЕНТИЧНЫХ И СОВРЕМЕННЫХ ИСТОЧНИКАХ (НА ПРИМЕРЕ ТРОИЦКО-КУПАЛЬСКОЙ ОБРЯДНОСТИ)

Искусство создания текстов часто основывается на восприятии окружающего мира и реализации этого восприятия вовне. Аутентичное сознание, живущее в мировоззрении народных исполнителей, воспринимает общение с «потусторонними» силами как необходимость, вызванную житейскими обстоятельствами: общение с домовым, овинным духом или русалками помогает взаимодействию с силами природы, от которых напрямую зависит урожай, посеvy, приплод скота и здоровье домочадцев.

Согласно представлениям наших прабабушек и прадедушек, духи были неотъемлемой частью жизни, ведь они населяли все окружающие человеческое жилище локусы (поле, берег реки и водоемы, лес), а также были и те, кто делил жилище с людьми (типа относительно безвредной нечисти - «домового»). Необходимость взаимодействия с различными аспектами «нечистых сил» обуславливалась в понимании наших предков таким явлением, как «анимизм». Анима – в переводе с латыни – «душа», термин означает «одушевление» неживой природы, наделение ее свойствами, характерными для человека: проявлением эмоций или «вселением» духов в природные объекты – так появлялись представления о водяных и русалках, как духах, населяющих водоемы, о «лесовиках», живущих в лесу, а в поле жил «полевик» и т.п.

Для корректного сравнения необходимо сузить понятие «нечисти» или «нечистой силы» и ввиду его объемности. Мы можем остановиться на одном из аспектов проявления «нечисти» – на образе русалки, столь популярном у современных писателей-фантастов и очень распространенном далеко за пределами России на территории расселения почти всех восточных славян.

Термин «русалка» расшифрован в различных исследованиях по-разному. Д.К. Зеленин указывает на западное происхождение этого слова: «Название «русалка» сравнительно новое, западного происхождения. Это восточнославянское слово происходит от латинского «rosalia», греческого «ρουσάλα» — названия празднеств и игр. Древнерусские русалии также были названием празднеств и игр, которые приурочены в современной традиции этнических русских к Троице или дню Ивана Купалы¹.

Часто встречаются упоминания русалок, как дев с обнаженной грудью и рыбьим хвостом, также это указано и в сказках А. Афанасьева и трудах В. Проппа. «Широко распространенное у севернорусских представление о шутовке, водянице, хитке, чертовке чаще всего как об уродливой женщине с огромной грудью относится, в сущности, к жене водяного или к духу воды женского пола — образ, близкородственный русалкам, поскольку они водяные, но происхождению заложные покойники»².

Термин «заложные покойники» мы поясним чуть позднее. Если упростить, то это те, кого по канонам Православной церкви не было возможности похоронить на кладбище и отпеть по христианским канонам.

Таким образом, мы видим, что архаичных представлений о русалках и русалиях более чем достаточно в лоне традиционной культуры. Но принимаясь за чтение художественной литературы, мы также видим активное использование этой образной сферы. Необходимо отметить, что конкретный сравнительный анализ научной литературы и этнографических образцов с художественными источниками (книги, рукописи, интернет-источники) не проводился. Однако тема остается актуальной, т.к. многие современные авторы художественной прозы обращаются к этой теме и активно ее используют в своих произведениях. Проследив явную закономерность, появился замысел сравнить этнографию восточных славян и использование традиционной мифологемы³ в мире художественной литературы.

Для сопоставления различных случаев упоминания в сюжетах русалок мы можем применить один из самых распространенных методов научного исследования – метод морфологического сравнения. Однако возможность его применения придется использовать лишь частично, т.к. не совсем полные данные из литературных источников несколько ограничивают обзор картины представлений о таком явлении, как русалки и русалии.

¹ Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. С. 418.

² Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. С. 419.

³ Мифологема - (от др.-греч. μῦθος «сказание, предание» + λόγος «мысль, причина») — мифологические сюжеты, сцены, образы, характеризующиеся глобальностью, универсальностью и имеющие широкое распространение в культурах народов мира. Примеры: мифологема [первочеловка](#), мифологема [мирового дерева](#), и др. В современной литературе мифологемой часто называют мифологический мотив, сознательно перенесённый в мир современной художественной культуры. (материал Википедии, свободной энциклопедии).

Авторы статей о русальной неделе и русалках (и о Троице) часто упоминают их близость водоемам, необходимость быть ближе к воде или выход из воды к людям, как самое частое обстоятельство их появления. Так, например, в «Энциклопедии нечистой силы» и Д.К. Зеленин в своем труде об этнографии восточных славян, авторы приводят примеры «задабривания» духов, живущих в воде при помощи подношений, венков, цветов, или монет, кидаемых в воду.

Некоторые авторы упоминают русалок и мужского рода, но в основном понятие «русал» не столь популярно, как женская версия этой нечистой силы. Есть рассказы о невероятной красоте этих полудевушек-полурыб. Версия о том, что при выходе на сушу у них появлялись ноги принадлежит перу некоторых авторов романов в жанре фэнтези, где русалки, завидев главного героя, вынуждены спасаться бегством, т.к. в прошлом их встреча не была мирной (позднее герой поясняет возлюбленной, что они были «слишком навязчивы»¹). В основном же присутствуют упоминания о том, что русалки, в изначальном понимании этого термина, это духи умерших (утопившихся) от несчастной любви дев, которые не выходят из водоемов, а заманивают в них путников и делают их утопленниками (т.е. «заложными покойниками», по сути).

Вредоносная сила русалок часто сглажена в литературном жанре, писатели лишь в отдельных эпизодах могут упомянуть «нечеловеческую силу» русалок или их стремление утянуть отдыхающих на берегу (или решивших поплескаться) на дно².

Необходимость берега или охранных действий от нечистой силы такого рода присутствует в аутентичном сознании. Но не отражена в литературе.

Необходимость «задабривания» русалок и приношения даров на русалии связана с культом «заложных покойников» – покойники, которые не смогли по разным причинам умереть своей смертью: самоубийцы или те, чья смерть была внезапной и «неправильной», согласно народным верованиям. Русалки – как раз одна из категорий «заложных», общим днем поминовения которых являлся Семик (четверг накануне Троицы). Даже в литературе духовного содержания (хоть и художественной) есть упоминания о том, как нечистая сила в виде утопленников является во сне архиепископу, решившему упразднить церковь, где пожилой деревенский батюшка молился об облегчении адских мук умерших не своей смертью и тех, кто был утопшим³ (в результате чего ему пришлось вернуть приходского батюшку в его родной храм).

¹ Е. Звездная, Академия Проклятий. Урок четвертый. Как развести нечисть на деньги. (Интернет-издание, 2015, с. 203).

² Жарова Н.С. Выйти замуж за Кощея, - электронная книга, 2023, с. 310.

³ Архимандрит Тихон (Шевкунов), «Несвятые святые», с. 416.

Учитывая актуализацию темы в современной культуре, необходимо продолжать раскрывать вопрос, опираясь на уже имеющиеся и другие источники, расширяя и углубляя тематику исследования. Популярность темы и ее неоднозначность в фольклорном и в литературном аспекте порождает множество вопросов, которые пока остаются открытыми.

Список литературы:

1. Архимандрит (митрополит) Тихон (Шевкунов) Несвятые святые, М., 2011.
2. Демонология народные верования, – Государственный республиканский центр русского фольклора, 2016.
3. Жарова Н.С. Выйти замуж за Кощея, – электронная книга, 2023.
4. Звездная Е., Академия Проклятий. Урок четвертый: как развести нечисть на деньги, – электронная книга, 2015.
5. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография, – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991.
6. Шлионская И. Энциклопедия нечистой силы, – М., 1997.

*Задыханова А.Э.,
студентка 2 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Калинкина Т.П.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПОХОРОННЫЙ ОБРЯД В КУЛЬТУРЕ УЛЬЯНОВСКОЙ ОБЛАСТИ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Похоронный обряд занимает огромное место в семейно-бытовой обрядности практически любого народа. Люди разных национальностей придают большое значение процессу погребения и его особенностям, связанным с мифологическими представлениями и архаичными культами. Сейчас мы можем наблюдать некоторую редуцированность традиции похорон, которая связана с утратой различных элементов этнографии традиционного похоронного обряда. Так возникла постановка проблемы восстановления элементов традиционных ритуально-обрядовых систем, связанных с похоронами.

Можно разделить похоронные обряды различных этнических групп татар, населяющих Ульяновскую область. Существуют этнические группы, перешедшие в православие под воздействием переселенческих условий проживания. Их обрядность утратила особенности, связанные с

мусульманской религией. Также есть группы, оставшиеся мусульманами и сохранившие большей частью более консервативный вариант похорон, который мы сегодня рассмотрим.

Согласно мусульманской традиции, после ухода человека в мир иной, его хоронили максимально быстро. Обряд погребения был достаточно стремительным. Если умер вечером, то хоронят уже утром, успев сделать все необходимые приготовления. Похороны проводятся в день смерти или на следующий день. Особенности приготовления при похоронах были вызваны представлениями о том, что душе необходимо наиболее быстрое упокоение, а телу более удобоваримые условия для разложения.

Большое значение имели охранительные и обережные обряды, призванные отпугнуть нечисть и оградить живых от негативных последствий взаимодействия с миром мертвых. Так, например, после смерти покойнику на грудь клали что-нибудь железное (нож, ножницы) «чтобы джинн не тронул».

Как и у христиан, считающих необходимым чтение Неусыпной Псалтири перед покойным, около умершего всегда должен кто-то находиться — этот обычай назывался «уле саклау». Омовение было чрезвычайно поздним: обмывали покойного только после того, как на кладбище выкапывали могилу. В отличие от православных традиций, где выкапывание могилы могло состояться непосредственно перед захоронением и обычно происходило на третий день - в день похорон.

Мужчин обычно мыли муэдзины, а женщин – родственницы-женщины или женщины, ответственные за это в общине при мечети. После этого приглашали имама. Перед собравшимися он говорил проповедь о жизни и смерти, вместе совершали «зикр» («тахлиль»), читал Коран и делал «дуа» за упокой души умершего. Совместная молитва была обязательным элементом ритуально-обрядового комплекса и сохраняется как одна из главных доминант обряда и поныне.

Далее выносили тело из дома. Под руководством имама собравшие мужчины, поднимая тело на носилках (они называются «табут»), сменяя друг друга, шли в мечеть. Там, у ворот мечети, останавливались и, став в несколько рядов, под руководством имама, совершали заупокойный намаз (эту его разновидность именуют «дженаза»).

Здесь необходимо упомянуть момент, который мог бы быть общим с другими традиционными культурами: плачево-причётная культура, образцы которой частично уже утрачены. Сохранились только словесные свидетельства, что женщины могли оплакивать покойного поодиночке или группами. Зачастую, если родственники не умели причитать, могли нанять специальную плакальщицу за деньги, которая причитала на всю семью. В современном обряде этого элемента уже нет, и он, конечно, заслуживает восстановления при помощи возрождения причётных традиций.

После прихода к храму, муэдзин, обращаясь ко всем, громко задавал

вопрос: «Яхшы кеше идеме?» («Хороший ли был этот человек?»). Все отвечали: «Яхшы идее! Яхшы идее!» («Хороший был! Хороший был!»). После этого несли покойного на кладбище к заранее приготовленной могиле.

Одним из ярких и запоминающихся моментов обряда является характер продвижения к кладбищу. Согласно описаниям современных очевидцев, до кладбища бежали бегом, неся покойного на носилках, покрытого простыней. Быстрый характер продвижения и отсутствие ритуального шествия (как у русских) сложно пояснить. Вероятно, существуют мифологические представления, согласно которым необходимо оказаться на кладбище как можно скорее (например, избавление от опасности для жилища, которую могло навлечь промедление с захоронением покойного), и именно этим может быть обусловлен характер проводов.

Укладывали в могилу покойного его близкие, говоря молитвенные слова лицом к Каабе, а затем все собравшиеся по очереди совместно закапывали могилу. На протяжении всего похоронного обряда большую роль играет принятие нового статуса покойного его общиной. После процесса захоронения все присутствующие садились, и имам снова читал проповедь, Коран и делал «дуа» за упокой души умершего.

Родственники покойного щедро раздавали милостыню, имам читал молитву о принятии милостыни и перечислении наград душе умершего. После этого попрощавшись, все расходились. Имам с тремя близкими покойного оставался около могилы и снова читал Коран над могилой покойного (непосредственно для души умершего). После этого имам возвращался в дом, читал Коран, делал «дуа», получал милостыню за труды, и этим завершался обряд похорон.

Таким образом, обзревая имеющиеся сведения о похоронно-поминальной обрядности татар Ульяновской области, мы можем говорить о достаточно хорошо сохранившейся традиции захоронения по мусульманскому обычаю. Современная традиция подтверждает актуальность похоронного обряда в традиционной культуре, его широкое применение и обязательные ритуально-обрядовые практики, связанные с ним. Утрата некоторых традиционных элементов вызвана тем, что уходят из жизни носители традиции, которые ее транслировали фольклористам, записывавшим их в XX веке, что снова адресует нас к необходимости исследования этого вопроса, его более масштабного воссоздания по полевым записям XX века и необходимости экспедиционной деятельности в регионе.

Список литературы:

1. Амишов Р. И. Похоронные обряды татар Среднего Поволжья во второй половине XIX – начала XX в.: сборник трудов конференции. / Р. И.

Амишов [Текст] // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: сборник статей VI Междунар. конф. профессорско-преподавательского состава. — Чебоксары: ИД "Среда", 2022. — С. 11-14.

2. Садыкова Р.Б., Шарафутдинов Д.Р. Похоронные обряды татар / Садыкова Р.Б., Шарафутдинов Д.Р. [Электронный ресурс] // Киберленинка: [сайт]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/pohoronnye-obryady-tatar/viewer> (дата обращения: 10.02.2024).

*Ильиных А.Н.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»
Научный руководитель – Аликбаров Р.Р.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ТЕХНИК ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА

Декоративно-прикладное творчество является одним из самых разнообразных направлений художественного творчества. Оно охватывает множество сфер деятельности, где люди создают предметы, связанные с различными областями жизни: от создания мебели до украшения интерьера.

На протяжении всей истории и эволюции общества декоративно-прикладное искусство всегда являлось фундаментом художественного творчества. В первоначальной форме оно существовало как народное творчество, ограничиваясь ремесленными традициями. Особое внимание уделялось изящной и уникальной обработке местного растительного сырья. Все произведения искусства создавались для дворянского класса с целью подчеркнуть их привилегированный статус и высокое положение в обществе [3, с. 195].

Творческий потенциал – это индивидуальные качества и способности личности, определяющие ее способность успешно заниматься творческой деятельностью. Большинство философов определяют творчество как необходимое условие для развития и образования новых форм материи, и по мере изменения этих форм меняется и само творчество. Прежде всего, это процесс создания чего-то нового, основанный на способности человека генерировать оригинальные идеи и использовать нестандартные методы, создавать новые материальные и духовные ценности. Творческие способности являются ключевой частью человеческого интеллекта, и

развитие этих способностей является результатом творческой деятельности [7, с. 166].

Осуществление и применение декоративно-прикладного творчества оказывает влияние на личность человека, формирует его интеллектуальный потенциал, воспитывает эстетические потребности, содействуют накоплению профессиональных навыков и умений, а также развивают его естественные способности [7, с. 169].

Среди современных техник декоративно-прикладного искусства можно выделить такие, как: бумагопластика, макраме, декупаж, папье-маше и многие другие.

Первоначальные основы техники складывания фигур из бумаги возникли еще в Древнем Китае в 105 году н.э. [1, с. 6]. Но с течением времени это искусство постоянно совершенствовалась и проходило постепенные изменения. Бумагопластика является современным проявлением декоративно-прикладного творчества. Первые работы начали появляться в начале XX века, и к концу столетия эта техника была признана отдельным видом искусства. В настоящее время в такое древнее искусство приходят многочисленные новшества [1, с. 9]. Искусство бумагопластики во многом напоминает скульптуру. Однако в бумагопластике все изделия оказываются пустыми внутри и представляют собой лишь оболочки для создания предметов.

К наиболее распространенным формам бумагопластики относятся следующие: оригами, квиллинг, скрапбукинг и т.д.

Оригами – это одно из древнейших искусств складывания бумаги, которое представляет собой сгибание бумажных листов по определенным схемам и создание различных фигур при помощи простых геометрических действий.

Квиллинг – искусство скручивания бумаги, которое зародилось в Средневековой Европе. Монахини создавали медальоны, обматывая концы птичьих перьев полосками бумаги с золотыми краями, имитируя золотые миниатюры [5].

Скрапбукинг – это ремесло, включающее в себя создание и украшение семейных или личных фотоальбомов. Скрапбукинг является способом сохранения личной и семейной истории с использованием фотографий, вырезок, рисунков, записок и других сувениров при помощи специальных визуальных и тактильных приемов. Основная задача этого творчества – сохранить воспоминания о событиях и передать их будущим поколениям [5].

Макраме – это искусство плетения узоров с помощью узлов. Изначально узлы использовались исключительно для практических целей, но позже они стали украшением. В настоящее время макраме применяется преимущественно для внутреннего оформления квартир, но мастера используют его и в других областях – изготавливают браслеты, одежду,

картины и многое другое [2].

Декупаж – это техника декорирования различных поверхностей с использованием вырезанных изображений. Это могут быть маленькие фрагменты и целые картины. Несмотря на то, что эта техника существует уже много веков, в России она стала популярной только в начале XXI века. Современный декупаж основан на использовании изображений, вырезанных из специальной бумаги – декупажных салфеток и открыток [5].

Существуют пять основных видов декупажа: прямой (классический), обратный, дымчатый (художественный), объемный и лоскутный.

Прямой декупаж – самый известный, распространенный и в то же время простой вид вырезания из бумаги. В результате прямого декупажа рисунок практически полностью сливается с фоном поверхности и не выступает над ним [6].

Обратный декупаж – это вид творчества, где все происходит в обратном порядке. Главной задачей является работа с прозрачными поверхностями, такими как стекло или витраж [6].

Художественный декупаж (дымчатый) является, по сути, тем же прямым декупажем или обратным, но с добавлением художественной подрисовки. Здесь изображение воспроизводится при помощи краски, полностью сливаясь с фоном, что создает эффект одного художественного полотна [6].

Объемный декупаж так же известный, как 3D декупаж основан на работе с рельефными поверхностями. Здесь используются различные материалы, такие как ткань, бумага и натуральные материалы, чтобы создать эффект фрески [6].

Лоскутный декупаж или же декопатч сочетает в себе элементы лоскутного шитья. Используются декоративные наклейки с рисунками и специальная бумага, кусочки которой образуют мозаичный эффект, напоминая лоскутное одеяло [6].

Папье-маше — это техника изготовления предметов искусства и декора из бумаги и клея. Тут есть два основных вида: склеивание готовых фигур и лепка из мягкой бумажной массы. Эта техника легка для начинающих и часто используется в детском творчестве [4].

Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод, что каждая техника декоративно-прикладного творчества имеет свои особенности и может быть использована для создания уникальных произведений искусства. Такое искусство является одновременно уникальным и многофункциональным видом деятельности.

Список литературы:

1. Андрианова К. М. Предложение по разработке учебно-методического пособия по бумагопластике «Геометрия форм» / К. М. Андрианова, Н. Ю. Захарова; Россий. гос. гидромет. ун-т (РГГУ). – Санкт-

Петербург, 2017. – 6-9 с. – Текст: непосредственный.

2. Макраме для начинающих - схемы, пошаговые инструкции, мастер классы // URL: <https://www.sravni.ru/kursy/info/makrame-dlya-nachinayushchih/> (дата обращения: 04.03.2024.). – Текст: электронный.

3. НАУКА - ОБРАЗОВАНИЮ, ПРОИЗВОДСТВУ, ЭКОНОМИКЕ Материалы 72-й Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов. Редколлегия: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. 2023.

4. Папье-маше-Википедия -Текст: электронный // [сайт]. – 2024. - URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Папье-маше> (дата обращения: 04.03.2024.).

5. Соломина А. Современные техники декоративно-прикладного творчества / Алиса Соломина – Текст: электронный // [сайт]. – 2022. URL: <https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2022/08/29/sovremennye-tehniki-dekorativno-prikladnogo-tvorchestva> (дата обращения: 04.03.2024).

6. Сухова О. Рукодельная лавка - Декупаж - 5 основных видов декупажа – Текст: электронный // [сайт]. – 2014. - URL: <https://olga-sukhova.ru/mk-93.php> (дата обращения: 04.03.2024.)

7. Шулепова С. В. Развитие творческих способностей средствами декоративно-прикладного творчества – Текст: электронный // Вестник Донецкого педагогического института. - 2017. - №2. – С. 166-169. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiye-tvorcheskih-sposobnostey-sredstvami-dekorativno-prikladnogo-tvorchestva> (дата обращения: 04.03.2024).

*Мусаева Г.А.,
студентка 2 курса
специальности «Теория музыки»
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Калинкина Т.П.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА КАЯКЕНТСКОГО РАЙОНА РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН

Дагестанский народ имеет свои уникальные традиции и обычаи, связанные со свадебным торжеством, которое не только является важным событием для молодоженов и их семей, но и грандиозным мероприятием, которое празднуется с размахом всей общиной. Давайте же окунемся в это удивительное действо.

Свадьба в Дагестане имеет свои характерные черты:

1. Празднество длится 2 дня. В Каякентском районе могут в один день провести свадьбу и жениха, и невесты, но в разных залах, ибо в одном

зале будет очень большое количество людей. Либо, как и у всех остальных, в разные дни, с разрывом в неделю или меньше.

2. На торжестве может присутствовать от 200 до 500 человек как от близких и дальних родственников, друзей, знакомых, так и до незнакомых людей, которые могут спокойно прийти и поздравить молодоженов.

3. Свадебные обряды в Дагестане могут делиться на 2 типа:

Первый тип – когда торжество проходит в мусульманском стиле, т.е. без музыки и алкоголя (либо играют «нашиды» – мусульманское песнопение, исполняемое мужским вокалом, без сопровождения музыкальных инструментов).

Второй тип – когда торжество проходит в традиционном стиле с шумными гуляниями, танцами и с алкоголем.

4. Подготовку к свадьбе начинают, по сути, с рождения ребенка (если это девочка), собирая деньги на проведение праздника, а также на выкуп и приданое для невесты. Поэтому свадьбу празднуют с размахом, не считая денег.

5. Раньше дагестанские невесты не имели право выбирать себе жениха, за них это делали родители. Сейчас все проходит более демократично (такое присуще многим народам, например, согласно еврейским свадебным традициям только после того, как будет достигнута договоренность между родителями молодых, жених может сделать предложение невесте). Более того в Дагестане часто практиковали кражу невесты. Сейчас к ней прибегают лишь тогда, когда родители не хотят давать согласие на брак. А так как девушка, которая провела ночь в доме мужчины, будет опозорена, то родителям ничего другого не остается, как дать согласие на брак, уберегая свою семью от осуждения.

Основные этапы свадебного обряда:

Помолвка. Свадьба в Дагестане начинается с помолвки или обручения, которое происходит стандартным для многих народов образом: в дом невесты приезжают сваты со стороны жениха и одаривают девушку и ее родителей подарками. В этот же день жених надевает кольцо невесте. Родители жениха и невесты выбирают дату свадьбы, исключая дни рождения молодоженов и родителей, мусульманские праздники, в частности, дни Ураза-байрам (исламский праздник, отмечаемый в честь окончания поста в месяц Рамадан). Чаще всего свадьбу назначают либо на лето, либо на зиму. Проводится помолвка чаще всего в узком кругу родственников, а также проходит ближе к вечеру.

Когда дата выбрана, молодые отправляются в ЗАГС и в мечеть, чтобы подать заявление и назначить дату благословения в храме. Начинается интенсивная подготовка к красивой дагестанской свадьбе: выбор свадебных нарядов и банкетного зала, согласование меню и др.

Первый день свадьбы в доме невесты. Согласно традициям дагестанской свадьбы само празднование начинается в доме невесты, где обычно собираются представительницы женского пола. Они поют свадебные песни, «оплакивая» уход невесты в дом жениха. Невеста в этот день прощается с родительским домом и прежней жизнью.

В самый разгар праздника в дом невесты приезжает жених с дорогими подарками. Его сопровождает большое количество родственников, исполняющих обрядовые песни и несущих дары невесте, которые они впоследствии складывают в специальный свадебный сундук.

Второй день свадьбы в доме жениха. Самое грандиозное празднование происходит в доме жениха через неделю после первого свадебного дня. Начинается оно с того, что отец жениха едет в обеденное дневное время в дом невесты, взяв с собой свечу и зеркало. Их он передает невесте в качестве символа счастья для новоиспеченной семьи и платит ее родственникам символический выкуп.

Невесту наряжают в праздничный наряд, завораживающий своей красотой, так как дагестанские свадебные платья обычно являются самыми дорогими в мире из-за количества ювелирных деталей, используемых для их украшения.

Раньше волосы невесты прятали под платок по мусульманской традиции, в которой не было принято обнажать голову и волосы женщин, сейчас это делают редко. Современные дагестанские свадебные прически отличаются замысловатыми формами и различными плетениями, отчего выглядят они как настоящие произведения парикмахерского искусства.

Свадебное шествие сопровождается песнями и традиционной инструментальной музыкой. По пути им могут преградить дорогу знакомые и случайные прохожие, требуя подарков или денег. На пороге дома жениха невесту угощают медом, чтобы жизнь молодоженов была сладкой. Необычной свадебной традицией на дагестанской свадьбе является стрельба друзей жениха, которая должна принести в дом молодых счастье и отпугнуть нечистую силу.

В доме жениха начинается шумное празднование. Особенностью дагестанской свадьбы является то, что мужчины и женщины рассаживаются за разными столами ввиду мусульманского разделения на мужскую и женскую половины. Столы в этот момент просто ломятся от огромного количества национальных блюд.

Главным событием свадебного вечера является танец молодоженов. До него мужчины встают в круг и по очереди выходят танцевать: она кружится вокруг каждого из них, а мужчины исполняют лезгинку и одаривают молодую деньгами, которые собирает подружка невесты.

Послесвадебные хлопоты. Утром на 3-й день свадьбы с невесты снимают платок, гости приходят поздравить молодых с заключением брака и угоститься национальным блюдом, которое называется «хинкал». В

завершение многодневного празднования оба семейства одаривают друг друга ценными предметами и различными дарами.

Таким образом, подытоживая имеющийся культурный контекст, мы можем сделать выводы о необходимости дальнейшего исследования данной обрядности. Культурные традиции народов Дагестана необычайно богаты и разнообразны. Необходимы экспедиционные исследования, позволяющие фиксировать современными средствами аудио и видеотехники сохранившиеся образцы национального достояния в части свадебной обрядности, песенные и хореографические формы.

Список литературы:

1. Брак и свадебные обычаи современного Дагестана. Сборник статей. / Отв. ред. М.А. Агаларов. Махачкала, 1988. – 97 с.
2. Гаджиева С. Семья и брак у народов Дагестана в XIX- начале XX в. / Отв. ред. А.И. Першиц. М.: Наука, 1985. - 360 с.
3. Муртузагиева Е. Свадебные традиции Дагестана. Прошлое и настоящее. Очерк опубликован в Международном литературном альманахе "Под небом единым", СПб, 2011, выпуск 5.

*Ромазова В.И.,
обучающийся 8 класса
МБОУ СШ №31
Научный руководитель – Сакур Л.М.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

АЗБУКА СТАРИННЫХ РЕМЁСЕЛ И ПРОМЫСЛОВ

Со старых времен Русь славилась своими умельцами. В старину в каждом доме все делали сами: ткали, шили, пекли, лепили.

В наше время начали возрождать старинные ремесла: в творческих центрах начали проводить мастер-классы по ткачеству, лепке, гончарству, ковке. Но, по наблюдениям организаторов, такие мастер-классы в основном посещают взрослые люди, а молодежь мало интересуется народными традициями, в том числе старинными ремеслами.

Ведь так важно приобщать подростков к истории своей страны, ее традициям.

О ремесленниках писали в рассказах и сказках русские и зарубежные писатели. Старинные ремесла изображены на полотнах художников, слагали песни о ремесленниках «Во кузнице молодые кузнецы», «Ямщик, не гони лошадей». Наверное, все это неспроста. Молодое поколение просто обо всем этом забыло.

Исторически ремесла зародились в период активно развивающейся производственной деятельности человека, который занимался изготовлением орудий труда. В дальнейшем появились ремесла на заказ и на рынок, начали развиваться торгово-ремесленные центры. Домашней промышленностью считалось производство несельскохозяйственной продукции и его называли домашним ремеслом (кустарная промышленность). В течение всей истории были распространены домашние ремесла.

В период, когда формировалось профессиональное ремесло, появилась новая сфера производства и новый социальный класс — городские ремесленники. В древнерусских городах были развиты различные ремёсла. Самыми распространенными являются гончарное, художественное, древодельное, кожевенное и камнетесное ремесла.

В современном обществе понятие «ремесло» не утратило свое первоначальное значение. Встречаются ремёсла, которые так и остаются кустарными или полукустарными в силу своих технологических особенностей.

В нашем теоретическом исследовании мы провели анализ понятий промысел и ремесло. Промысел — это труд с целью получения выгоды, дохода в каком-либо деле в объёме, который может обеспечить, полностью или частично, человека и его семью доходом, необходимым для жизни. Термин «промысел» имеет непосредственное отношение к термину «ремесло», но в отличие от ремесла, промысел чаще всего связан с добыванием чего-либо.

Ремесло — это работа, которая приносит доход и к нему относились разные виды ручных работ. Промысел, связанный со словом «промыслить», означал подумать. Промыслом ремесло становится тогда, когда мастер изготавливает товар для продажи [2].

Ремесленное дело — это навык, умение человека делать какой-либо товар, изделие. Еще в древние времена, ремесло и мастерство были широко распространены. Древнерусские ремёсла делились на женские и мужские. К женским ремёслам относилось шитьё, вышивание, ткачество, плетение, роспись и др. К мужским ремёслам относили ювелирное дело, скорняжное, кузнечное, гончарное и др. Женскими руками выполнялись те вещи, которые служили для красоты. Мужчины ремесленники выполняли более грубые и сложные работы.

В процессе изучения литературных и интернет-источников мы составили список старинных ремесел и промыслов и решили представить данный список в алфавитном порядке. Таким образом, у нас получилась «Азбука старинных ремёсел и промыслов»:

Аптекарь, алмазный промысел, алмазных дел мастер.

Бортничество (бортовое пчеловодство), берестяных дел мастер, берестоплетение, бочкарь (бочар), бондарь, брыляр, башмачник, бурлак, брадобрей.

Вышивальщица, валяльщик, вязание, вязание кружева, вязание сетей, водовоз.

Гончар, горшочник, гусельное ремесло, гравировщик, городской, гусяр, гудочник (гудец), горно-добывающий промысел.

Деревянная игрушка, дубление, дворник, денщик, дегтекур.

Егерь.

Жестящик, жемчужный промысел, жалейщик, земледелие (землепашец), золотарь, зверовщик, железорудный промысел.

Золотых дел мастер, золотное шитьё, зеркальщик, звонарь, золотобойный промысел, зонтичный мастер.

Игрушечник, изразцовое ремесло, иконописец, извозчик.

Кожевник, кожемяка, каменщик, каменотёс, красильщик, кружевница (кружевоплетение), корзинщик, кузнец, колесник, ковроткачество, коробейник, красильщик,ковка, кушнирство, карамельщик, косарь, косторез, каталь, купец, камнерезный промысел.

Ложкарь, лапотник, лоскутное ремесло, лозоплетение, лучник, ломовик, ловчий промысел, лесные промыслы.

Меховщик, мечник, медник, маляр, мельник, молочник, матрёшечник.

Наузницы, ремесло нищего.

Оружейщик, обработка дерева, оптик, офеня (коробейник), огородник, охотодобывающие промыслы.

Пряха (прачки), переплётчик, плетение, плетельщик корзин, плотник, портной, пекарь, пчеловод (пасечник, пчеляк), печник, писанкарство, плетение поясов, плетение из лозы, посыльный, половой, плевальщик, прасол (скупщик), пахарь, пастильщицы.

Резьба (резчик по дереву), роспись, ружейник, резьба по кости, рыбарь (рыбак).

Скорняк, сапожник, столяр, стрельник, стеклодув, свечное ремесло, сбитенщик, смолокур, скоморох, соломоплетение, стекольный промысел, солеварение, сидка (сидение), седельщик, сумочник.

Ткачиха, тиснение по бересте, токарное дело, трубочист, тряпичник, торговец.

Удильщик (уклейщик, рыбак), учитель, узорное ткачество, углежжение.

Филигрань, фонарщик.

Хлебопечение, художественная роспись, художественное ремесло, худебщик (торговец), хрустальный промысел.

Циновки, цимбалист, цирюльник.

Часовое ремесло (часовщик), чеканщик.

Шитьё, шляпник, шорное ремесло, шарманщик, шелковое пяличное дело.

Щепетильщик ((торговец).

Эмальное дело.

Ювелир.

Ямщик, янтарный промысел.

Мы решили сделать нашу азбуку ремесел в виде творческой композиции и изготовить кукол в образе ремесленников. В старину кукол делали из лоскутков ткани, соломы, травы, веток. Мы использовали одну из старинных техник изготовления народных кукол – это куклы из талаша. Талаш – это листья початков кукурузы, из которых после обработки можно выполнить различные изделия.

Для изготовления куклы используются следующие материалы: кукурузные листья (талаш), проволока термоклей, джутовая или льняная толстая нить, хлопчатобумажная нить, различные природные материалы (сухоцветы, ветки деревьев и т.д.) При помощи одежды были созданы женские и мужские образы. Элементы одежды передают особенности народного костюма старых времен.

Для изготовления кукол-ремесленников нам нужно было сделать или приобрести атрибуты, которые указывают на их ремесло.

В настоящее время изготовлены куклы-ремесленники практически на все буквы алфавита.

Аптекарь – ремесленник, собирающий лекарственные растения, производит лекарства. Поэтому кукла держит букет лекарственных растений и аптечный пузырек. Рядом с куклой грибы-трутовики, которые также широко используют для изготовления лекарственных средств.

Алмазных дел мастер – это специалист, который выполняет обработку, шлифовку и полировку алмазов. Алмазных дел мастер изображен в процессе работы.

Берестяных дел мастер (берестящик) – мастер по работе с берестой – изображен на берестяном коробе.

Вязальщица и вышивальщица изготовлены в женских образах в процессе вязания и вышивания.

Гончары изготовлены с изделиями из глины – кувшином, другой посудой.

Гудочник изготовлен в процессе игры на старинном музыкальном инструменте гудке.

Дворник – одно из распространенных старинных ремёсел.

На букву «Ж» представлено жемчужное шитье – ремесло украшения одежды и головных уборов жемчугом. Мастерниц по работе с жемчугом называли жемчужницами.

Золотошвейки занимались золотым (золотным) шитьем – это искусство вышивки металлическими нитями. Золотошвейку мы изобразили в процессе вышивания.

На букву «И» мы изобразили игрушечников – мастеров по изготовлению игрушек. Игрушки изготавливали из глины, дерева, лоскутков, соломы и других материалов.

В старые времена было широко распространен горно-добывающий промысел, который представлен в нашей композиции ремеслом каменщика.

Также на букву «К» мы изобразили корзинщика – мастера по изготовлению корзин. Корзиноплетение было очень распространенным ремеслом.

В старину одним из ведущих промыслов являлось ремесло изготовления лаптей. Мастеров по изготовлению лаптей называли лапотниками. Куклу-лапотника мы изобразили с лаптем из талаша.

Также на букву «Л» мы изобразили ремесло лозоплетения. Женщина-мастер изображена сидящей возле забора из лозы в процессе плетения корзины из лозы,

Еще на букву «Л» мы изобразили ложкаря. Ложкарь – это мастер, который занимался изготовлением деревянных ложек и другой деревянной посуды.

На букву «М» мы изобразили мельников. Мельник – ремесленная профессия, связанная с производством муки.

На букву «Н» мы изобразили наузницу (знахарку). Это ремесло в старые времена имело особое значение. Наузницы привлекали богатство, лечили болезни, занимались приворотами.

Одним из распространенных ремёсел было ремесло няни.

К старинным ремёслам относится ремесло оптика – мастера по изготовлению линз, моноклей и очков, поэтому образ оптика изображен в очках и с очками в руках.

Ремесло плетельщика было разнообразным – плели из лозы, соломы, рогоза, бересты, корней и других растительных материалов. Плетельщики плели корзины, посуду, разную домашнюю утварь.

В старые времена в каждом доме занимались прядением. К прядению приучали девочек с раннего детства, поэтому прядильщицу мы изобразили с дочкой.

Также на букву «П» мы изобразили пасечников.

Со старых времен начали свое развитие разнообразные росписи – гжель, хохлома, городец, полхов-майдан и другие. Небольшая композиция содержит шесть кукол с образцами разных промыслов.

Соломоплетение – древнее ремесло плетения из соломы. Из соломы плели посуду, головные уборы, разную утварь, украшения для дома.

Одно из старинных ремесел – ткачество. Ткачеством занимались практически в каждом доме. Каждая женщина должна была владеть ремеслом ткачества. Образ ткачихи отражает процесс ткачества на рамке.

Необычным ремеслом считалось ремесло угольщика – мастера по изготовлению угля, поэтому в тачке мастера мы разместили настоящий уголь.

К промыслам, связанным с обработкой горных пород относится ремесло по обработке хрусталя. Ремесленников называли хрустальных дел мастерами. В руках куклы настоящий хрустальный колокольчик, приобретенный в сувенирной лавке города Гусь-Хрустальный.

В старые времена было распространено ремесло плетения циновок. Циновка – это плетеное полотно из растений (лыка, рогоза, талаша, камыша, соломы).

Часовщик – ремесленник, который делает и ремонтирует часы. Часовщика мы изобразили в процессе работы по ремонту часов.

Шерстобитник – кустарь, взбивающий шерсть для прядения.

Отдельной ремесленной отраслью было ювелирное ремесло. Ювелиры изготавливали ювелирные вещи, украшения из драгоценных металлов и камней.

Еще одно ремесло – ремесло янтарщика – мастера по добыче янтаря. Для изображения мастера мы использовали кусочки настоящего янтаря, а также смолу вишневого дерева, которая очень похожа на хрусталь.



Создание кукол-ремесленников – это первый этап практической работы. Следующим этапом стало создание макета книги.



Далее мы приступили к созданию видеосказки. В настоящее время завершается работа по созданию фильма о старинных ремёслах и промыслах. Главными героями фильма являются куклы из талаша в образах ремесленников.



Новизна нашего исследования состоит в том, что впервые в рамках школьного проекта созданы наглядные пособия по старинным ремеслам и промыслам в виде творческой композиции из талаша, книги и видеофильма.

Теоретическая и практическая значимость исследования в том, что материалы исследования можно использовать на уроках истории, литературы, изобразительного искусства.

Список литературы:

1. <https://fb-ru.turbopages.org/fb.ru/s/article/187467/remeslo---eto-vidyi-remesel-narodnyie-remesla>
2. https://spravochnick.ru/istoriya_rossii/remesla_i_promysly_v_drevney_rusi/
3. <https://findout.su/5x72673.html>
4. <https://russianarts.online/home/pottery/>
5. <https://russianarts.online/28122-remeslo-plotnika/>
6. <https://www.profguide.io/professions/Skornyak.html>
7. <https://gallerix.ru/pedia/goldsmithing/>
8. <https://megaobuchalka.ru/3/29914.html>
9. https://ru.m.wiki2.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BC%D1%91%D1%81%D0%BB%D0%B0_%D0%B2_%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D1%81%D0%B8

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСКУССТВО»

ТАНЕЦ

*Бадретдинова Э.Р.,
обучающийся 4 класса
по дополнительной общеразвивающей программе
«Театр музыки и танца»
Научный руководитель – Сафиуллин Т.Р.
г. Лянтор, Сургутский район,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ИСТОРИЯ ТАНЦА

КАК ИНСТРУМЕНТА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА

В настоящее время тема эволюции танца широко освещена в исследованиях отечественных ученых. Это содержательные тексты историков балета XX века С. Н. Худекова, Л. Д. Блок, Ю.А. Бахрушина, В. И. Уральской, российских искусствоведов современности В.В. Ванслово, В. М. Красовской и других. В работах данных авторов исторический срез представлен для танца как вида искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной сменой выразительных поз и положений человеческого тела [1, с.119]. Такое толкование является наиболее распространенным при обращении к специальной литературе и позволяет проследить влияние природно-географических, социально-экономических, культурных факторов на развитие танцевальной культуры. Итогом исследований стал ответ на вопрос: как танцевали в каждую историческую эпоху?

За рамки искусства выходят в своих трудах И. А. Герасимова, С.Н. Куракина, В.В. Ромм, Л. П. Морина, рассматривая танец как феномен, явление культуры, которое пронизывает всю человеческую жизнь. [8, с.26]. Их интересуют проблемы происхождения, ответ на вопрос: почему люди танцуют?

Аккумулируя оба подхода, можно получить ответ на вопрос: почему люди танцуют в каждую историческую эпоху? При этом проявятся прикладные функции танца, реализуемые порой в совершенно неожиданных формах. Тогда танец становится средством, способом для достижения чего-нибудь – незаменимым инструментом человека.

Главным технологическим элементом инструмента выступает хореографическая лексика, при использовании которой возникает явление «человека танцующего».

«Homo saltans».

Одной из отличительных особенностей «человека разумного», «homo sapiens», в борьбе за выживание было использование речи в повседневной деятельности. Однако еще более ранним инструментом адаптации к

окружающему миру, который получил в свое распоряжение человек, был танец. Что является вполне логичным, ведь способность к движениям дается уже при рождении. При этом ценность и эффективность этого приспособления проверены историей: вплоть до наших дней не прекращалось его применение, а человечество так и не изобрело достойных аналогов.

Назначение инструмента было разнообразным. Танец использовался:

- для поддержания священной связи с окружающим миром, единения с природой;
- для передачи ценной информации, накопленного опыта, организации взаимодействия между поколениями, полами, членами общины;
- для определения своего уникального «я» в сравнении с другими людьми и формирования «мы» в сравнении с другими группами людей;
- для игры, возможности самовыражения;
- для эмоциональной разрядки, снятия напряжения, отдыха, установления ситуации комфорта.

Если причины попадания танца в инструментарий человека не вызывают споров среди исследователей, то мнения относительно того, каким образом это произошло, достаточно противоречивы.

О существовании танца до появления человека гласят биологическая и космологические концепции. Одна исходит из того, что потребности в танце заложены генетически, другая, утверждает, что все в мире подчинено законам ритма. Социальная концепция рассматривает танец как феномен, порожденный социокультурной жизнью человека.

Несмотря на различные точки зрения относительно отправной точки, «homo saltans», «человек танцующий», совершил свой путь через всю историю человеческого общества. При этом в разные эпохи набор функций инструмента изменялся и дополнялся. Под влиянием природно-географических, социально-экономических и культурных факторов на первый план выходило определенное назначение, сфера применения и вид танца.

Танец как ритуал.

Для танца как инструмента выживания характерна полифункциональность, когда человеку был необходим широкий спектр возможностей для обустройства своего существования в гармонии с окружающей средой. Все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного.

Однако не в силах объяснить природные процессы человек «населил» мир вокруг себя духами. Идеальным проводником в мир духов стал танец, приобретя ярко выраженный ритуальный характер.

Утилитарно-практические действия наполнились духовным смыслом. Это первая форма хореографического инструмента, очищенная от всего второстепенного по отношению к главной задаче, его отличает ясность и простота, ему присущ строгий аскетизм. [6, с 30-31].

Исполнение ритмичных движений представляло собой центральный компонент ритуала. Несмотря на свою простоту и наивность инструмент позволял входить в особое состояние «общения с духами», выхода из себя – животного на пути к себе – разумному [9, с.90].

Особая техника работы с телом для достижения единения с божеством позволяла гармонизировать мироустройство. Танец был частью повседневности и, вместе с тем, способом выхода из нее.

Танец как спорт.

Следующее назначение инструмента логически продолжало линию работы с телом в тесной связи с представлением о священной природе танца.

Древняя мифология и её обилие сюжетов с богами была лучшим двигателем совершенствования природы человека, а танец был одним из инструментов «обработки» человеческого тела и души [7, с.57].

В Греции танец считался даром богов и имел своего покровителя – музу Терпсихору. Выделение отдельного божества свидетельствовало о важности данного занятия в жизни человеческого общества. Греки понимали танец очень широко, рассматривая его как средство оздоровление тела, гимнастику, спорт.

При этом определенные виды танца требовали наличия особых физических навыков. В этот период впервые появляется спортивный элемент состязательности у танцующих. Такими были кубистика, пляска на руках, пирриха, построенная на гимнастических основах, пляска с прыжками через быков на острове Крите и другие. Гомер описывает состязание танцоров, которое происходит на пиру феакийского царя Алкиноя, чтобы развлечь опечаленного гостя – Одиссея [4, с.8].

Танец органично вписался в мироустройство греческого общества, одной из отличительных черт которого была агональность. Virtuозное исполнение требовало годы специальной подготовки. Этим занималась специальная наука – орхестрика, а танец как обязательная учебная дисциплина был включен в систему греческого образования.

Танец как запрет.

Попытка запрета применения инструмента танца в эпоху Средневековья была предпринята под влиянием господствующей Церкви. Разделение на тело и душу, признание тела «сосудом греха», привело к тому, что танец и телесность лишились статуса «священного», а ритуальная, сакральная функция танца была выхолощена [5, с.41].

Духовенство видело в танце форму выражения низменных сторон человеческой натуры, «бесовское наваждение». Господство церкви означало запрет светских забав и зрелищ, в том числе пляски.

Однако человек не может не танцевать. Более того, в период суровых запретов и правил танец стал одним из самых востребованных инструментов эмоциональной разрядки, крайне необходимой человеку. Развиваясь как запрет, контркультура, в конечном итоге этот инструмент был реабилитирован и взят на вооружение духовенством. Ведь для привлечения масс религия и Церковь должны были учитывать настроения и желания неграмотных и неискушенных в культуре людей. Требования обыденного сознания не могли не включать танец в религиозную жизнь. [2, с.111-112].

Танец как идентификатор.

Стратификация средневекового общества оказала весомое значение на развитие танца, который становится идентифицирующим инструментом положения и состояния человека. К примеру, по исполнению одного из самых популярных танцев Европы того времени – бранлю, можно было определить род профессиональной деятельности исполнителей.

Танец стал внешней памятью народа, отражением действительности для исполнителей определенной местности, социального положения, в конкретный исторический период.

Помимо бытового появляется санкционированный Церковью придворный, «благородный» танец. При этом их формы построения, несмотря на единство происхождения, становятся противоположными.

Вместо смешанного по составу хороводного круга появляется колонна танцующих пар. В кругу все равны, нет ни первых, ни последних. В колонне не так: танцоры располагаются строго по рангам [3, с.10].

Часто карьера и положение при дворе напрямую зависели от мастерства владения инструментом танца. Выход в свет превращался в настоящий экзамен для представителей высших сословий, который мог стать социальным лифтом, успешным началом карьерного роста или средством продвижения политических идей.

Танец как общение.

Парный танец становится главным инструментом общения между мужчиной и женщиной. Этому во многом способствовал культ рыцарства, романтизовавший образ Прекрасной Дамы.

Изменение отношения к женщине, появление ее в светском обществе потребовало установления четких правил этикета. Танец уходит от спонтанности, становится более формализованным и церемониальным. Широкое распространение получает такая форма танцевального общения, как балы.

На балу были созданы все условия для комфортного личного и делового общения. Этому способствовал особый распорядок, включающий

как непосредственно сами танцы, так и другие сопутствующие моменты (игры, ужины и другие). При этом владение инструментом танца становится для «благородного» человека не только необходимостью, но и его обязанностью.

Танец как профессия.

Запрос со стороны общества рождает новую престижную профессию – учителя танцев. Человек начинает использовать инструмент танца как способ денежного обеспечения своей жизни.

В XIV веке в Италии появляются первые учебники танца, а в 1661 году во Франции открывается первое специализированное учебное заведение – Королевская академия музыки и танца. Возникает «ученая хореография» – появляется собственная терминология, разрабатываются практические и теоретические правила. Помимо учителей танца готовятся профессионалы – исполнители, танцовщики.

Происходит дифференциация инструмента по области использования – бытовой, придворной и сценической. Сценический танец отделяет профессиональных артистов от публики, его основной функцией становится общение со зрителем [5, с.47].

Танец как искусство.

Логичным результатом появления собственной школы, профессиональных учителей явилась трансформация инструмента танца. Хореография преобразовалась в самостоятельное сценическое зрелище [11, с.152].

Танец стал инструментом создания произведений искусства. В этом качестве хореография достигла высшей ступени своего развития в форме балета.

Именно понимание танца как вида искусства распространено в современном обществе. Это связано с собой ценностью результатов творческой деятельности человека. При этом танец не просто продолжает оставаться инструментом отражения действительности через художественные образы, он становится инструментом конструирования новой реальности.

Танец как развлечение.

В настоящее время танец как вид искусства доступен каждому. Это связано с тем, что в середине XX века в разных странах и с разной степенью интенсивности возникло явление, получившее название одомашнивание культуры [10, с.100].

Танец вновь вернулся в быт людей, но в новом виде. На это повлияло массовое тиражирование танцевальной культуры средствами массовой информации, социальными сетями, учреждениями культуры. Танец стал популярным инструментом развлечения и организации досуга, который позволяет отвлечься от обыденности и забот, проблем и жизненных трудностей.

В заключении стоит отметить, что при ответе на вопрос, почему люди танцуют в каждую историческую эпоху, были определены доминирующие прикладные функции и формы танца. Человек никогда не забывал о других возможностях этого многофункционального инструмента. Так и в настоящее время, словно возвращаясь к своим истокам, танец представляет собой приспособление к совершенствованию себя и окружающего мира через множественность форм, от развлечения до терапии.

Список литературы:

1. Абызова Л.И. Теория и история хореографического искусства: термины и определения: глоссарий: учеб. пособие / Л. И. Абызова. – СПб.: Композитор, 2021. – 168с.
2. Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. Танец в традиции христианской культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство РХГА, 2015. – 239с.
3. Великович Э.И. Танцевальные истории. – М.: Музыка; ГАММА-ПРЕСС, 2014. – 88с.
4. Ильясова Р.Х. История искусств. Раздел «Хореография»: Учебно-методическое пособие / Р.Х. Ильясова. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. – 199 с.
5. Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург: Издательско-Торговый Дом «Скифия», 2022. – 456с.
6. Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики: научная монография / Под ред. М.С. Кухта. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 304с.
7. Милосердова И.В. Социальная значимость танца / И.В. Милосердова. – Текст: непосредственный // Научно-теоретический журнал «Наука, образование и культура». – 2016. - №5 (8). – С. 56-61.
8. Ромм В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций / В. В. Ромм. – Новосибирск: НГК, 2002. – 456 с.
9. Философская антропология: Актуальные понятия: учеб. пособие / Е.С. Черепанова и др.; [под общ. ред. Е. С. Черепановой] ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. – 324 с.
10. Фомченко Е.В. Перформанс как современный ритуал. / Е.В. Фомченко. – Текст: непосредственный // Вестник культуры и искусств. – 2019. - №4 (60). – С. 94-102.
11. Худеков С.Н. Иллюстрированная история танца / С.Н. Худеков. – Москва: Просвещение-Союз: просвещение, 2023. – 208с.

НАПРАВЛЕНИЕ «ИСТОРИЯ»

*Алиев А.М.,
обучающийся 11 класса
МБОУ ДО СОШ 2,
Научный руководитель – Крылова Е.А.
г. Федоровский, Сургутский район,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИНАСТИЯ

Есть семьи, в которых ремесло родителей переходит к детям. Из поколения в поколение дети могут продолжать дело своего отца или матери, ведь это у них уже в крови. Это семейное наследие, призвание. В таких семьях каждый раз передается весь накопленный опыт, который старшее поколение получило за всю свою жизнь.

В настоящей работе представлен рассказ о музыкальной династии в семье Алиевых: бабушка – Алиева Разият Алиевне, бывший директор и преподаватель МБУДО ДШИ имени Г. А. Гасанова города Избербаш; мама – Алиева Ума Алибековна, преподаватель МБОУДО Федоровской ДШИ; автор статьи – Алиев Али Мурадович, ученик 8 класса МБОУДО Федоровской ДШИ и ученик 11 класса МБОУ СОШ 2 с УИОП.

В молодости, как и многие другие девушки, моя бабушка любила петь. После гибели отца в годы Великой Отечественной войны, представители Советской власти помогли устроить ее в школу-интернат в селе Маджалис. Здесь пробудилась мечта к музыкальной карьере. По совету учителей интерната бабушка поступила в Махачкалинское музыкальное училище, а затем, решив повысить мастерство, на музыкальный факультет Дагестанского педагогического института, где стала специализироваться по классу «фортепиано». С 1962 года моя бабушка начала трудиться в Избербашской музыкальной школе, где благодаря ее усилиям музыка стала профессией для многих ее учеников. Из них она готовила себе молодую смену. В 1980 году по ходатайству педагогического коллектива перед горкомом партии и Министерством культуры она была назначена директором музыкальной школы.

Бабушка была награждена дипломом Фонда развития отечественного и мирового искусства, в съехавшихся на торжества по поводу 40-летнего юбилея Избербашской детской музыкальной школы видных представителей музыкальной общественности республики. Они отмечали в своих выступлениях, что школа является центром детского творчества и досуга, кузницей музыкальных кадров республики. Депутат Госдумы РФ Гаджимурад Омаров признался: «Я рад, что волею судьбы оказался сегодня

здесь. Я с удовольствием слушал даргинскую песню в исполнении детского хора. Ради одного этого стоило приехать сюда не только из Москвы, но даже с Дальнего Востока».

Коллеги и друзья бабушки все время подчеркивают ее значимые черты характера: доброе и отзывчивое сердце, чуткое отношение к людям, особенно к детям. Возглавляя коллектив более 20 лет, она делала все для популяризации классической музыки и вовлечения детей в мир музыки. Дети тянутся к ней, чувствуя ее душевную щедрость, делятся с ней своими сокровенными мечтами. Подкупает собеседника моя бабушка своей рассудительностью, в общении исполнена радушия и доброжелательности, умеет легко и просто расположить к себе, создать атмосферу гармоничных взаимоотношений, душевного тепла, всего того, из чего состоит жизнь.

О значении музыки в жизни человека бабушка говорит так: «Музыкальная культура не прививается под принуждением. Вещь эта настолько хрупкая и нежная, что требует от преподавателя музыки терпения и настойчивости, душевности и такта в работе с детьми».

Хочется добавить слова поздравления от ее коллеги Дины Алиевой:

– Я знакома с Разият Алиевной с 1971 года. Во время её руководства школа изменилась в лучшую сторону. Поистине, нельзя создать талант, но можно создать условия для его развития. Именно это и делала Разият Алиевна – создавала условия для развития талантов, тщательно формируя педагогический коллектив. Энергичная, умная, влюбленная в школу и в свою работу, она обновила коллектив, пригласив педагогов с Махачкалы. Вместе мы занимались общественной работой, художественной самодеятельностью, регулярно проводили праздничные вечера. Ученики Разият Алиевны всегда занимали первые места на конкурсах. Уходить с ощущением радости встречи, с зарядом творчества и вдохновения трудиться дальше – вот что значит работать с Разият Алиевной. Она вдохновляет детей, навсегда заставляя влюбиться и трепетно относиться к ее величеству Музыке! Она всегда справедлива, добродушна, отзывчива. Низкий Вам поклон, Разият Алиевна, за доброту и красоту, которые вы дарите людям. Спасибо за Ваш труд, за любовь к детям и классической музыке.

Мама автора статьи работает преподавателем в детской школе искусств, имеет большой опыт работы с детьми. Первая ее специальность – воспитатель и музыкальный руководитель в детском саду (окончила музыкальное отделение Избербашского педагогического колледжа). Вторая специальность – учитель музыки и культурологии (музыкальный факультет Дагестанского педагогического университета).

Она с 6 лет обучалась в музыкальной школе и получила образование там. Бабушка привила ей любовь к музыке и вовлекла ее в это. Моя мама хотела учиться и познавать что-то новое в этой сфере. Поэтому она решила продолжить дело своей матери и тоже посвятить себя музыке и обучению детей.

«Ума Алибековна — опытный и грамотный педагог, активно применяющий свои профессиональные знания в работе с учащимися. Педагог творчески подходит к процессу обучения. Поддерживая интерес детей к инструментальному и вокальному исполнительству, Ума Алибековна использует современные формы и методы обучения, осуществляет развитие музыкальных способностей и творческой деятельности учащихся. Отличительная черта уроков Умы Алибековны - творческое сотрудничество, взаимное доверие и уважение, доброжелательная атмосфера, заинтересованность в освоении новых знаний, развитие коммуникативной, информационной и творческой деятельности учащихся. Ученики Алиевой Умы Алибековны показывают стабильные высокие результаты обучения, принимают участие и побеждают в конкурсах различного уровня и являются лауреатами, дипломантами районных, всероссийских, международных конкурсов. За высокий профессионализм, качественную подготовку учащихся к конкурсам и концертам, многолетний добросовестный труд она отмечена дипломами, благодарственными письмами, почетными грамотами», — вот что говорит о ней директор МБОУДО Федоровской детской школы искусств Мамаева Ольга Юрьевна.

Автор статьи – будущий учитель музыки, Алиев Али Мурадович. В настоящее время обучаюсь игре на скрипке в МБОУДО Федоровской детской школе искусств. В этом году планирую поступать в Сургутский музыкальный колледж на отделение струнно-смычковых инструментов. Мои друзья и знакомые восхищаются тем, чем я хочу заниматься в жизни, для них это непонятная и необычная профессия, а для меня это целая история, и мне бы очень хотелось продолжить дело своей бабушки и мамы. Моя семья желает мне удачи и надеется, что я стану достойным представителем нашей музыкальной династии.

*Гудов М.И.,
обучающийся 9 класса
БОУ «Лицей им. Г.Ф.Атякшева»
Научный руководитель – Павленко П.В.
г. Югорск,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

МОИ ПЕРМСКИЕ ПРЕДКИ ВАТОЛИНЫ ИЗ АЧИТСКОЙ КРЕПОСТИ НА СИБИРСКОМ ТРАКТЕ: ОПЫТ СОСТАВЛЕНИЯ РОДОСЛОВНОЙ

Я проживаю в относительно молодом городке Сибири – Югорске, который в 1962 году возник как центр лесной, и, чуть позже – газовой промышленности. История нашего города только пишется, и еще живы

первопроходцы, которые пришли осваивать эти места молодыми. Мне нравится история, и пару раз я становился победителем муниципального этапа олимпиады по этому предмету. С помощью учителя истории и старших представителей моей семьи мне удалось составить первое родословное древо примерно на 5-6 поколений. На самом деле оно не очень большое, но там уже были имена людей, живших в середине XIX века. Эта работа уже была отмечена на городском родословном конкурсе, и мне хотелось пойти дальше. Написав ряд запросов в различные архивы тех мест, где когда-то жили мои предки, я и сам начал изучать все возможные доступные источники. И здесь меня ожидал успех по одной из родословных веток по материнской линии. Как оказалось, движение на восток, в сторону Сибири, где я сейчас проживаю, началось моими предками Ватолиными еще, возможно, до прихода Ермака и тесно связано с ключевыми событиями края в разные эпохи.

Вторым по времени своего основания на Пермской земле является Пыскорский Спасо-Преображенский мужской монастырь. Его появление тесно связано с деятельностью в Перми Великой династии Строгановых. В 1558 году они переселились на пожалованную Иваном Грозным землю из своего имения в Сольвычегодске, переведя на новое место рабочих и людей, разбирающихся в солеварении. По праву принимать не беглых и неграмотных людей, которое давала им царская грамота, к Строгановым стали приходить люди, ищущие пропитания и крова. Таким образом, на пожалованной территории начали образовываться селения.

В период между первыми переписями Перми Великой Яхонтова и Кайсарова (1579 – 1623) появилась на Чердыни и деревня Ватолина «на р. Колве, а к ней 1 двор; а пашни 5 четверт.; сена по р. Колве, 35 копен» [1]. Весьма возможно, что она была тем местом, откуда были родом все последующие Ватолины – мои предки, ведь судя по архивным источникам, некоторое время в XVII веке там кто-то из них там и проживал.

В писцовой книге Кайсарова 1623 – 1624 годов имеется подробное описание имений Спасо-Преображенского монастыря и его селений, куда приходили крестьяне, в том числе «... починок Благовещенской на реке Каме, а в нем двор **Елизарко Васильев сын Ватолин с сыном с Сенькою (все они мои прямые предки и у них ...)**; пашни паханые худые земли 3 четви в поле, а в дву по тому ж; сена около Чашкина озера 30 копен». Елизар Васильев же – предок всех пермских Ватолиных. Тарханной грамотой царя Михаила Феодоровича 1626 года монастырские крестьяне освобождались от всех государственных повинностей. Освобождались от пошлин и монастырские варницы. Эти милости были подаянием «на монастырское строение, на ладан и на свечи и на вино церковное».

В Благовещенской дети Елизара Семён, Иван и Григорий жили до 1647 года, когда по указу царя был учинён сыск беглых крестьян в Чердынском и Соликамском уездах, которых «вывели на государя», т. е.

перевели в разряд государственных, и вывезли в район реки Кунгурки, где дали землю и налоговые льготы на первые года. В некоторых исследованиях отмечается, что беглыми в то время считали не только бежавших от крепости, но и вообще всех, не имевших документов. В эту кампанию попали дети и внуки Елизара Василиева, его самого к тому времени уже не было в живых. А починок Благовещенский с тех пор «остался в пусте» [1].

Иван и Григорий Елизарьевы Ватолины не пошли в государевы крестьяне, а остались монастырскими. Они переселились в вотчину Пыскорского монастыря в слободку на реке Сылве. **Семён Елизарьев Ватолин** умер до 1647 года, и на переселение пошли его сыновья: **«Фетка да Исачко, Минка да Трифонко да Феокистко Семеновы дети Ватолины, у Минки дети Якунка да Степанко, чердынцы»**. Все они по переписи Елизарова 1647 года – крестьяне Усть Кишерти. В то же время, как следует из селебных книг города Кунгура 1648-1652 гг., братья Ватолины основали деревню Ватолина (вторую, на новом месте) в верховьях реки Сухая Орда.

Судя по тому, что братья Семён, Иван и Григорий Елизарьевы Ватолины переселялись порознь, можно предположить, что Елизар с сыном Семёном пришли из Чердыни, где родился Семён (может даже из той чердынской деревни Ватолины), а Иван и Григорий родились в Усолье и поэтому остались при монастыре.

В 1679 году в Усть Кишерти было два двора Ватолиных: в одном Дмитрий Семёнов (мой предок) с детьми и братом Трифоном, в другом – дети Исаака Семёнова Ватолина. Из Переписи русского населения Кунгурского уезда 1679 года: **«[В деревне Усть-Кишерти] ... 23. Во дворе Митка да Трифанко Семеновы дети Ватолины. У Митки дети Стенька да Микишка да Ларка. У Стеньки дети Васка пяти, Фетка трех лет. У Никиферка дети Ивашко трех, Евдокимко году. У Ларки сын Моска трех лет... [1].**

За последующие 7 лет, до 1686 года, Ватолины Усть Кишерти ещё раз поделились, отделился от братьев Никифор Дмитриев (мой предок), а Анисим Исаков переехал в соседнюю деревню Седу. Выписка из переписи Кунгурского уезда 1686 года: **«Год 7194 января в 12 день... в Кунгурском уезде в селе Покровском... того села Покровского... Во дворе крестьянин Митка Семенов сын Ватолин у него дети Стенка Ларка у Стенки дети Васка 12 Фетка 8 у Ларки сын Моска 8 Моска ж 2 Во дворе крестьянин Микишка Дмитриев сын Ватолин у него дети Ивашка 8 Овдокимко 4 Антипка 3...» [1].**

К 1703 году в Кунгурском уезде из потомков Елизара Василиева остались только семьи сыновей Дмитрия Семёнова Ватолина: Лариона, Степана и Никифора, причём Ларион и Степан продолжали жить в Усть Кишерти, а Никифор переехал в село Введенское на реке Суксун. Из

переписи 1703 года Кунгурского уезда: «Село Введенское над речкою Суксуном.. Во дворе **Никифор Дмитриев сын Вотолин** сказал у него дети **Иван 30 лет Евдоким 25 лет Антипа 20 лет Тихон 18 лет Андрей 14 лет Исак 9 лет** у Евдокима сын **Фома** году родился де он Никифор в Кунгурском уезде» [1].

Из первой ревизии Кунгурского уезда 1719-1722 гг. становится ясно, что дети Никифора Дмитриева Вотолина обосновались в деревне Сасыково Суксунского прихода. И во вторую (1747 года), и в третью (1762 года) ревизии Кунгурского уезда Вотолины жили в тех же трёх деревнях: Усть Кишерти (где живут и сейчас), и до конца XVIII века жили в Леке и Сасыковой.

В 1754 году была построена Ачитская крепость. Хотя есть документ, в котором говорится, что Ачит и Ялым были заселены в начале царствования императрицы Анны Иоановны (т. е. приблизительно в 1730—1735 гг.) крестьянами, вывезенными из Кунгурского уезда, из разных государственных селений для содержания большой Сибирской трактовой дороги. Вероятно, как раз в 1730-е или 1740-е годы и появились в Ачите Ватолины, а именно, Афанасий Андреев Ватолин (1733-1815) с домочадцами. Мной сделано предположение, что в Ачит переселилась семья Андрея Никифорова Вотолина из деревни Сасыковой, т. к. после первой ревизии их в этой деревне больше не было.

Стоит ли говорить, насколько важно было продвижение на восток русских крестьян. Ведь для того, чтобы Сибирь могла спокойно поставлять свои богатства – а это до XVIII века была пушнина (мягкая рухлядь), которая составляла до трети бюджета страны в петровское время, нужно было организовать снабжение продовольствием. Сибири в XVII веке не хватало хлеба, который давали жители крестьянских починок, деревень и сел. А для их защиты строились на путях в Сибирь остроги.

В ходе Пугачёвского восстания 1773 – 75 гг. под Ачитской крепостью 11 июня 1774 произошло сражение между Главным повстанческим войском и командой подполковника А.В. Папава. Утром Е.И. Пугачёв с 4 тыс. казаков, башкир и горнозаводских крестьян выступили из Красноуфимска в Кунгур. Около Ачитской крепости следовавшие в авангарде казачьи отряды и войско Салавата Юлаева неожиданно столкнулись с командой Папава (810 солдат кунгурского гарнизона, рекрутов и ополченцев с 4 пушками). Выдерживая пятикратное давление, команда Папава строилась в каре и около 6 часов на протяжении 40 вёрст давала при отступлении отпор основным силам Пугачева. По оценке Папава, пугачёвцы потеряли тогда до 200 убитыми и 200 ранеными [2].

В 1783 году был официально открыт Большой Московско-Сибирский тракт. С 1799 года начались работы по устройству тракта. Они продолжались до 1811 года. По сторонам дороги крестьяне рубили лес, копали канавы, между ними выстилали хворостом и засыпали землей

полотно шириной в 6 сажень (12,8 метра). Московский тракт перестраивался, так сказать, натурою, которая дорого обошлась местному населению, жившему вблизи перестраивавшегося тракта и привлечённому к отбыванию дорожной повинности. Помимо участия в строительстве дороги, каждой семье в придорожном селении выделялся участок вдоль дороги, где крестьяне обязаны были садить березки и ухаживать за ними. Если деревья не отрастали, мужика наказывали плетью и вновь заставляли высаживать деревья...

Скорее всего, и мои предки Ватолины вынуждены были участвовать в этом, так как Ачит находился в стратегически важном месте – посередине между Екатеринбургом и Пермью.

В 1790 году в Ачитской крепости появилась церковь. Новая каменная была построена в 1863 году «тщанием прихожан при особом содействии церковнослужителей с употреблением и расходом на то церковных сумм». Как отмечается в Ведомости о церкви Михайлово-Архангельской, состоящей в 1-м округе Красноуфимского уезда Пермской Епархии в селе Ачит за 1916 год, церковь была построена «каменная, крытая железом, с таковою же в одной связи колокольнею». В 1890 году церковь была обнесена каменной оградой с тремя железными воротами. Именно сюда ходили мои предки Ватолины на протяжении более века, в почти полностью сохранившихся метрических книгах и последних 3х ревизиях жителей села Ачитского мне удалось выявить прямую мужскую линию, которая связывает меня с Елизаром Васильевым Ватолиным, упомянутым в переписи 1623 года. И хотя далеко не все дела еще мне удалось просмотреть лично, я уверен, что те вопросы и имена, которые требуют уточнения, будут в будущем решены. Часть нужных мне дел были в открытом доступе на сайте «Поколения Пермского края», а тексты ревизий XVII- начала XVIII века на сайте «Родная Вятка» и в блогах отдельных родословов.

Итогом моего исследования стала нисходящая родословная роспись рода Ватолиных, которая включает ранее не известных мне 12 поколений и уходит вглубь во времена Строгановых, в годы, когда Ермак задумывал еще свой поход в Сибирь.

ВОСХОДЯЩАЯ РОСПИСЬ

Линия моих предков Ватолиных из Ачита Красноуфимского уезда Пермской губернии в моем родословном древе

| По-ко-ле-ние | Имя | Даты жизни | Место рождения | Источник |
|--------------|---|------------|----------------|--------------------|
| I | Максим | Р. 2008 | Югорск | Свидетельство ЗАГС |
| II | Наталья (моя мама) | Р. 1977 | ? | Свидетельство ЗАГС |
| III | Надежда Попова (мама моей мамы) | 1950-2004 | ? | Свидетельство ЗАГС |
| IV | Валентина Михайловна Шубина (мама моей бабушки) | 1912-1999 | Ачит? | Свидетельство ЗАГС |
| V | Мария Макаровна Ватолина (мама) | | Ачит | По воспоминаниям |

| моей прабабушки) | | 1876?-1912? | | |
|---|---|--------------------------------------|--|---|
| – далее идут предки Марии Макаровны - ВАТОЛИНЫ по мужской линии | | | | |
| VI | Макар | р. 18.01.1850 – ум. после 1876 | Ачит | ГАПК ф. 111 оп. 1. Д. 2857 (Ревизская сказка 1850 г.) л. 76; Там же д. 2867 (Ревизская сказка 1858 г.) л. 101 |
| VII | Поликарп (жена – Матрона Захаров(н)а р. 1815 г.) | 1819-после 1858 | Ачит | |
| VIII | Моисей (он же – с 1834 - Мокей) | Р. 1786- ум. после 1858 | Ачит | Там же и д. 2837 (Ревизская сказка 1834 г.) л. 66 |
| IX | Николай | 1761- 1834/1850 | Ачит | ГАПК ф. 111 оп. 1. д. 2837 (Ревизская сказка 1834 г.) л. 66; д. 2857 (Ревизская сказка 1850 г.) л. 76; |
| X | Иван | Ок. 1740 – после 1761 | Ачит (с 1720/40 г.) | По отчеству сына |
| XI | Терентий (р. 1721) или Афанасий (1733- 1815) | Требуется уточнения имя предка | Деревня Сасыкова Суксунского прихода | РГАДА 350-2-1625 Л.450.об (I ревизия Кунгура и его округи 1719 года (1719-1772 гг.) |
| XII | Андрей | 1678(89?) – ум. после 1719 | Село Введенское на Суксуне (1686-1702) | Там же и 1703-1704: Переписная книга города Кунгура и уезда переписи тюменского сына боярского И.Т.Текутьева РГАДА. Ф.214. Оп.5. Д.743. л. 260 |
| XIII | Никифор | После 1647 – между 1703- 1719 | Усть-Кишерть. Кунгурский уезд (1647-до 1686/1702) | Перепись Кунгурского уезда 1686 года |
| XIV | Дмитрий | 1623/1647 – 1703/1719 | | Перепись Соликамского уезда князя Бельского 1678 года, Переписи русского населения Кунгурского уезда 1679 года |
| XV | Семен | р. до 1623- 1623/1647 | Усолье. Починок Благовещенской на Каме на землях Пыскорского монастыря | Перепись Елизарова 1647 года |
| XVI | Елизар | р. до 1623- 1623/1647 | | Перепись Кайсарова 1623 года |
| XVII | Василий | XVI век ! | Чердынь. Д. Ватолино | Известен по отчеству сына |

Список литературы:

1. Коллекция переписей Кунгурского уезда XVI-XVIII века
http://lizamak.ru/index/istochniki_permskaja/0-109
2. Ачитская крепость // Региональный интерактивный
энциклопедический портал «Башкортостан»
<http://bbb.kcobr.ru/ru/articles/52286>
3. семья Ватолиных // Государственный Архив Пермского Края ф. 111
оп. 1. д. 2837 (Ревизская сказка села Ачитского 1834 г.) л. 66; там же Д. 2857

По сведениям, полученным от близких, предки моей матери по линии матери и по линии отца были служивыми людьми. Фамилия одного моего деда – Брагинец, а второго весьма знаменита, особенно в Сибири – Ремезов. Однако доказать, что по линии Ремезовых знаменитый тоболяк Семён Ульянович Ремезов действительно мой родственник не так-то просто, ведь счёт погружения в родовое древо идёт на столетия.

Самые близкие ко мне деды – Ремезовы (пять поколений) жили на территории северо-запада Казахстана, в Костанайской области, которая граничит с Челябинской областью. На картах Российской империи эта территория ещё в начале прошлого века обозначалась как Николаевский уезд, с центром управления – станицей Николаевской, в составе Тургайской области Российской империи. Область существовала в 1868 – 1920 годах и входила в состав Степного генерал-губернаторства, с правлением, возглавляемым военным губернатором в Оренбурге.

В связи со строительством нового поселения в 1880 году сюда начали пребывать переселенцы из европейской части Российской империи. Началось земледельческое, скотоводческое и коневодческое освоение этого края. Предполагаю, что именно в этот период мои деды были отправлены сюда. По плану исследования предстоит найти подтверждение этому факту.

Отметим, что в 2024 году со дня рождения сибирского энциклопедиста Семёна Ульяновича Ремезова исполняется 382 года. Знаменитый сибиряк – картограф, этнограф, географ, художник, иконописец, архитектор, строитель, летописец, историк, поэт, по сведениям моего дедушки Ремезова Виктора Павловича, историка по образованию, был нашим предком. Согласно разным сведениям, кто-то из сыновей Семёна Ульяновича уехал в Томск и был известен как художник, кто-то из рекрутов числился в числе доменных работников Каменского завода, кто-то перебрался в столицу. Поэтому потомков этого рода можно встретить совершенно в разных регионах России.

Мы – Ремезовы из Костаная, однако по архивным сведениям, наша родовая ветвь переселилась на территорию Казахстана из Воронежской губернии.

Из истории мест проживания известных предков

В 1895 году Николаевский уезд переименовывается в Кустанайский уезд, а сам город обретает официальное название Кустанай по одноимённому названию урочища. Кстати, сама я также уроженка города Костаная.

Один из значительных этапов переселения в эти степные края пришелся на конец XIX – начало XX веков, и связан он был, в первую очередь, с открытием Сибирской железной дороги и Столыпинской аграрной реформой.

В это время здесь также был заложен фундамент украинской общины в Казахстане и мне известно, что предки моей мамы по материнской линии –

Брагенцы (Брагинец, Брагинцевы, Брагунцовы) прибыли сюда на волах из Полтавы, как и предки моей матери по линии матери её отца – Комиссаровы.

В 1912 – 1913 годах была построена железнодорожная линия Челябинск – Кустанай и открыта одноимённая железнодорожная станция. В начале XX века город являлся крупным торговым ярмарочным центром в казахских степях. Швейцарский гражданин Лорец построил в городе крупнейший на Южном Урале и на территории современного Казахстана завод по производству пива, действующий до сих пор. Напиток разливался в специально производимые фирменные бутылки, что по тем временам было редкостью.

В 1942—1946 годах в городе Кустанае находилось в эвакуации Сталинградское лётное училище, в послевоенные годы Перебазированное в Новосибирск. Это, пожалуй, основные сведения о месте территориального проживания нескольких ближайших ко мне родов моих предков.

И пусть пока удалось хорошо узнать только одну родословную из трёх известных мне линий, я не теряю надежду, что углублюсь и найду документальные подтверждения на всех. Оказалось, что более-менее полноценные сведения в архиве Костанайской области имеются на семью Ремезовых. По ним удалось собрать достаточно сведений за XX век.

Также воссоздать прошлое моего рода помогли семейные фотографии, реликвии, рассказы, воспоминания разных родственников.

Ремезовы из Большой Чураковки

Все наши Ремезовы отличались сильным волевым характером, любовью к природе и земледелию, познанию наук и чтению. Они были гостеприимны, заботились о людях. Многие обладали великолепным голосом.

К примеру, мой дедушка Виктор Павлович Ремезов – 1942 г.р., самый младший из девяти детей Павла Романовича (1892 г.р.) и Матрёны Яковлевны (1906 г.р.) Ремезовых пел под аккомпанемент легендарной Александры Николаевны Пахмутовой, его отец Павел Романович пел на клиросе в церковно-приходском хоре, несмотря на свою партийную принадлежность [иллюстрация 1, см. приложение].

Все Ремезовы были грамотными людьми. Мой дед, Виктор Павлович, уже в 28 лет занимал ответственный пост в ЦК ВЛКСМ и курировал по молодёжной линии три области в Сибири: Красноярскую, Братскую и Иркутскую, потом на Родине в Костанайской области занимал разные руководящие посты областной администрации, был доверенным лицом первого президента Республики Казахстан – Нурсултана Назарбаева. Одна из его высоких наград за добросовестную деятельность – Орден Трудового Красного Знамени, тому официальное подтверждение – вырезка из газеты «Ленинский путь» [иллюстрация 2, см. приложение].

Отец Виктора Павловича, Павел Романович, согласно найденному в архиве документу – архивному листу члена совета или исполкома, в 29 лет был секретарем сельисполкома посёлка Большая Чураковка [иллюстрация 3, см. приложение].

Биография страны отражена и в судьбе старшего брата моего дедушки – ветерана Великой Отечественной войны – Константина Павловича Ремезова. Тракторист, артиллерист, управленец, участник целинной эпопеи, передовик сельского хозяйства Казахской ССР, бригадир-механик, заведующей мастерской совхоза: «Уважением пользуется этот человек среди механизаторов. Организаторский опыт, педагогический подход выделяют его в числе лучших наставников хозяйства», – отзывались о нём люди, согласно опубликованной статье в областной газете «Ленинский путь» (ныне «Костанайские новости») [иллюстрация 4, см. приложение].

Достоин особого упоминания ещё один старший брат моего деда Фёдор Павлович Ремезов, о котором я сама писала материал к празднованию 75-летия Победы в ВОВ, он являлся участником жестоких сражений на Сучанских болотах Ленинградской области. Очерк был издан в книге памяти «Нам Победу дедов позабыть нельзя» [иллюстрация 5, см. приложение].

Итогом архивных изысканий стала краткая поколенная роспись рода Ремезовых – предков по материнской линии. В основном она составлена по сохранившимся листам I Всероссийской переписи населения 1897 года и последним Ревизиям, сохранившимся в Тобольском архиве.

Это только начало исследования, которое запланировано провести, понимая, что для этого потребуются месяцы, а возможно и годы моей жизни. Но уже сейчас можно заметить, что мои предки были активными участниками переломных моментов в истории Российской империи, СССР, России и Казахстана. Они участвовали в освоении целинных земель, охраняли гектары соснового бора, образовали Ремезов Кордон, и это только начало всего интересного, о чём бы я хотела разузнать и написать ещё.

В перспективе создание Родословного Древа рода Ремезовых. Запросы в архивы Оренбурга и Воронежа. Возможно, поиски метрических записей о представителях нашего рода в Ревизиях, которые хранятся в Государственном Архиве Древних Актов г. Москвы, что поможет углубить знания о предках ещё на несколько веков. Уверена, что со временем история будет отражена гораздо шире, но для этого нужно время. Надеюсь, что выявление архивных сведений приведёт меня к желаемому результату – доказательству того, что тобольский сибиряк Семён Ульянович Ремезов действительно мой предок.

Приложение. Иллюстрации



Иллюстрация 1. На фото – Павел Романович Ремезов, мой прадед, сын Романа Ефимовича Ремезова, внук Ефима Прокофьевича, правнук Прокофия Даниловича Ремезова



Иллюстрация 2. Документы деда Виктора Павловича Ремезова, доверенного лица кандидата в Президенты РК и орденоносца



Анкетный лист

Члена совета или исполкома

1 Фамилия, имя и отчество Ремезов Павел Павлович

2 Член совета или иная должность Ремезов Павел Павлович

3 Район, губерния, уезд, волость, сельсовет, станция, аул Ремезовский сельсовет

4 Возраст 28

5 Национальность Русский

6 Место жительства (состояние на настоящий момент) Ремезовский сельсовет

7 Степень образования (образование, грамотность, читает русские газеты, пишет русские письма. (Указать в каких учебных заведениях обучался) Среднее образование

8 Год вступления до февральской революции (если служил, то где и на каких должностях) Кубанский фронт

9 Год вступления в революционное время (если служил, то где и на каких должностях) Кубанский фронт

10 Инициальное положение до революции а) помещик, буржуазия (какой для сельхозкооператива, подсобные постройки и какое количество скота) в городе или станице Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

б) дворянское имущество (имущество, скот, сельхозмашины) Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

в) слуги, помещики, переделка, революция (какой для сельхозкооператива, подсобные постройки и какое количество скота) Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

11 Иное землепользование: а) общество, б) общество, а) иное общество Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

12 Пользовался ли землей до революции и в какой мере Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

13 До революции Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

14 После революции Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

15 Национальная принадлежность и с какого времени Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

16 Ссылка на другие партии или движения, причина выхода из партии Среднее образование, сельхозкооператив, скот, сельхозмашины

Иллюстрация 3. Анкета Павла Романовича Ремезова, прадеда

Годы и люди ВЕТЕРАНЫ В СТРОЮ

Интересные собеседники — сыновья Павла Ремезова — Константин, Федор, Михаил — пришли на общую свободную землю. В тридцать четвертом году Константин Павлович овладел в Салытской МТС самой современной специальностью в то время на селе — тракториста. Энергичного парня, добившегося рекордных выработок на колесной ХТЗ, вскоре ставят бригадиром.

— Памятные это были годы, — говорит Константин Павлович. — Все было новым, люди работали, как одержимые.

В тридцать девятом году увидел Константин Павлович на службе в Красную Армию. Не думала его молодая жена, Надежда Родионовна, что провозжат мужа почти на семь лет. Уже после Великой Отечественной войны вернулся домой бывшим артиллеристом. Двенадцать военных лет — старая рана, рядные отбраты, не вернувшиеся с фронта, постоянно напоминают о том суровом времени, выпавшем и на долю нашего народа.

Истосковалось хлеборобское сердце по земле, вздревле почетному делу земледельца — сеять, растить хлеб. Но раз с болью смотрел на доросшие бурьяном поля, на горящие хлебные нивы, астрелявшиеся да пути фронтовиков. Вернувшись домой, с неудержимой энергией окунулся в работу Константин Павлович. Подолгу пропадал в поле, на ферме, так как бригадирские обязанности вскоре сменил заботы управляющего.

— А тут целина началась, — продолжает рассказ Константин Павлович. — Все внимание страны обратил на нас. Я рад, что был участником этой эпопеи.

Последние пятнадцать лет до выхода на пенсию Константин Павлович отвечал за техническую службу хозяйства, заводил тракторной мастерской. Четыре года на заслуженном отдыхе персональный пенсионер, но в горячие дни уборочной страды Константин Павлович вновь до поздна пропадал в поле. Поишь наставника очень кстати

тем, кто впервые встал за штурвал степного корабля.

— Уважением пользуется этот человек среди механизаторов. Организаторский опыт, педагогический подход выделяют его в числе лучших наставников хозяйства, — отзывается о К. П. Ремезове секретарь парткома Чураковского совхоза Я. А. Синер.

Мы встретились с Константином Павловичем в тот день, когда один из комбайнеров закрепленной за ним бригады из десяти механизаторов устроил для себя отдых. Надо было видеть, как отчитывал провинившегося Константина Павловича.

«Всех надо собрать сегодня вместе, поговорить, чтобы подобное не повторялось, — решил он. — Ведь судьба урожая в их руках...»

Не может мириться с равнодушием, недостатками ветеран. Не привык он соглашаться с этим.

Идут годы, многое пережито, есть чем поделиться с людьми. На глазах его поколений на местах комбайнных степей росло,

крепло мощное сельскохозяйственное производство. И то, что не успел сделать ты, хочешь видеть завершенным в жизни моих внуков, — отзывается с чувством любви к родной земле, хочется многое успеть, подбодрить, научить.

Г. ХАФИЗОВА

На снимке: К. П. Ремезов.

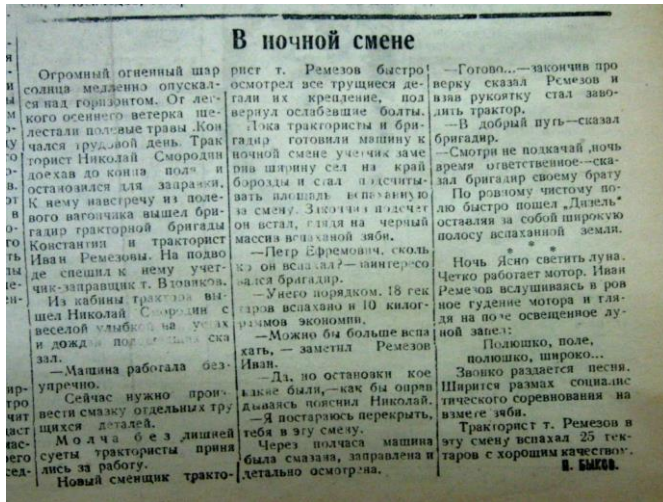


Иллюстрация 4. Публикации о старшем брате моего дедушки – ветеране Великой Отечественной войны Константине Павловиче Ремезове



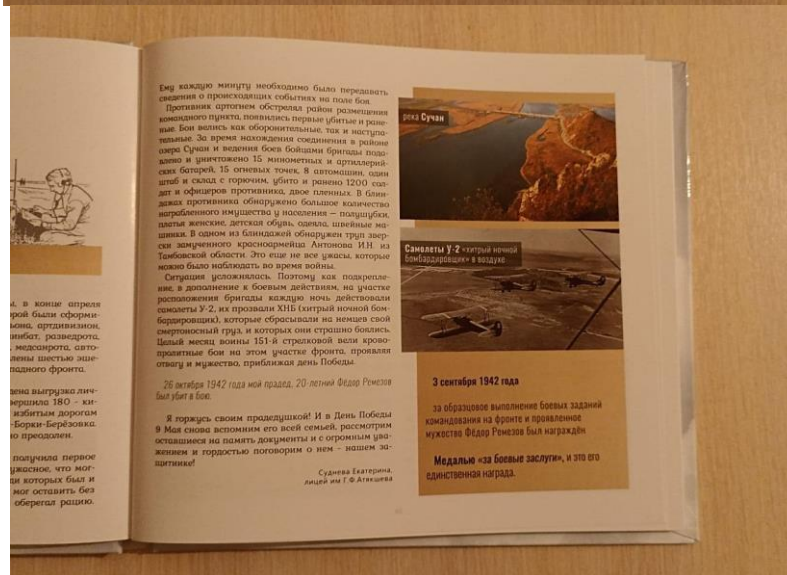


Иллюстрация 5. Публикация о старшем брате моего дедушки – ветеране Великой Отечественной войны Фёдоре Павловиче Ремезове, участнике жестоких сражений на Сучанских болотах Ленинградской области.

*Низамутдинова А.Д.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
(оркестровые духовые и ударные инструменты)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Липнягов Б.В.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

**КЛАСС ФЛЕЙТЫ ОТДЕЛЕНИЯ ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВЫХ
И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
СУРГУТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

*«Народ, не знающий своего прошлого, не имеет будущего».
Михаил Ломоносов*

История

История класса флейты в Сургутском музыкальном колледже начинается сразу с момента открытия отделения оркестровых духовых и ударных инструментов в Сургутском музыкальном училище (позже было переименовано в колледж). Об этом пишет Б.В. Липнягов: «В 1991 году было открыто отделение духовых и ударных инструментов и произведён первый набор студентов на первый курс» [3, с. 337].

В первый набор вошли студенты, обучавшиеся на флейте, саксофоне и трубе, то есть с самого первого года существования отделения духовых и ударных инструментов (далее – ОДиУИ) класс флейты был открыт. Следовательно, годом рождения класса флейты в Сургутском музыкальном колледже можно считать 1991 год.

Важность данного события заключалась в том, что на тот период на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и Ямало-Ненецкого автономного округа подготовка профессиональных кадров исполнителей и преподавателей по специальности духовые и ударные инструменты, куда и входит класс флейты, не осуществлялась. Поэтому открытие классов духовых инструментов в Сургутском музыкальном училище в дальнейшем значительно повлияло на развитие музыкальной культуры как Сургута, так и региона в целом.

Необходимо заметить, что Тюменское училище искусств готовило таких специалистов, но не могло обеспечить полностью профессиональными кадрами территории двух национальных округов. Его выпускники в основном оставались на юге Тюменской области.

В музыкальных школах и школах искусств ХМАО – Югры классов духовых инструментов было очень мало и не во всех был класс флейты. Например, в Сургуте классы духовых инструментов были только в Детской музыкальной школе №2 (позже переименована в ДМШ им. Г. Кукуевицкого), класса же флейты там не было. Такое положение влияло на количество поступающих в класс флейты Сургутского музыкального училища.

Особенность класса флейты в первые годы его существования в музыкальном училище состояла в том, что он не был самостоятельным классом со всеми свойственными ему атрибутами, а был частью большого класса кларнета, саксофона и флейты. Взаимодействие и даже зачастую конкуренция между студентами внутри класса положительно влияли на профессиональное становление обучающихся.

Ведущим преподавателем этого класса стал Борис Михайлович Ошивалов. Будучи по специальности кларнетистом, он смело взял на себя миссию по подготовке исполнителей и будущих преподавателей класса флейты для детских музыкальных школ.

Следует упомянуть, что на период открытия ОДиУИ у него уже был значительный опыт работы на протяжении 14 лет в ДМШ г. Нефтеюганска, где он вёл класс флейты наряду с другими духовыми инструментами.

Первой студенткой по классу флейты в Сургутском музыкальном училище стала Елена Струнина, окончившая ДМШ г. Пыть-Яха, класс флейты преподавателя Н.В. Епифановой. Несколько выпускников этого преподавателя поступили в Сургутский музыкальный колледж: С. Киселёва, Н. Струнина, К. Ильченко, В. Маликова.

Первым концертмейстером класса кларнета, саксофона и флейты стала одна из опытейших концертмейстеров музыкального училища В.Г. Кожемякина, что так же, как и опыт преподавателя класса Б.М. Ошивалова, способствовало высокому уровню подготовки студентов.

Первой выпускницей, окончившей Сургутское музыкальное училище по специальности ОДиУИ класса флейты, была тоже Елена Струнина (выпуск состоялся в 1995 году). На экзамене по специальности на высоком уровне она исполнила следующую программу:

- 1) И. С. Бах. Соната e-moll, I и II части.
- 2) В. А. Моцарт. Концерт D-dur, I часть.
- 3) П. Хиндемит. Эхо.

Все остальные экзамены также были ею успешно сданы.

Председателем Государственной экзаменационной комиссии был приглашён профессор Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург) Блинов Евгений Григорьевич.

Вторым выпускником класса стала Киселёва Светлана (выпуск состоялся в 1997 году).

После окончания Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова в 2001 году в соответствии с распределением молодых специалистов в Сургутское музыкальное училище была направлена преподаватель класса флейты Наталья Сергеевна Акимова. С этого момента началось формирование отдельного самостоятельного класса флейты в музыкальном училище.

Процесс создания класса сопровождался типичными трудностями, характерными для этапа становления. Но, несмотря ни на что, были и позитивные аспекты, которые помогли на этом этапе. Это наличие уже двух студенток в классе флейты: Д. Григорьевой и Н. Струниной. Большое значение также имело то, что за плечами Н.С. Акимовой был 5-летний опыт работы в качестве преподавателя по своей специальности в Филиале государственного профессионального образовательного учреждения «Саратовский областной колледж искусств» в городе Марксе.

Энтузиазм и энергия Н.С. Акимовой с первых лет работы в городе Сургуте позволили ей органично войти в состав созданного в 2001 году ансамбля русских народных инструментов «Ларец», который с первых дней своего существования стал вести активную концертную деятельность. Необходимо заметить, что благодаря своему высокому профессионализму в 2010 году ансамбль вошёл в состав Сургутской филармонии и стал её полноправной концертной единицей. За весь период существования ансамбля было исполнено множество различных концертных программ, ориентированных на разные социальные группы и возрастные категории.

Без сомнения, наличие в составе ансамбля флейты способствовало популяризации этого инструмента среди слушателей – потенциальных будущих учеников и родителей, пожелавших обучать своих детей на таком музыкальном инструменте.

Но на этом Н.С. Акимова не остановилась. И для дальнейшего профессионального личностного роста поступает в 2001 году в аспирантуру Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, а в 2003 году успешно её заканчивает.

Открытие ОДиУИ в Сургутском музыкальном училище и класса флейты в его составе послужило сильнейшим толчком в развитии музыкальной культуры г. Сургута и региона в целом.

По примеру Сургутского музыкального училища в Ханты-Мансийске в 1997 году был открыт «Колледж-интернат Центр искусств для одарённых детей Севера», в котором активно стали развивать все духовые специальности. Там же был открыт класс флейты под руководством Ю.Н. Мухарлямова.

Это создавало дополнительные конкурентные условия, потому как руководство Центра искусств в г. Ханты-Мансийске активно использовало свой обширный административный и финансовый ресурс для развития своего учебного заведения.

Параллельно в ДМШ города и региона стали открываться отделения духовых и ударных инструментов и практически везде первым открывался класс флейты, поскольку флейта оказалась самым популярным и востребованным инструментом среди духовых.

Популярность обучения в классе флейты в ДМШ связана не только с эстетическим характером – красотой звучания инструмента, но и с сугубо прагматическими устремлениями родителей: новый инструмент в ДМШ, лёгкий и мобильный (по сравнению с фортепиано, баяном и другими), занятия на флейте оказывают оздоровительное воздействие на больных астмой и множество других причин, побуждавших отдать ребёнка на обучение в класс флейты.

Несмотря на то, что наш регион является привлекательным для специалистов из других мест, первыми преподавателями ДМШ, наряду с приезжими специалистами, становились выпускники класса флейты Сургутского музыкального училища, позднее колледжа: Е. Струнина, Д. Паршина, Е. Парно, позднее И. Ишбердина, В. Скороход, В. Эм.

Профессиональная исполнительская деятельность для выпускников специальности духовые и ударные инструменты Сургутского музыкального училища класса флейты могла начаться не только после окончания учебного заведения, но ещё со студенческой скамьи.

Наиболее подготовленные из них вливались в муниципальные музыкальные коллективы, такие как Оркестр духовых инструментов «Сургут Экспресс-бэнд», Сургутский симфонический оркестр, оркестр русских народных инструментов «Былина». Позже после открытия Сургутского филармонического центра в 2003 году эти коллективы вошли в его состав, а в 2010 году в состав Сургутской филармонии.

Первыми оркестрантами-флейтистами стали наши студенты и выпускники: Е. Струнина, Д. Григорьева, Н. Струнина, Д. Паршина, позже П. Верная, В. Эм и другие.

Студенты класса ежегодно активно выступают в различных концертах, участвуют в разного рода музыкальных сценических проектах и гастролях по территории ХМАО–Югры и ЯНАО. Из множества проектов следует выделить филармонический проект «Школа музыки», «Обнимаю сердца», Водевиль М.А. Баска «Беда от нежного сердца», «Молодые таланты Ямала и Югры» с 2019–2023 г. В рамках этого проекта проводились гастроли студентов класса в Ноябрьске, Новом Уренгое, Пурпе, Тарко-Сале.

В рамках сотрудничества студенты класса флейты принимают участие в концертах, которые проводятся для учащихся ДМШ городов Сургута, Нефтеюганска, Пыть-Яха и других муниципальных образований региона.

Исполнительский уровень студентов класса позволяет им регулярно выступать в качестве солистов с музыкальными коллективами Сургутской

филармонии: ансамблем русских народных инструментов «Ларец» и Сургутским симфоническим оркестром.

По сложившейся традиции в конце каждого учебного года в мае студенты проводят концерт своего класса, часто привлекают к участию в нём и студентов других классов, например кларнета и саксофона, класса ударных инструментов.

Особую гордость составляют студенты, завоевавшие призовые места и удостоенные званий лауреатов и дипломантов на конкурсах различных уровней. Первым лауреатом из числа студентов класса флейты стал Кирилл Паюхин.

В 2010 году он принял участие в III Открытом конкурсе инструментального исполнительства им. А.С. Знаменского (г. Сургут) и стал одним из его победителей, был удостоен звания Лауреата II степени.

Позже студенты класса неоднократно становились лауреатами и дипломантами конкурсов разного уровня, таких как: XXIII Всероссийский конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Уральские фанфары» (г. Магнитогорск, 2013 г.), I Международный (III Всероссийский) конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Legni & Ottoni» (г. Курган, 2016 г.), Всероссийский конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Дудас» (г. Екатеринбург, 2016 г.), VI, VII, VIII Открытый окружной конкурс инструментального исполнительства им. А.С. Знаменского (г. Сургут, 2016 г., 2018 г., 2020 г.), I Всероссийский конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах им. М.М. Борисова (г. Асбест, 2018 г.), Всероссийский конкурс музыкантов-исполнителей «Музыкальная столица» (г. С-Петербург, 2020 г.), Всероссийский конкурс детского и юношеского творчества «Весеннее вдохновение» (г. Ханты-Мансийск, 2020 г.), Всероссийский фестиваль-конкурс детского и юношеского творчества «Будущее России» (г. Набережные Челны, 2020 г.) и другие.

Званий лауреатов и дипломантов были удостоены следующие студенты класса: В. Попов, А. Корнишина, П. Зими́на, Ф. Шевелёв, многие из них неоднократные обладатели этих званий: К. Паюхин, Е. Матвеева, В. Скороход, П. Верная, В. Эм, А. Тимофеева, А. Кротова. Большое количество дипломов лауреатов конкурсов различных уровней завоевали: Л. Козачёк (8 дипломов), А. Низамутдинова (9 дипломов), самое же большое количество – 10 дипломов – у Е. Акимова.

За весь период существования класса флейты в Сургутском музыкальном училище и колледже было подготовлено и выпущено 22 специалиста, многие из них, а именно: 59% от общего числа всех выпускников класса, продолжили своё обучение в различных вузах страны, таких как: ЧГАКИ (г. Челябинск), «МаГК (академия) им. М.И. Глинки» (г. Магнитогорск), «УГИИ им. Загира Исмаилова» (г. Уфа), НГК им. М.И. Глинки (г. Нижний Новгород), МГК им. П.И. Чайковского (г. Москва).

Выпускница 2015 года Ева Матвеева после окончания бакалавриата МГК им. П.И. Чайковского (г. Москва) продолжила своё обучение в магистратуре «Conservatorium van Amsterdam» (Нидерланды), а выпускница 2017 года Виктория Скороход уже является аспиранткой НГК им. М.И. Глинки (г. Нижний Новгород).

Есть среди выпускников те, которые открыли классы флейты в ДМШ города Сургута, ХМАО–Югры, ЯНАО, и продолжают там успешно работать.

Высокий исполнительский уровень, участие в различных концертах и проектах, победы на конкурсах и последующее поступление в музыкальные вузы, несомненно, является заслугой ведущего преподавателя класса флейты Н. С. Акимовой, но свою лепту в воспитание будущих профессиональных музыкантов внесли и преподаватели, работавшие в данном классе в разное время, Я.И. Тимофеева, Л.А. Сухоногова.

Неоценимую помощь в подготовке специалистов и успешные выступления как на концертах, так и на конкурсах оказывали концертмейстеры класса: Л.М. Царегородцева, Е.Н. Машковцева, Г.В. Алёхин, И.Д. Бабчук, О.М. Грабарук, А.П. Кубай.

Неприменно следует упомянуть преподавателей Консерваторий, которые делились со студентами своим мастерством и профессиональным опытом, помогали в воспитании молодой плеяды Сургутских музыкантов. Это Заслуженный артист РФ, профессор МГК им. П.И. Чайковского (г. Москва) О.В. Худяков, доцент МГК им. П.И. Чайковского (г. Москва) О.Ю. Ивушейкова, кандидат искусствоведения, доцент РАМ им. Гнесиных (г. Москва) С.С. Голубенко, доцент УГК им. М.П. Мусоргского (г. Екатеринбург) А.В. Голованов, доцент НГК им. М.И. Глинки (г. Нижний Новгород) Е.А. Рогозин, доцент НГК им. М.И. Глинки (г. Новосибирск) Н.П. Фуренкова, профессор Музыкальной академии г. Быгдош (Польша) Бенедек Чалог, профессор Музыкальной академии Базеля Феликс Ренгли (Швейцария) и другие.

Современность

В настоящее время класс флейты ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа – это кузница кадров молодых музыкантов-флейтистов в регионе. С каждым годом всё больше выпускников после окончания колледжа продолжают своё профессиональное образование в музыкальных вузах не только России, но и уже за рубежом, что свидетельствует о высоком исполнительском уровне студентов класса флейты.

Многие выпускники и студенты класса ведут активную исполнительскую концертную деятельность в составах различных профессиональных музыкальных коллективов Сургутской филармонии и других концертных организаций.

В музыкальных школах и школах искусств г. Сургута и региона при участии выпускников колледжа открыты и успешно работают классы флейты.

На сегодняшний день в классе флейты ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа обучается 8 студентов: четверо на I курсе, двое на II курсе и по одному на III и IV курсах.

Все учащиеся показывают хорошие результаты в учёбе, служат положительным примером для других студентов, учащихся не только на ОДиУИ, но и студентов других отделений.

Руководить классом продолжает опытный педагог Н.С. Акимова, на счету которой множество подготовленных высоко профессиональных музыкантов-флейтистов, богатый исполнительский опыт артиста Сургутской филармонии, которым Наталья Сергеевна успешно делится со своими учениками.

Концертмейстером в классе флейты уже на протяжении двух лет работает один из опытнейших музыкантов-пианистов – «Заслуженный деятель культуры ХМАО–Югры» Е.М. Владыкина. Она имеет огромный опыт работы как концертмейстера, так и преподавателя. Некоторые её ученики, окончившие консерватории, несмотря на молодость, уже стали востребованными и авторитетными музыкантами.

Из последних достижений студентов класса флейты следует отметить: диплом лауреата II степени студентки I курса П. Зиминой на III Международном конкурсе музыкального искусства «LA MAGIA DELL' ARTE», диплом лауреата I степени студента II курса Е. Акимова на II Открытом Всероссийском конкурсе технического мастерства «PERPETUUM MOBILE», диплом лауреата II степени в составе камерного ансамбля студента II курса Е. Акимована IX Международном музыкальном конкурсе при поддержке ППС РАМ им. Гнесиных и МГК им. Чайковского «GodWin Art».

Из наиболее заметных концертных выступлений можно отметить недавнюю премьеру концертной программы филармонического камерного оркестра русских народных инструментов «Былина» под названием «Балалайка XXL», в исполнении которой принял участие с двумя сольными номерами студент II курса Е. Акимов.

За последнее время профессиональные интересы студентов класса флейты претерпели значительное изменение. Это выражается в появлении интереса к научно-исследовательской деятельности. Так, в настоящее время для участия в III Окружной открытой студенческой научно-практической конференции «Путь к знаниям» находятся в разработке следующие научные темы учащихся: у Е. Акимова «"Птичья" тема в творчестве О. Мессиана» и «Лексема «дом» в творчестве Р. Брэдбери», у А. Низамутдиновой «Класс флейты ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа: история и современность», С. Дженетова совместно со студентом II курса отделения

инструментов народного оркестра Э. Асадуллиным исследуют уровень читательского интереса студентов колледжа.

Для работы класса флейты в составе ОДиУИ Сургутского музыкального колледжа есть ещё много возможностей, например, подготовка преподавателей для ДМШ, об этом пишет Б.В. Липнягов: «Перспективы роста и дальнейшего развития ОДиУИ связаны с подготовкой кадров для преподавания на духовых отделениях ДМШ города и округа» [3, с. 342].

Наиболее важным шагом было бы открытие музыкальной школы в составе Сургутского музыкального колледжа по примеру многих колледжей в России, на что также обращает внимание Б.В. Липнягов: «...в первую очередь, необходимо возрождение музыкальной школы в Сургутском музыкальном колледже» [3, с. 342].

Несмотря на то что в г. Сургуте уже налажена и постоянно протекает концертная жизнь, где участвуют исполнители-флейтисты в составе музыкальных коллективов Сургутской филармонии, в концертах, проходящих в галерее «Стерх», хочется видеть в Сургуте Музыкальный театр, способный давать не только драматические спектакли, а полноценные оперетты и оперы. На это также указывает в своей статье Б.В. Липнягов [3, с. 342].

При условии открытия такого театра задачи подготовки исполнителей значительно возрастут.

Таким образом, мы кратко воссоздали историю становления и развития класса флейты в Сургутском музыкальном колледже. Изучив опыт работы класса флейты, мы можем прогнозировать дальнейшее успешное и плодотворное его развитие.

P.S.

Выражаю искреннюю благодарность за информационную поддержку в написании данной статьи преподавателям колледжа: Б.М. Ошивалову, Н.С. Акимовой, Е.Б. Заниной, Б.В. Липнягову, преподавателю класса флейты ДМШ № 3 Н.В. Арыковой и специалисту учебной части колледжа И.Б. Насибуловой.

Список литературы:

1. Бюджетное профессиональное образовательное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Сургутский музыкальный колледж»: [Сайт] / учредитель БУ «Сургутский музыкальный колледж». – URL: : <https://surgutmusic.ru/> (дата обращения: 10.09.2021). – Текст электронный.
2. И мастерство, и вдохновение... 40 лет / Сост.: С.Г. Лалаян, Н.И. Школенко и др. – Сургут: ООО «Бишоп». – С. 77-85. Текст: непосредственный.

3. Липнягов Б.В. Тридцать лет отделению духовых и ударных инструментов Сургутского музыкального колледжа: история, достижения, перспективы / Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат-лы VIII Всеросс. науч.-практич. конф. 25 – 27 октября 2022 г. / Сургутский музыкальный колледж. Сургут: Изд-во ООО «Югра Принт», 2022. – С. 336–343.

4. По клавишам искусства, по струнам мастерства... Сургутский музыкальный колледж – 40 лет. Калейдоскоп музыкантов Севера.– Сургут: «Винчера», 2012. – С. 59–61. – ISBN 978-5-905574-11-5. – Текст: непосредственный.

5. Полвека служения искусству... / Сургутский музыкальный колледж. – 2022. – С. 93-99.

6. Симфония наших сердец / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут ; Екатеринбург : ООО «ПП Артикул», 2007. – С. 44–47. – ISBN 978-5-905574-40-5. – Текст: непосредственный.

НАПРАВЛЕНИЕ «КУЛЬТУРА РОДНОГО КРАЯ»

*Иванова А. В.,
обучающаяся 9 класса МБОУ СШ №31
Научный руководитель – Сакур Л.М.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ЮГРА – ТЕРРИТОРИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ПРАЗДНИКОВ ОБСКИХ УГРОВ

Праздники у народов Севера – это неотъемлемая часть их культуры. Изучая праздники обских угров, можно узнать традиции этих народов, особенности религиозных верований и национальной кухни. Традиционные праздники народов ханты и манси тесно связаны с фольклором, ведь ни один праздник не обходится без песен и традиционных танцев.

Актуальность данной темы в том, что, проживая на территории коренных народов Севера, необходимо знакомиться с культурой и традициями этих народов. Необходимо знакомить с этой культурой всех школьников, проживающих на территории Югры, чтобы не было стыдно за тех, кто, увидев представителей коренных народов, тыкает в них пальцем, смеется над их нарядами.

Так как наше исследование имеет практическую направленность, нам необходимо изучить особенности каждого праздника и по описанию

изготовить творческую композицию по каждому празднику. Мы начали с изучения литературных и интернет-источников.

Все праздники мы классифицировали по группам. Первую группу составили праздники почитания животных и птиц.

7 апреля народы ханты и манси встречают ежегодный весенний праздник «Вороний день» – это день прилета первых птиц. В мифах народов ханты и манси Ворона – вестник весны, символ пробуждения и обновления природы. Ворона считается древней покровительницей матерей и младенцев. В «Вороний день» готовили мясо оленя, ходили в гости, танцевали традиционные танцы. На ветки берёзы повязывают лоскутки из ткани с завязанными в них монетами. Ханты и манси накрывают столы, готовят праздничное блюдо «саломат» – густая каша из мяса и муки грубого помола, пекут пироги с рыбой и ягодой. Угощение окуривают чагой, затем гостей приглашают к накрытому столу.

С 2011 года Законом Ханты-Мансийского автономного округа – Югры установлено, что День коренных малочисленных народов Севера автономного округа «Вороний день» является официальным праздником автономного округа. [1]

Один из значимых праздников почитания животных – это Медвежий праздник, на языке манси «яны пике» что значит большие пляски, или «чхыф леранд» — медвежья игра, один из старинных культовых праздников народов Севера. Медвежий праздник это своеобразный комплекс обрядов, связанных с культом медведя. Народы Севера проводят древний обряд с красивым празднеством, которое длится несколько дней. Праздник начинается с инсценировки охоты. Раздается угощение, чаще всего монеты, сладости. Наряжают животное: на глаза и нос кладут серебряные монеты, надевают берестяной намордник. Медведица получает на голову платок и бисерные украшения. Обязательной частью медвежьего праздника является пляска шаманов. Приготавливают медвежье мясо для обеда с соблюдением правил и ритуалов, после чего начинается трапеза. Отобедав, люди собирают все кости, чтобы захоронить в специальном месте, веря, что медведь сможет возродиться вновь. Шкура, часть морды, губы, череп — считаются священными и хранятся отдельно. [2]

Мало кому известно, что у народа ханты существует, кроме почитаемого дня «Ворна хатла» – «Вороньего дня», еще один праздник – Проводы Лебеда, который посвящен встрече и проводам священной птицы – лебеда. Этому событию предшествует праздник, сопровождаемый особым ритуалом. Праздник проводится на священном месте. Мужчины-охотники оповещают о приезде тремя выстрелами. Дальше женщины поджигают сложенные дрова, выставляют еду на доску у костра. Спиртным окропляют огонь и бросают монетки в костер, женщины кланяются и нашептывают: «Ты наша священная птица, мы в гости к тебе пришли и от чистого сердца всё, что нужно, с собой принесли. Скоро настанет разлука, покинешь край

свой родной. Мы ждем твоего возвращения весной. Ясного неба желаем тебе над нашей прекрасной землей!» Потом женщины поворачиваются через правое плечо, заканчивая ритуал, и начинают трапезу.

В стороне на колышке подвешены узелки с подарками. Это общее место для совершения обряда. Основной обряд проводился на священном месте, куда разрешено было ходить только мужчинам. Здесь совершалось жертвоприношение.

Одним из особенных праздников у обских угров считается День трясогузки. Этот праздник – весеннее развлечение для маленьких детей. После прилета трясогузок начинается ледоход. По поверьям манси, трясогузка трясет своим хвостиком, чтобы разбить лед на реке. Ханты и манси очень почитают трясогузку, считая, что она приносит счастье. [6]

В день праздника на площади селения ставится длинный стол, на него выставляется угощение, среди которого главное ритуальная каша саламат с кедровыми орешками и фигурки трясогузки из теста. Собираются все жители. Ритуал проводит самая старшая женщина села. Потом девочки исполняют танец Трясогузки, подражая порывистым и быстрым движениям птички. [7]

Еще один традиционный праздник почитания животных – это Праздник лосиный. Образ лося присутствует в мифах, фольклоре, народных приметах. Везде лось — символ благополучия, изобилия, здоровья, предвестник удачи. [12]

По рассказам очевидцев, праздник выглядел так: все мужчины-охотники накануне уходили на охоту и добывали лося. На следующий день на священное место приносили кусочки органов лося и бросали в котёл, череп подвешивали на дерево. Это был сугубо мужской праздник, на который не допускались не только женщины, но также дети и собаки. [13]

Во вторую группу мы отнесли праздники почитания стихий и божеств. Первый традиционный календарный праздник года – Праздник угощения Луны «Тылащ пори». В это время Солнце возвращается после тёмного пика зимы. Постепенно начинает просыпаться замёрзшая природа. Птицы в тёплых краях «слышат» дующий со свистом февральский ветер, начинают думать о прилёте в северные края. Пока февраль похвально своей способностью «быку рог отморозить», Солнце с углов домов успеваает снег украсть. Люди живут ожиданием перемен. Обряд угощения Луны «Тылащ пори» – традиционный семейный праздник. Обские угры проводят его на растущую луну. [15]

В календаре ханты и манси май – месяц нереста рыбы, месяц икры. После вскрытия рек отмечается праздник Водяного царя – Виткуля, почитаемого духа и хозяина всех водоемов. Ему у водоемов ставят стол с пищей и угощают чаем, который выливают в реку или озеро. Рукой, набрав воду, смачивают волосы на голове. Только после такого ритуала можно спускать лодки на воду. [8]

Еще один праздник ханты и манси связан с почитанием воды. Он посвящен небольшой узкой лодке, выдолбленной из кедра или осины и называемой обласом. Еще с древних времен ее почитали и в середине лета устраивали в честь нее веселый спортивный праздник. Важным моментом дня являются гонки на обласах, управлять которыми очень сложно. Кроме того, мужчины состязаются в борьбе, слегка напоминающей самбо. Женщины выясняют, кто из них самая ловкая и сильная, игрой в палочку. [8]

Третью группу составили праздники, связанные с промыслами народов ханты и манси.

День оленевода – традиционный, ежегодный национальный праздник обских угров, связанный с их хозяйственной деятельностью. Он устраивается в масштабах района или округа, проходит обычно весной. На этом празднике из национальных видов соревнований наиболее распространенными являются гонки на оленьих упряжках, метание тынзея (аркана), топора, прыжки через нарты, перетягивание палки. Гонки на оленьих упряжках — красивое, захватывающее зрелище. Отбираются лучшие олени, упряжь украшается ленточками, полосками ровдуги, разноцветного сукна. В зависимости от сезона запрягают четыре-шесть оленей. Состязания проводятся на скорость, однако присутствующие неизменно оценивают красоту бега оленей, их окраску (наиболее красивыми всегда считались белые олени) и т.д. На День оленевода готовятся национальные угощения (оленье мясо, струганина). Устраиваются ярмарки, на которых продаются изделия национальных промыслов. [9]

После теоретического изучения праздников обских угров нами проведена практическая работа по изготовлению композиций, отражающих особенности этих праздников. В первую очередь мы изготовили кукол в образах мужчин и женщин.

В изготовлении сувенирных кукол мы использовали знания, полученные в теоретическом исследовании. При изготовлении одежды кукол мы учитывали особенности кроя, материалы, способы украшения.

В результате, нами изготовлено 11 кукол: 3 куклы в мужском образе, 1 кукла в образе ребенка и 7 кукол в женском образе.





Для женских образов мы изготовили летнюю одежду – яркие цветные халаты, украшенные цветными лоскутками тканей, лентами, тесьмой и вышивкой бисером. Обязательным элементом одежды стал платок, покрывающий плечи и голову и по традиции частично прикрывающий часть лица. У многих кукол присутствуют бисерные и металлические украшения. В руках некоторых кукол находится шаманский бубен, который

часто используется на традиционных праздниках.

Куклы в мужских образах также одеты в одежды, передающие особенности традиционного костюма народов Севера: шубы из кожи и меха, малицы, высокие сапоги из кожи и меха. Внутренней первоосновой всех кукол является проволочный каркас. При помощи проволочного каркаса нам удалось придать каждой кукле динамику.

Традиционным в каждой кукле является изготовление головы в виде скрутки из полосок ткани. Именно так изготавливается голова традиционной хантыйской куклы акань.

Изготовленных нами кукол мы объединили в небольшие композиции, передающие особенности традиционных праздников обских угров.

Первая композиция передает особенности Медвежьего праздника: голова медведя покрыта платком, украшена изделиями из бисера и бусин, глаза закрыты монетами. Рядом с медведем женщина с бубном, проводящая древний традиционный ритуал. На заднем плане находится изображение ночного неба с образом духа медведя.



Вторая композиция передает особенности и традиции празднования Вороньего дня. Женский образ костюмирован, при этом мы сохранили в нем традиционные украшения в виде тесьмы, металлических украшений. У куклы волосы заплетены традиционно в две косы, украшенные также украшениями из металла. Голову украшает вороний клюв, а платье украшено вороньими перьями (данные элементы найдены в лесу). Женский образ в костюме вороны находится возле дерева, которое по

традиции украшено лентами и сушками. Также на дерево мы прикрепили тряпичных кукол-ворон, которые традиционно изготавливают в честь праздника. Позади дерева образ вороны с ленточкой в клюве на фоне солнца, как символ прихода весны и тепла.



Третья кукла отражает особенности Праздника угощения Луны. Мы изобразили женщину, исполняющую танец с бубном, т.к. танцы являются традицией на этом празднике. На бубне мы изобразили растущую луну, т.к. праздник отмечается несколько раз в год, но именно на растущую луну.

Четвертая композиция передает особенности празднования Дня трясогузки. Это детский праздник, поэтому в композиции присутствует образ ребенка, в руках которого миска с угощениями и фигурка птицы из теста. Позади ребенка танцующая женщина, исполняющая традиционный праздничный танец.



Пятая композиция передает особенности празднования Лосиного праздника. В данной композиции присутствует мужской образ, т.к. детям и женщинам было запрещено участвовать в данном мероприятии. На дереве череп лося, что является традицией. Человек изображен в момент приготовления традиционной еды из мяса лося. На заднем плане ночное небо и образ духа лося, т.к. лось является священным животным.

Шестая композиция передает особенности празднования Дня оленевода, а именно соревнования на оленьих упряжках. Раньше принимать участие в соревнованиях могли только мужчины, поэтому на нартах именно мужской образ. Олени изготовлены из природных материалов, кожи и меха.



В седьмой композиции мы изобразили женщину, плывущую на обласе. В День обласа ежегодно проводятся традиционные соревнования на обласах, где могут принимать участие как мужчины, так и женщины.



Восьмая композиция демонстрирует традиции в День водяного царя Витхона. Праздник проводится у воды, женщины набирают в ладонь воду и льют себе на голову. В водоем выливают травяной чай как угощение водяному царю.



Девятая композиция отражает особенности праздников встречи и проводов лебедя. Лебедь – священная птица у народов Севера. Праздник встречи и проводов лебедя отмечают с особыми традициями.

Традиционными являются угощения, три выстрела из ружья, разведение костра и бросание туда монет.



Особенностью всей постановки является то, что каждая композиция расположена на основе – контурном изображении одного из районов Югры. При составлении всех частей получается карта ХМАО-Югры. Карта изготовлена в технике фигурного выпиливания электролобзиком.



Таким образом, мы отразили название нашего проекта «Югра – территория традиционных праздников обских угров».



Практическая значимость исследования в том, что нами создана творческая композиция, отражающая особенности традиционных праздников обских угров. Материалы теоретического исследования и

практическую часть работы можно использовать на уроках истории, литературы, географии, окружающего мира.

Теоретическая значимость исследования в том, что мы не только изучили особенности традиционных праздников обских угров, а составили своеобразную карту праздников, из которой можно узнать, где и когда на территории Югры проводятся данные праздники.

Список литературы:

1. <https://etno-centr.hmansy.muzkult.ru/news/53936992>
2. <https://national-travel.ru/medvezhii-prazdnik>
3. https://www.surwiki.admsurgut.ru/wiki/index.php/Праздники_народа_ханты
4. <https://khanty-yasang.ru/articles/prazdniki/15263>
5. <https://helpiks.su/8-95521.html>
6. https://ugra-news.ru/article/dushu_nesushchaya_ptitsa/
7. <https://infourok.ru/prazdniki-narodov-hanti-i-mansi-3249609.html>
8. <https://www.smore.com/eqe9z>
9. <http://gcbs.ru/cbs/pub/prazd/Prazdniki.html>
10. https://works.doklad.ru/view/1Uh6-j1D7_s/all.html
11. <https://www.ugra-prezent.ru/proekty/simvolika-ornamenta-narodnogo-kostyuma>
12. <http://hmao.kaisa.ru/object/1809263298?lc=ru>
13. <https://kmns.admhmao.ru/prazdniki-korennykh-narodov-yugry/299210/prazdnik-losya/>
14. <https://педпроект.рф/Голубева-одежда-ханты-и-манси/>
15. <https://kmns.admhmao.ru/prazdniki-korennykh-narodov-yugry/299202/prazdnik-ugoshcheniya-luny-laquo-tylashch-pori-raquo/>

*Иванова А. В., Безуглая Е. О.,
обучающиеся 9 класса МБОУ СШ №31
Научный руководитель – Сакур Л. М.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

БОЖЕСТВА ОБСКИХ УГРОВ

Проживая на территории Ханты-Мансийского автономного округа, мы тесно соприкасаемся с историей, культурой и традициями коренных народов Севера. В школе мы узнаем о традиционных праздниках ханты и манси, об особенностях традиционного костюма и украшений, о традиционных куклах. В нашей школе уже были проекты, раскрывающие эти стороны жизни обских угров. При этом мы обнаружили, что у современных школьников практически отсутствуют знания о религии

коренных народов Севера. Отсюда *проблема*: низкий уровень знаний современной молодёжи о религии обских угров.

Мы решили раскрыть эту сторону жизни коренных народов Севера, которая является для них одной из важнейших.

По представлениям обских угров, окружающий мир и существующий в нем порядок были не вечны и имели свою историю. Объяснение того, как возник мир и что он собой представляет, раскрыто в мифах о сотворении Земли. Изучая литературные и интернет-источники, мы обратили внимание на то, что особенности религии раскрыты широко в устном народном творчестве коренных народов Севера. В сказках, мифах, песнях, сказаниях присутствует подробное описание строения мира в представлении обских угров. Дается подробное описание божеств. При этом в изобразительном искусстве эта тема отражена не так широко. Что касается скульптуры, то мы не нашли ни одного произведения в данном жанре, где были бы изображены угорские божества. Максимум, что встречается в источниках – это идолы, выполненные из дерева, металла и ткани. Это натолкнуло нас на идею создания макета, раскрывающего религиозно-мифологические представления обских угров.

Прежде чем приступить к практической части проекта, мы провели теоретическое исследование, изучили литературные и интернет-источники по данной теме и выяснили, что вера в духов является основной религиозных верований народов ханты и манси. Поражает число этих духов, сложная картина этих взаимоотношений. По отзывам ученых и исследователей, у обских угров мир духов настолько богат, что, наверное, никому не удастся выявить число и имена всех этих духов, являющихся предметом почитания и страха. В современной научной литературе духов разделяют на несколько категорий: домашние, родовые, местные (территориальные), всеобщие. [1]

В представлениях обских угров вселенная разделена на три мира — небесный (торум), где правит Нуми-Торум; земной (хантыйское — мув, манси — ма), хозяйка которого — богиня земли Калтащ-эква; и преисподний (кали-торум у хантов, хамал-ма у манси), где царит злой Куль-отыр. Небесный бог наблюдает за миром через отверстие в небе — другое отверстие соединяет землю и преисподнюю там, где небо касается земли.

С земли на небо ведет лестница, дерево, семиярусная гора или Мировой столп: на древе свила свое гнездо чудесная птица Карс, вестница богов.

Загробный мир располагается одновременно в преисподней и на севере — путь туда идет по Оби. Туда направляются души умерших в облике птиц или комаров. Чаще дух умершего сохраняет человеческий облик — он отправляется на тот свет в лодке, если умер летом, зимой — на оленьей упряжке.

Так как наша исследовательская работа имеет практическую направленность, мы поставили перед собой задачу создать образы божеств по описанию из разных литературных источников. Для этого мы собрали описательные характеристики на всех божеств, которые будут представлены в творческой композиции.

Нуми-Торум — «Верхний бог». Он живет в своем огромном и светлом небесном жилище с серебряным или золотым дымоходом, разделенном на семь покоев с семью окнами, и оно наполнено всяческими богатствами. Там у него хранятся сосуды с живой и мертвой водой, книга жизни, куда записаны судьбы всех людей. Он имеет облик величественного старца в золотых одеяниях, восседающего на золотом престоле с золотым посохом в руках, его глаза подобны восходящему солнцу. На железной цепи через небесное отверстие он спускает своих посланцев на землю или поднимает на небо земных героев. Нуми-Торум из своего дома наблюдает за землей через отверстие в небосводе. Во дворе его дома стоит столб, вокруг которого кружится солнце. Вестница бога крылатая Калм служит посредницей между ним и земной богиней Калтащ-эквой.

Исходя из данных описаний, найденных в разных литературных и интернет-источниках, нами создан образ божества. Это седовласый и седобородый старец в золотых одеждах. Он восседает на троне. В руках у него книга жизни. Позади трона столб, на котором находится гнездо гагары. Вокруг столба кружится солнце. Под ногами отверстие, через которое божество наблюдает за происходящим на земле.

Для изготовления образа и окружающего его мира мы использовали кожу, мех, природные материалы, которые передают особенности северной природы (еловые ветки, кедровые шишки, еловые шишки, шишки лиственницы, мох лишайник, гриб трутовик).



Дальше мы составили описательную характеристику на богиню Калташь. В представлениях манси Калташь — жена или сестра верховного бога. У Калташь есть две сестры: Хотал-эква (богиня солнца) и Най-эква (богиня огня). Когда золотая Калташь распускает свои волосы, «они развеваются как семикратная Обь вместе с устьем, из кос расходится дневной свет, и в них возникает лунный свет». В песне манси говорится, что

по одной из кос Калтась «поднимается живой соболь, по другой спускается бобр». В мифологии манси часто говорится о способности Калтась превращаться в зайчиху.

Опираясь на данные описания, мы создали собирательный образ богини. Это женщина с седыми волосами, которые передают образ рек. Волосы направлены в сторону озера. По одной из кос поднимается соболь. Одежда выполнена из кожи и меха белого цвета. Из-под одежды выглядывает заячий хвостик, так как по мифологическим преданиям, богиня превращалась в зайчиху. По косам пролегли цепи, по которым, согласно легендам, спускается Нуми-Торум.



Следующий образ – Най-Эква – богини огня, сестры Калтась. В литературных источниках она представляется в виде семязычной женщины в красном платье.

Только в одном литературном источнике мы нашли элементы описания богини огня. Опираясь на эти данные, мы создали образ богини. Это женщина в одежде из кожи красного цвета. Голова богини, как и всех других божеств изготовлена из гриба трутовика, который по форме напоминает череп. У богини семь языков. В руках у богини красный бубен, что придает образу некую таинственность, шаманские черты. Перед богиней находится костер, как символ богини огня. Богиня огня находится слева от Калтась-Эквы. Этим мы хотели передать родственную связь двух богинь.



Дальше мы составили описание водяного царя Йинк-ики – водяной царь, дающий людям рыбу. Он обитает в устье Оби на территории ненцев.

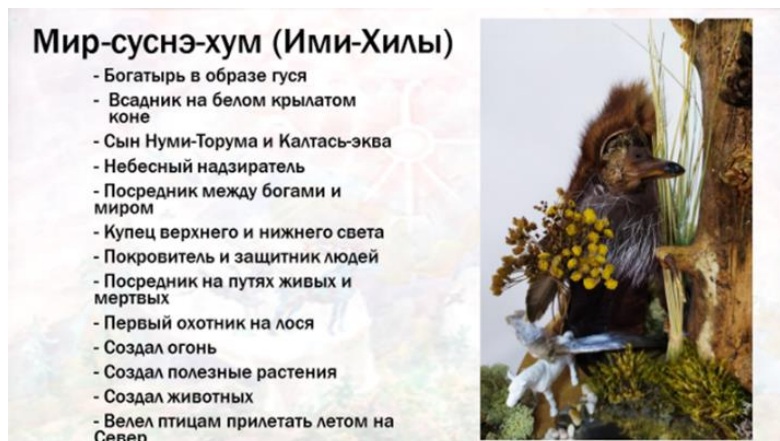
Под водой у него есть город, в котором он живет со всей своей семьей. В сказке «Младшая дочь Солнца» его образ несколько трансформируется, и он предстаёт перед нами как Мужчина с Длинной Шеей, во власти которого находятся воды рек и озёр.

Опираясь на данные описания, мы создали образ водяного царя. Согласно описаниям, у него длинная шея, на которой мы прикрепили голову из гриба трутовика. Одежда изготовлена из кожи с принтом, похожим на чешую. К головному убору и рукам прикреплены рыбы плавники. Из-под одежды выглядывает рыбий хвост, говоря о том, что данное божество может жить под водой, где по легенде находится его дом.

Данное божество мы разместили справа от богини Калтась-Эквы. Так как именно справа от нее находится озеро, в которое впадают ее волосы-реки. Именно в этом озере может находиться дом водяного царя. Стихию воды мы противопоставили стихии огня (слева огонь, справа вода). Под ногами водяного царя мох, передающий атмосферу северных болот.



Один из главных героев — Мир-сусне-хум (Ими-Хиои), именовался «Купцом верхнего и нижнего света». В хантыйской сказке о нём прямо говорится: «Ими хили и сейчас над нами хозяин». Часто его называют и другими именами: сын золотого света, сынок женщины, бабушкин внук. Он младший сын Нум-Торума. У манси этому образу отводится особая роль. Его мифологические и культовые имена: Тарыг-Пещ-Нималя-Сов, Сорни отыр «Золотой богатырь», Сорни хон «Золотой владыка (царь)», Отыр «Богатырь», Лунт-отыр «Гусь-богатырь» с эпитетом «Золотой» (Богатырь в образе гуся), Лувин хум «Всадник» (мужчина, имеющий лошадей). В верованиях и обрядовой поэзии он выступает как всадник на белом крылатом коне, объезжающий земли на высоте «с идущими облаками, с бегущими облаками», это «царь идущих облаков». Его зооморфный облик, в котором он выступает и в фольклоре, и в верованиях – речной гусь.



Основываясь на данных описаниях, мы создали образ Мир Суснэ Хума, как богатыря с гусиной головой. В руках он держит лекарственные растения. Рядом с божеством находится его крылатый конь. Божество размещено рядом с матерью – богиней Калтась-Эквой.

Куль-отыр — богатырь в черной шубе: прикоснувшегося к этой шубе ожидает болезнь и смерть. Куль-отыр — почитаемый дух, которому приносят жертвы, чтобы он избавлял от болезней. Главной жертвой был олень темного цвета, мясо которого готовили и делили между жертвователями и божеством.

Опираясь на данные сведения, мы выполнили образ Куль-Отыра в черной шубе. Для этого мы использовали мех и кожу черного цвета. Голова божества изготовлена из гриба трутовика. У божества седая длинная борода, передающая образ старика. Образ божества нижнего мира находится в лодке, которая, согласно мифам, перевозит умерших в загробный мир. На основании, где находится лодка с божеством, находится коряга, передающая образ оленя, так как, согласно преданиям, оленей приносят в жертву при погребении. Вокруг разбросаны грибы трутовики, грибы чага и мох, передающие атмосферу нижнего мира.



Выбор материалов для изготовления образов божеств и всей композиции обоснован тем, что изначально композиция задумана в эко-стиле. Поэтому в композиции использовались преимущественно натуральные и природные материалы. В результате, были созданы шесть божественных образов. Для одежды божеств использовались кожа, мех.

Голова кукол выполнена из гриба трутовика, т.к. этот гриб по форме напоминает форму черепа. У одной куклы голова выполнена из утиной головы, т.к. это соответствует описанию образа.

Вся композиция состоит из трех ярусов. Верхний ярус соответствует верхнему миру. На данном ярусе находится кукла в образе бога верхнего мира. Средний ярус соответствует среднему миру. На данном ярусе мы расположили образы божеств среднего мира – богиню мать, богиню огня, водяного царя, властелина людей. Это божества, которые могут находиться одновременно в двух мирах, – земном и небесном. Средний ярус – это земной мир, в котором господствуют божества. Для передачи особенностей земного мира нами было создано озеро, основание покрыто ягелем, что характерно для северной природы. Нижний ярус передает особенности нижнего мира – мира мертвых. Кора высушенных деревьев, коряга, передающая образ погибшего оленя, мох, разбросанные грибы трутовика – все это как нельзя лучше передает атмосферу мира мертвых.

Результаты работы можно использовать на уроках истории, краеведения и т.д.



Список литературы

1. <http://www.hintfox.com/article/mifologicheskaja-kartina-mira-zhitelej-Jugri.html>
2. <http://hmao.kaisa.ru/object/1809238957?lc=ru>
3. <https://cyberleninka.ru/article/n/panteon-mansiyskih-bozhestv>
4. <https://culture-wikireading-ru.turbopages.org/culture.wikireading.ru/s/4170>
5. <http://xant.net.ru/bojestva/bojestva.htm>
6. <http://ethnic.ru/edu/mifologoya/kak-babochka-zaichiha.html>
7. <https://culture.wikireading.ru/4172>
8. <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%83%D0%B%D1%8C-%D0%BE%D1%82%D1%8B%D1%80>
9. Попова С.А. Этническая история и мифологическая картина мира манси/Ханты-Мансийск: Изд-во ЮГрафика, 2013. – 86 с.
10. Ромбандеева Е.И. История народа манси (вогулов) и его

духовная культура (по данным фольклора и обрядов). Сургут: АИИК «Северный дом» и Северо-Сибирское региональное книжное издательство, 1993 – 208с.

*Секретова К. М.,
студентка 3 курса отделения «Теория музыки»
ГБПОУ РМЭ «Колледж культуры и искусств
имени И.С. Палантая»,
Научный руководитель – Лукиянова Н. Н.
г. Йошкар-Ола,
Республика Марий Эл*

ТРАДИЦИИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕСПУБЛИКИ МАРИЙ ЭЛ

Город Йошкар-Ола – столица Республики Марий Эл. Несмотря на свою, казалось бы, небольшую численность населения, нашу республику можно смело назвать одной из культурных столиц России. Наш регион славится своими традициями, языком, культурой, а главное – музыкой и музыкальными традициями. Марийская музыка основана на народных финно-угорских мелодиях, передаваемых из поколения в поколение, а сами марийцы – один из древнейших народов Среднего Поволжья.

До революции марийский край представлял собой отсталый уголок царской России. Профессиональное музыкальное искусство отсутствовало, но марийцам всегда была присуща тяга к музыке. Природная музыкальность проявлялась в конструировании простейших инструментов [2, с.4]. По сей день традиции народа мари, звучание марийских народных инструментов, завораживающие марийские танцы и песни можно увидеть и услышать в разных точках республики и за её пределами.

Марийские гусли – душа народа мари

Одни из главных музыкальных традиций республики – марийские народные инструменты, которые несут огромную актуальность на сегодняшний день.

Национальным брендом республики Марий Эл являются «кўсле» – марийские гусли. Марийские гусли – настоящая жемчужина народа. Вот уже почти столетие изначально мужская традиция игры на этом инструменте стала женской. Анна Романовна Сидушкина¹ стала первой женщиной-музыкантом из мари, получившей высшее специальное образование в Московской консерватории, создавшая исполнительскую школу и методику обучения игре на гусях.

¹ Анна Сидушкина – основательница профессиональной школы игры на марийских гусях. Именно она создала методику обучения игре и сделала переложения произведений, которые по сей входят в репертуар начинающих гусяров республики.

Сейчас марийские гусли активно продолжают свое развитие. На этих инструментах обучают играть в детских школах искусств республики, гусли используются в различных концертных программах. Особую популярность получила программа «Орган и гусли» в Марийском государственном академическом театре оперы и балета им. Э.Сапаева, в котором принял участие ансамбль гусяров «Чинчывий» Колледжа культуры и искусств.

В 2022 году по инициативе министра культуры, печати и по делам национальностей Константина Анатольевича Иванова был создан Всемарийский ансамбль гусяров, который дебютировал на сцене театра оперы и балета, а далее выступил на Первом Международном детском культурном форуме в городе Москве.

Марийские композиторы – национальное достояние республики

Большую роль в развитии марийского профессионального искусства сыграло создание Союза композиторов республики. Его истоки начинаются в 1940 году, когда в творческий союз пришло постановление Совета народных комиссаров Марийской АССР «О создании оргкомитета Союза Советских композиторов Марийской АССР». В то время в состав Союза вошли: Л.Н.Сахаров (председатель), Я.А.Эшпай и А.И.Искандаров.

В 2020 году Союзу композиторов Республики Марий Эл исполнилось 80 лет. За это время марийская музыка преодолела огромный путь становления. Во все периоды непростой жизни наши композиторы опирались на традиции классиков мировой музыкальной культуры, хранили верность родному музыкальному фольклору, следовали заветам своих предшественников-музыкантов [1, с.3].

«...Композиторы в большинстве произведений стоят на хорошей народной мелодической песенной основе...Меня порадовал хороший вкус, который наличествует в произведениях <...> Композиторы продолжают великие традиции Палантая, Я.Эшпая в классической марийской музыке. Молодых композиторов следует призвать к дальнейшему развитию этих замечательных традиций», «Это очень интересно. Это очень нужно. Надо помогать талантливым молодым людям найти свой путь к музыкальному искусству», – говорил великий Д.Д.Шостакович, участвовавший в работе IV Пленума Союза композиторов МАССР в 1965 году [там же].

«Воды текут – берега остаются; люди уходят – песни их остаются», – поётся в горномарийской народной песне. Так и мы храним то, что создавали когда-то наши «родные» композиторы:

Эрик Сапаев (1932-1963) – марийский композитор, автор первой марийской оперы «Акпатыр», член Союза композиторов СССР с 1959 г.

Его вклад в марийскую культуру является ядром всей марийской профессиональной музыки. Именно он положил начало марийскому оперному творчеству. Создание оперы «Акпатыр», работа над её постановкой стали главным делом в жизни Э.Сапаева после окончания

Казанской консерватории. Но премьера её состоялась уже без автора [3, с.53].

Помимо оперно-вокального творчества, Эрик Сапаев писал симфонические и камерно-инструментальные произведения. Среди его симфонических сочинений: Симфониетта (1958) и «Торъяльская сюита» (1961). Эти произведения продолжают исполняться и звучать по сей день. Наиболее популярное его сочинение – «Мелодия» (1952), которое в данный момент входит в концертный репертуар многих инструменталистов. Творчество Эрика Сапаева – это не просто часть марийской музыкальной культуры, это целая россыпь классических её образцов.

Андрей Яковлевич Эшпай (1925-2015) – композитор, пианист и педагог, родившийся в Республике Марий Эл.

Творчество Эшпая широко и многогранно. Его музыкально-стилистические истоки следует искать, прежде всего, в марийском фольклоре, который преломляясь в творческом сознании художника, становится одним из основных средств выразительности в его произведениях [2, с.152].

Андрей Эшпай – автор многочисленных произведений: 9 симфоний, 18 концертов почти для каждого солирующего инструмента, 2 балета, кантаты, симфонические картины, множество фортепианных и камерно-инструментальных сочинений, квартеты, многочисленные песни, музыка к кинофильмам (около 60), музыка к спектаклям (более 10).

Творческий почерк композитора ярко индивидуален и всегда узнаваем. Среди истоков, питающих его творчество, – традиции отечественной музыки, представленные именами С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, творчество И.Ф. Стравинского и французского композитора М.Равеля, искусство джаза. Но всё же определяющим является марийская национальная музыка. Именно в творчестве А.Эшпая марийский фольклор стал звучать современно, с использованием новых техник композиции [3, с.88].

Григорий Архипов (1983 г.р.) – председатель Союза композиторов республики Марий Эл, главный дирижер Марийского государственного академического театра оперы и балета им.Э.Сапаева. В настоящее время творчество Григория Архипова широко многогранно. На сцене Марийского государственного академического театра оперы и балета им.Э. Сапаева были поставлены 2 мюзикла композитора – «Цветик-Семицветик» и «Буратино», которые прошли с ошеломительным успехом и вошли в репертуар театра. Помимо этого, композитор пишет музыку к спектаклям для Республиканского театра кукол («Йӱдорол» - «Ночной сторож», «Серебряное копытце» и др.), Марийского драматического театра драмы им. М.Шкетана («Спасти камер-юнкера Пушкина», «Айдеме йӱратымаш» - «Любовь людей» и др.), а также сотрудничает с другими театрами России.

Театр – культурное сердце столицы

В области развития оперного и балетного искусства, пропаганды достижений мировой и национальной культуры Республики Марий Эл ведущее место занимает Марийский государственный академический театр оперы и балета имени Эрика Сапаева.

Помимо произведений русских и зарубежных авторов, на сцене ставятся и произведения марийских композиторов:

Балет «Лесная легенда» Анатолия Луппова в полном смысле этого слова является легендой марийского хореографического искусства. Поставленный впервые еще в 1973 году, он вошел в историю как первый национальный балет и являлся визитной карточкой театра. К 50-летию театр оперы и балета создал новую версию этого уникального спектакля. Людской мир, тёмные чертоги Керемета, любовь и ревность, драматизм и самопожертвование – обо всем этом рассказывает музыка Анатолия Луппова, сопровождаемая прекрасной и тонкой хореографией. В балете присутствует своя лейтмотивная система, близкая марийским мелодиям, а также цитаты (их 5) из сборника В.М.Васильева «Марий калык муро».

Балет «Лесная легенда» композитора Анатолия Луппова – настоящее национальное «детище», воплощающее единство мира людей и мира леса, противопоставление добра и зла с оптимистическим финалом.

Опера «Акпатыр» Эрика Сапаева – первая национальная опера Республики Марий Эл. Самая сильная сторона оперы – её легендарное, эпико-романтическое начало. Как и в традиционных русских операх в ней есть народные хоры, описывается преданность Родине и звучат темы народных песен. Во время действия ярко показываются марийские народные обряды, костюмы и национальные танцы. С 2017 года традицией театра стало проведение летнего оперного фестиваля на открытом воздухе в деревне Алёшкино Килемарского района Республики Марий Эл. Обязательной частью программы является показ национальной оперы Эрика Сапаева «Акпатыр».

Слияние музыки с природой было настолько гармонично, что казалось, звучит река, поле, лес, каждый лист дерева и каждая травинка. Множество костров на берегу реки Арда сыпали искрами музыку сумерек. Музыка рождалась из холодного воздуха, закатного неба, выплывала из тумана низин, а оркестр (дирижер Григорий Архипов) продолжал множество соловьиных трелей [4].

Симфоническое, вокально-хоровое, пластическое, световое действие «Чумбылат могучий» Эллины Архиповой рассказывает нам легенду о храбром герое Чумбылате. О его рождении, о том, как он оберегал свои земли от захватчиков, как ушёл под гору, но обещал защищать народ мари в случае страшной опасности. Как только наступила опасность, герой, услышав зывания марийцев, встал на защиту своего народа и прогнал врагов. Поэтическое предание, положенное на язык музыки, стало не просто

оперой – в ней в едином действе переплелись свет, звук, хореография и слово. Новое произведение Эллины Архиповой – важный этап в развитии всей марийской музыки. Эта опера – новая ветвь в марийском классическом музыкальном искусстве XXI столетия.

Мюзикл «Цветик-Семицветик» (2022) Григория Архипова стал настоящим культурным событием всей республики. Это – совместный проект Колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая и Марийского театра оперы и балета им.Э.Сапаева. В постановке приняли участие студенты и учащиеся колледжа, которые получили уникальную возможность примерить свою будущую профессию, не дожидаясь окончания учёбы: поиграть в настоящей оркестровой яме и выступить в качестве солиста или участника хора на большой сцене оперного театра.

Спектакль успешно принял участие на фестивале «Театральное Приволжье» в г. Перми (2023) и в номинации «Лучший молодёжный спектакль» занял второе место.

Можно сделать вывод, что Республика Марий Эл, несмотря на свои скромные размеры – необъятная культурная точка России. Наш народ благодаря своим достойным представителям бережно сохраняет и развивает национальную культуру, язык и традиции.

Марийская культура – явление уникальное, слава о котором выходит за рамки республики. 29 ноября 2023 года наша республика достойно представила свою культуру и музыкальную жизнь на Международной выставке-форуме в г. Москве. Нам есть, что показать и есть чем гордиться. Республика Марий Эл продолжает культурно развиваться и сохранять свои традиции, а мы, будущее поколение музыкантов, будем и дальше это продолжать.

Список литературы

1. Артищева Р.В. Союз композиторов Республики Марий Эл. – Йошкар-Ола, 2015.
2. Кузнецова В., Кульшетова Л., Чеснокова В. Композиторы и музыковеды Республики Марий Эл. – Йошкар-Ола, 2006.
3. Мысина В. Марийская профессиональная музыка. Учебное пособие. – Йошкар-Ола, 2010.
4. Официальный сайт Марийского государственного театра оперы и балета им.Э.Сапаева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://operaballet.net/>.
5. Цыкина Ю. Из истории марийской профессиональной музыки: Научное издание. / Мар.гос.ун-т. – Йошкар-Ола, 2004.

*Сивакова О.М.,
студентка 2 курса специальности «Библиотечное дело»
УО «Могилевский государственный колледж искусств»
Научный руководитель – Снытко В.Н.
г. Могилев,
Республика Беларусь*

ВИРТУАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ПИСАТЕЛЯ КАК СРЕДСТВО ПРИВЛЕЧЕНИЯ К КНИГЕ И ЧТЕНИЮ

Современные библиотеки как социально-культурный институт играют важную роль в жизни общества, способствуют повышению образовательного и культурного уровня пользователей. Они становятся информационными, культурно-просветительными, мультимедийными центрами, где можно получить доступ к различным источникам информации, как в печатном, так и в электронном виде.

Сегодня практически каждая крупная библиотека имеет свой сайт, электронный каталог, страничку в социальной сети. Однако прогресс не стоит на месте, и мы имеем возможность не только увидеть, но и использовать такое необычное явление для библиотеки, как виртуальный музей писателя.

Термин «виртуальный музей» содержит в себе противоречия, связанные с определением. В своих работах Т.Е.Максимова отмечает, что, собственно, к музею в его традиционном понимании виртуальный музей мало имеет отношения, так как представляет собой совершенно новую культурную форму: «феномен виртуальных музеев гораздо более принадлежит миру компьютерных технологий, чем миру музеев» [2, с. 168]. Это говорит о том, что виртуальный музей выходит за физические пределы обычного музея и обеспечивает доступ не к реальным, а к оцифрованным объектам в виртуальной среде.

На сайтах библиотек чаще всего представлены виртуальные музеи, посвященные писателям и поэтам. Виртуальный музей писателя – это грандиозный проект, позволяющий полностью погрузиться в творческий мир автора. Он представляет собой инновационное объединение оцифрованных произведений, видео и фотоматериалов, подкастов, буктрейлеров, виртуальных выставок, игр и других форм и методов работы, созданных на основе произведений автора.

В своей статье мы проанализируем роль виртуальных музеев, представленных на сайтах библиотек г. Могилева, в продвижении произведений классиков белорусской литературы.

На сайте учреждения культуры «Могилевская областная библиотека им. В.И.Ленина» представлен виртуальный музей «Сэрца, дзе ўсёй зямлі трывога», посвященный народному поэту Беларуси Аркадию

Александровичу Кулешову. Проект состоит из 7 разделов, материалы каждого из них охватывают разные стороны многогранной жизненной и творческой деятельности А.А.Кулешова, возобновляют малоизвестные факты и существенно дополняют представленную в справочниках биографию поэта [3].

В разделе «Жизнь» представлены биографические сведения о классике белорусской литературы, перечень наград, письма, воспоминания о А.А.Кулешове, изложенные в мемуарах его родных, друзей и коллег по перу, находившихся с ним рядом в разные периоды жизни, при разных обстоятельствах, фотоальбомы и даже документальные фильмы о нём.

Раздел «Творчество» встречает нас обширным списком материалов, в том числе интервью писателя, критическими статьями, архивными документами, а также в данном разделе пользователь имеет возможность познакомиться с деятельностью А.А.Кулешова как сценариста и переводчика.

В разделе «Произведения» вниманию пользователей предоставляется не только исчерпывающий список рукописей, отдельных произведений, написанных на разных языках, вышедших из-под пера Аркадия Кулешова, но и список афоризмов, таких знакомых и дорогих сердцу каждого поклонника творчества писателя.

Самым интересным можно по праву назвать раздел «Поэт в искусстве», в котором представлены сведения о том, как отразились работы классика в музыке, радио, театре и кинематографе. Здесь мы имеем возможность не только познакомиться с аннотациями к культовым произведениям автора, но и посмотреть фильмы, где А.А.Кулешов выступает в качестве сценариста, спектакли по мотивам его произведений, послушать аудиозаписи песен и радиопередачи, посвященные его творчеству.

Следующий раздел под названием «Кулешов в школе» представляет особый интерес для педагогов. Методические разработки уроков, тесты, викторины, игры, шарады, а также готовые сценарии для тематических мероприятий – все эти бесценные наработки находятся здесь, чтобы талантливые педагоги продолжали нести в массы наследие великого классика белорусской литературы.

Последний раздел «In memoriam» – это дань уважения и памяти А.А. Кулешова. Здесь собраны наиболее проникновенные произведения о поэте, авторами которых являются такие известные люди, как Р.Бородулин, В.Витка, П.Приходько и ряд других. Их строки пронизаны признанием писателя и колоссальной гордостью за то, что Могилевская земля стала домом для такого таланта.

На сайте библиотеки-филиала № 2 им. И.П.Шамякина представлена виртуальная музейная комната «Іван Шамякін. Талент непадуладны часу», посвященная белорусскому писателю Ивану Петровичу Шамякину [1].

Материалы ресурса представлены в 16 разделах. Часть разделов («Неизвестные факты об известном писателе», «Встречи, подаренные судьбой», «Фотохроника «Летописец двух эпох»», «История семейного альбома» и др.) очень похожи по структуре и наполнению с разделами виртуального музея «Сэрца, дзе ўсёй зямлі трывога», посвященного А.А.Кулешову. Но есть и те, которые имеют свои особенности и впечатляют видовым разнообразием контента.

Серия виртуальных выставок одной книги, по произведениям писателя представлена в одноименном разделе «Виртуальные выставки». Выставки разработаны на онлайн-платформах porplet и genial.ly. Выставки содержат обложки книг, полные тексты документов, цитаты, аудиокниги, историю создания произведения, ссылки на экранизацию и информацию об актёрах.

Оригинальностью оформления и краткостью содержания привлекают визуальные графические объекты в виде инфографики «Шамякин и его время», которые наглядно расскажут о интересных жизненных моментах И.Шамякина.

В разделе Workshop «За дело» пользователи могут принять участие в интерактивных мастер-классах по созданию изделий, связанных с творчеством И.П.Шамякина. А в разделе ВидеоАРТ «Литература на экране» могут не только посмотреть все фильмы по произведениям автора, но и самостоятельно, с помощью мастер-классов, созданных сотрудниками библиотеки, освоить процесс создания видеороликов.

Информационно-игровой комплекс «Игру задает Шамякин» представлен в виде виртуальной карты-маршрута, включающей в себя различные квесты, творческие задания, литературные ребусы и пазлы. Пользователи, выполнившие все задания, получают «Сертификат Лучшего участника».

Таким образом, на примере работы виртуальных музеев на сайтах Могилевских библиотек, мы видим, что такого рода проекты являются эффективным средством привлечения к чтению произведений белорусских авторов, так как сочетают творчество писателя с информационными технологиями, что открывает новый взгляд на чтение и работу с книгами. Данные ресурсы создают удивительную возможность погрузиться в мир автора, позволяют изучать биографию, фото и видеоматериалы, связанные с писателем, посетить места, где родился и жил писатель, посмотреть видеоматериалы о его жизни, прослушать аудиозаписи его произведений, создавать интерактивные мероприятия и выставки, которые стимулируют интерес к чтению через игры, викторины, а также способствуют популяризации белорусской литературы в сети Интернет.

Список литературы:

1. Виртуальная музейная комната «Іван Шамякін. Талент непадуладны часу» / учреждение культуры «Централизованная система

государственных публичных библиотек г.Могилева», библиотека-филиал №2 им. И. П. Шамякина. – URL : <https://shamyakin.csgrpb.by/> (дата обращения: 10.02.2024). — Текст : электронный.

2. Максимова, Т. Е. Виртуальные музеи : анализ термина / Т. Е. Максимова // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2014. — № 14 (136). — С. 163-169. — Текст : непосредственный.

3. «Сэрца, дзе ўсёй зямлі трывога»: виртуальный музей народного поэта Беларуси Аркадия Кулешова / учреждение культуры «Могилевская областная библиотека имени В.И.Ленина» . – URL : <https://library-mogilev.wixsite.com/kuleshov> (дата обращения: 10.02.2024). — Текст : электронный.

Симанькова М.В.,
студентка 3 курса специальности
«Библиотечковедение и библиография»
УО «Могилевский государственный колледж искусств»
Научные руководители – Лесюкова И.А., Захаренко Н.В.
г. Могилев,
Республика Беларусь

АУТЕНТИЧНОЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ НА ЗЕМЛЕ РАДИМИЧЕЙ: МНОГОВЕКОВАЯ ИСТОРИЯ



Радимичи – восточнославянский племенной союз IX-XII веков Древнерусского государства. Одно из мест, где жили радимичи – шесть районов Могилевской области современной Беларуси. В каждом из этих районов есть аутентичное нематериальное наследие с многовековой историей. Это достояние

включено в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. В целях знакомства с самобытной культурой и национальными традициями нами определен маршрут их исследования в соответствии с последовательностью территориального расположения районов: Мстиславский—Чоуский—Славгородский—Чериковский—Климовический—Хотимский (фото 1).



В деревне Бастеновичи Мстиславского района берегут уникальный ритуал — обряд «Варваровская свечка» (фото 2), который ведет свою историю с

1905 года. Свеча считается символом жизни и силы. Говорят, Варвара помогает, когда ее просят о беременности. Найти первопричину возникновения традиции почитания обетной свечи исследователи не смогли. По рассказам носителей традиции, обетная свеча сделана в честь мученицы Варвары. Поэтому в состав группы людей, которые в свое время давали обет, обещание и ежегодно повторяют сакральный обряд, входят только женщины. Обетная свеча из года в год переходит из одного дома в другой, от одной хозяйки к другой.

Обряд начинается вечером 16 декабря, накануне Дня Святой Варвары, празднуемого православной церковью 17 декабря. По своей форме свеча напоминает человека с поднятыми руками. Ее «туловище» приблизительно 40 см в высоту и 25 см в толщину. В течение совершения обряда женщины читают молитву. Свечу сначала обновляют, поврежденные участки заменяют. Затем ее «одевают»: украшают лентами, бумажными цветами, повязывают белый тканевый передник. В таком образе свеча-невеста остается в доме в течение года. Рядом с «Варваровской свечкой» всегда должна находиться икона святой мученицы Варвары.

На протяжении обряда есть три шанса попросить Варвару о помощи, не привлекая излишнего внимания: повесить бантик из ленты вместе со всеми; помолиться, когда все по очереди подходят к свече перед застольем и после него; перед самым выносом.

Сейчас обряд сохраняют семь семей деревни. Когда-то в деревне существовала и Никольская свеча, вокруг которой группировались мужчины. Однако со временем мужской обетный союз распался, вместе с ним пропал и обряд [3, с. 74-81].



фото 3

Самый яркий аутентичный коллектив в Могилевской области – фольклорный ансамбль «Незабудки» в деревне Головенчицы Чаусского района (фото 3). Это пример настоящего воссоздания и сохранения местной традиционной культуры. В репертуаре ансамбля не меньше полутысячи аутентичных песен обрядовой тематики. Солистки коллектива могут петь часами и ни разу не повториться, а их манера исполнения старинных напевов поистине уникальна. Кроме того, каждый участник группы является редчайшим носителем традиций, знаний о народных верованиях, обычаях, обрядах, народной прозе.

Руководитель группы Козлова Надежда Даниловна большую часть устного народного творчества, песенного фольклора переняла от своей матери. Она владеет техниками прядения, ткачества, вышивки, кружевоплетения [5, с. 32-33].

Такого блеска в глазах, как у этих бабушек-веселушек из белорусской глубинки, вряд ли увидишь даже у самых именитых вокалистов большой сцены. Поют от души и с любовью. Потому как о родном, о белорусском, о том, что передают из поколения в поколение.

Когда-то в коллективе было двенадцать солисток, теперь осталось всего две. Фольклорное наследие – песни, танцы, традиции и обряды, которые они и по сей день несут людям в первозданном виде, участницы передают коллективу-преемнику «Землякі». А мечта у «Незабудок» всего одна: чтобы их наследие обязательно сохранило еще не одно поколение белорусов.



Фото 4

Голубая криница – популярное место еще с дохристианских времен. Источнику поклонялись племена радимичей, которые жили на этих землях. В деревне Клины Славгородского района до сих пор существует обряд «Паломничества и поклонения Голубой кринице» (фото4). Ежегодно 14 августа поводится народный праздник «Маковей», связанный с чествованием Животворного Креста Господня, Божией Матери и святых мучеников семи братьев Маккавеев, которых казнили за то, что они отказались принести жертву языческим богам, потому что были христианами.

«Синий колодец», который теперь называют «Голубой криницей», таинственное место, рассказывающее о событиях тысячелетней давности. С возникновением криницы у местных жителей связаны разные легенды: про Русалку, про девушку Проню и легенда про Екатерину, Степана и Ивана. Вода в источнике не замерзает зимой и не нагревается летом [7, с. 6-7].

Ритуальные действия жители деревень сохранили и передают своим детям и внукам в том виде, в котором переняли от своих предков. Предание гласит, что в этот день сила воды обладает самыми лечебными свойствами. После молебна и освящения вод источника паломники окунаются в него. По поверьям, вода источника помогает от разных болезней. Историй об исцелении недугов в кринице можно услышать немало. Больному, чтобы исцелиться, нужно три раза перейти ручей со студеной водой от берега до берега. Вода в этом месте круглый год одной температуры около восьми градусов тепла.

После освящения вод источника священники проводят обряд крещения, на который родители приносят маленьких детей, а некоторые приходят с уже довольно большими детьми, сами крестятся.

По преданию, именно с Голубой криницей связано крещение наших предков. Случилось это после боя радимичей с войском князя Владимира в 984 году. Киевское войско одержало победу и заставило радимичей

подчиниться. А через несколько лет после кровавых событий князь Владимир прислал священников их крестить. Позднее, когда христианство начало распространяться, и само место было освящено [2, с. 77-81].



Фото 5

В деревне Норки Чериковского района поныне жива традиция чествования святой иконы Петра и Павла – обряд «Брызгун» (фото5). Икона находится в деревне более 150 лет. Эта икона, которой дорожат и которую оберегают сельчане, является оброчной иконой деревни. Она есть практически в каждом доме, и обеспечивает благополучие и здоровье всем

членам семьи. Существует предание, что икона оберегает жителей деревни от пожаров и лихолетья.

Оброчная свеча и сам обряд «Брызгун» считаются мужскими. Но со временем мужчин в деревне не стало, потому носителями обряда теперь являются женщины. Накануне праздника сельчанки старшего возраста, молясь «наращивают» свечу и украшают ее в праздничное платье, возле «шеи» завязывают красную ленту.

Утром 13 июля женщины деревни приносят с собой лучшие ковры, полотенца для украшения пути, по которому будут нести икону. Перед тем как нести икону женщины зажигают свечи [6, с. 2].

По традиции обряд проводят у криницы, которую тоже называют «Брызгун». Когда святую икону Петра и Павла приносят к источнику, ее вместе со свечами устанавливают под крестом у источника. До начала церковной службы, люди молятся, целуют святую икону, три раза проходят под иконой, и только потом начинается церковное служение. По окончании служения желающие ломают веточки березы, растущие у источника, и освещают их в родниковой воде. Веточки забирают с собой. Делают это для того, чтобы молния не попала в дом. Потом икону выносят на поляну, где желающие проходят под иконой, загадывая желания или прося здоровья [3, с. 3].

В конце праздника женщины несут икону снова в деревню, в дом к хозяйке, где она будет храниться следующий год. В доме зажигают свечу, молятся и справляют ужин [4, с. 3].



Фото 6

В Деревне Старый Дедин Климовичского района существует обряд «Зазывания дождя» (фото 6). Обряд не имеет конкретной даты проведения, потому что проводится только в периоды отсутствия дождей, когда на полях гибнет урожай.

Традиция зазывания дождя в засушливый период бытует только в этой деревне. И сам народный обряд «Зазывания дождя» придумали более 100 лет сельчане из деревни.

Во время засушливого лета женщины, идущие с работы, договаривались «перепхать» реку. Они брали соху, кнут и собирались у реки. Прочитав молитву «Отче наш», крестились и говорили: «Дай, Госпадзі, дапамажы, Госпадзі, прынясі нам хмары, арашы зямельку, напаі травы, поле, лясы, дай жыцця нашай зямельцы, каб дабрадатным урадзіла і ўсіх накарміла...» и «перепхивали» реку. Местные жители верили, что в основе таких обрядовых магических действий находится защитная магия от засухи.

Ранее участвовать в обряде разрешалось только вдовам, так как их семьям без кормильца было особенно трудно. Теперь его совершают женщины и молодые девушки. Из воспоминаний старожилов, чтобы вызвать дождь: «во время большой жары женщины перепхивают речку. Делать этот обряд нужно без одежды. При этом необходимо говорить определенные ритуальные слова-призывы «Дай Госпадзі, Дапамажы Госпадзі, пры нясі вятры, прынясі нам хмары, арашы зямельку, напаі травы, поле, лясы, дай жыцця нашай зямельцы, каб благадатна ўрадзіла, і ўсіх напаіла...». Под обрядовые песни и заговоры три раза женщины проводят плугом по дну. Две тянут плуг, следом одна «пашет», вторая лозовым прутом погоняет. В основе обрядовых магических действий, песен, перепхивания дна речки «Остер» находится защитная магия от засухи, чтобы вызванный дождь содействовал росту зерновых и других культур на полях и огородах селян. Обряд завершался, как только на небе появлялись тучи.

Обряд не единожды помог земледельцам в наши дни. Считается, что если сделать все правильно, то дождь может начаться уже через несколько часов [1, с. 11]. Его исполняли в 2011 и после трех недель засухи в 2015 году. Через несколько часов начался проливной дождь. Все было записано на видеокамеру. В 2012 году обряд был зафиксирован и основательно изучен во время экспедиционных выездов специалистов по этнографии и фольклору.



Хотимский район гордится народным фольклорным ансамблем «Медуница» из деревни Клин (фото 7). На момент придания свадебным песням деревни Клин статуса нематериально-культурной ценности в состав коллектива входили 7 участниц от 70 до 85 лет.

На сегодняшний день осталась только одна участница из «золотого» состава аутентичного фольклорного ансамбля «Медуница» – Нина Афанасьевна Гавриченко 1943 года рождения.

К каждому празднику или обряду у «Медуницы» есть песня. Песенный фольклор Нина Афанасьевна унаследовала от своей матери, которая очень много знала песен и хорошо их пела.

Песенный репертуар включает разные жанры календарно-обрядовой, семейно-обрядовой и внеобрядовой культуры. Носитель традиций поет колядки, щедровки, масленицы, зажиночные и дожиночные песни, празднует Пасху, Юрия, Троицу, знает пасхальный («валачобны») и свадебный обряды, а также много частушек.

Одну из наиболее интересных страниц репертуара представляют свадебные песни. Напевы отличает особая, «звучная» манера исполнения, эмоциональная выразительность, принадлежность к различным событиям свадебной обрядности (песни для жениха, невесты, шуточные песни для гостей и др.). Сочетание густого, низкого тембра голосов со светлым пронзительным подголоском создает удивительную полифонию.

Самобытный колорит и неповторимость выступлениям «Медуницы» придают костюмы, которые являются семейными реликвиями и передаются из поколения в поколение участников всех составов коллектива [8, с. 8].

Песни коллектива используются в театрализованных постановках «Вяселле», «Заручыны», «Вячоркі», которые проходят во время посещения гостей в деревни Клин Хотимского района.

Результаты исследования культурного достояния на многовековой земле радимичей показали, что аутентичность традиций и обрядов передается на современной Могилевской земле из поколения в поколение и в условиях глобализации являются важнейшим стратегическим национальным ресурсом, определяющим национальную идентичность.

Список литературы:

1. Беланошка А. Зазывальніцы дажджу: [пра абрад «Закліканне дажджу» у вёсцы Стары Дзедзін на Клімаўшчыне] / Алена Беланошка // Зямля і людзі. — 2017. — 20 верасня. — С. 11: фота.

2. Борисенко, Н. Святые криницы и озера, поверья и легенды о них / Н. Борисенко // Борисенко, Н. Наш край Могилевский / Н. Борисенко. — Могилев, 2016. — С. 77-81 : ил.

3. Варвараўская свечка – рэгіянальныя святы даўніх беларускіх плямёнаў, або другое кола каляндарных святаў / А. В. Катовіч // Гісторыя Магілёва: мінулае і сучаснасць : зборнік навуковых прац VII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, 29-30 чэрвеня 2011 г. / [укладальнікі: А. М. Бацуюў, І. А. Пушкін]. — Магілёў, 2011. — С. 74-81.

4. В Норках нырнули в прошлое [В Чериковском районе провели древний обряд «Брызгун»] / Ольга Кисляк // Сельская газета. — 2021. — 17 июля. — С. 3.

5. Гамзовіч, Р. Галавенчыцкія «Незабудкі» / Рэгіна Гамзовіч // Алеся. — 2009. — № 3. — С. 32-33.

6. Древний обряд «Брызгун» проведут завтра в Чериковском районе / Ольга Кисляк // Сельская газета. — 2021. — 12 июля. — С. 2.

7. Как воды напиться [Паломники со всей страны едут к Голубой кринице вблизи Славгорода] / Дмитрий Умпирович // СБ Беларусь сегодня — 2018. — 15 августа. — С. 6-7.

8. Лесін, А. Фальклорны гурт «Медуница»: [народны песенны калектыў Хоцімскага раёна] / Алесь Лесін // Шлях Кастрычніка (Хоцімск). — 2014. — 2 жніўня. — С. 8.

НАПРАВЛЕНИЕ «ЛИТЕРАТУРА»

*Акимов Е. В.,
студент 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
(оркестровые духовые и ударные инструменты)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Донченко А. С.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ЛЕКСЕМА «ДОМ» В ТВОРЧЕСТВЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ

Рэй Дуглас Брэдбери (1920 – 2012 гг.) – американский писатель, фантаст, «пророк» в сфере развития технологий, общества и человека как социального существа.

Р. Брэдбери один из тех, кто смог добиться своей известности благодаря стремлению к знаниям и упорству. Рэй рос в небогатой семье, что оказало большое влияние на становление его личности. В 1938 году он оканчивает среднюю школу, получает аттестат, но в связи с несостоятельностью родителей (отец никак не мог найти работу по причине «Великой депрессии» в те времена в Америке) поступить в высшее учебное заведение не представляется возможным. В этом же году Брэдбери вступает в американское сообщество литераторов в Лос-Анджелесе «Лига научных фантастов» и начинает писать свои первые сочинения. Доходы от литературного творчества мало радовали, но он не сдавался и продолжал сочинять. Главным хобби, ставшим впоследствии работой, было чтение книг в библиотеке. Именно книги стали главным предметом в его знаменитом романе «451° по Фаренгейту», где мы видим мир будущего, в котором люди перестали читать книги, а вместо чтения их сжигают. Люди не хотят читать, ведь думая, они начинают волноваться, чувствовать позитивные и нередко негативные эмоции, сподвигающие их на размышления о смысле жизни, работе, устройстве мира и т.д. Всё

перечисленное зависит не только от условий, но и от места, в котором находится человек. В своих произведениях Рэй Брэдбери часто осмысливает пространство, в котором находится человек, а главное пространство для любого человека – это его дом.

В настоящей статье представлена попытка осмысления значения лексемы «дом» в произведениях Р. Брэдбери. Актуальность работы продиктована необходимостью дополнения лексикографических описаний понятия «дом» в соответствии с замыслом автора художественного произведения.

Лексема (от греческого *lexis* – слово) – слово, рассматриваемое как единица словарного состава языка в совокупности всех его конкретных грамматических форм, а также всех возможных значений. Представляя собой совокупность форм и значений, свойственных одному и тому же слову во всех его употреблениях и реализациях, лексема характеризуется как формальным, так и смысловым единством (А.М. Пешковский, В.В. Виноградов, А.И. Смирницкий).

Если обратиться к «Толковому словарю русского языка» Д.Н. Ушакова, то можно встретить общеизвестное значение лексемы «дом»: 1. Жилое здание, строение. Деревянный дом. 2. Жилое помещение, квартира. Вам из дому звонили. Выгнать из дома или из дому. 3. Семья, люди, живущие вместе, одним хозяйством. 4. Династия. 5. Учреждение, имеющее культурное значение и посвященное памяти какого-нибудь исторического деятеля или события (офиц.). 6. Заведение, предприятие. Торговый дом.

Дом выступает как хранитель жизненных ценностей: рода, семьи, где соблюдаются все традиции и обычаи, очага, спокойствия и комфорта. Является отражением личности или семьи, проживающей в нём, и, как часто бывает, накапливает в себе те вещи, при помощи которых можно охарактеризовать жильца. Из произведений русской литературы можно привести пример лексемы «дом» у Н. В. Гоголя. В поэме «Мёртвые души» дом выступает в качестве характеристики героев: какой помещик – такой и дом. У Ф.М. Достоевского в романе «Преступление и наказание» дом отражает внутреннее состояние героев.

Но каким делает дом в своих сочинениях Р. Брэдбери? Автор наполняет лексему новым смыслом, и этот смысл перетекает из одного его произведения в другое.

В творчестве Р. Брэдбери мы видим дом не таким, каким привыкли видеть в произведениях русской литературы, где дом является тем пространством, которое оберегает человека от окружающего мира.

В текстовом пространстве Брэдбери лексема «дом» приобретает функциональное наполнение, так как в его произведениях подразумевается «умный дом». «Умный дом» – дом, способный всю домашнюю работу

(уборка, готовка и т.д.) выполнять без участия человека и получивший своё распространение в наши дни.

Рассмотрим лексему «дом» в рассказе «Вельд» (1950 г.), где дом выступает в значении «помещение, жильё» и оборудован детской комнатой (вельд), способной проецировать мысли и желания вплоть до трёхмерных изображений, запахов, окружающей среды и звуков. Таким образом, общепринятое значение наполняется новым смыслом. О комнате Брэдбери говорит так: «Повышенного воздействия цветной фильм и психозапись, проектируемые на стеклянный экран, одорофоны и стереозвук¹». Помимо детской комнаты, дом был оснащён всем для того, чтобы людям не приходилось вообще что-либо делать («...дома, который их одевал, кормил, холил, укачивал, пел и играл им¹», «А я-то думал, мы для того и купили этот дом, чтобы ничего не делать самим¹», «Дом – и жена, и мама, и горничная¹»). Дети имели неограниченный доступ к детской комнате, а родители, имея такой «умный» дом, практически никак не участвовали в воспитании своих детей и стали лишними в жизни детей.

В романе «451 по Фаренгейту» (1958 г.) мы наблюдаем похожую ситуацию. Дом в значении жилища представляет собой автоматизированное устройство, способное облегчить жизнь человеку, приготовив еду, убрав мусор и т.д. («Из серебряного тостера выпрыгивали ломтики поджаренного хлеба, паучья металлическая рука тут же подхватывала их и окунала в растопленное сливочное масло²»). Одной из ключевых особенностей такого дома являются «стены» – искусственный интеллект, заменяющий человеку настоящих людей и реальное общение («Я (Гай Монтэг) не могу говорить с женой, потому что она слушает только стены²», «Все эти дядюшки, тётушки, кузены и кузины, племянники и племянницы, они просто живут в этих стенах... с самого первого дня он (Гай Монтэг) прозвал их «родственниками»²). Стены – это не только оборудование в доме, но и метафора. Между Гаем и Милред уже давно образовалась «стена» непонимания («Если уж на то пошло, разве нет стены между ним и Милред²»). Стоит также отметить, что прямая номинация «помещение», «жильё» наделена способностью выражать чувства главного героя: автор использует эпитет «чужой». «И вдруг она показалась ему такой чужой...²», «...открыл чужую дверь, вошел в чужой дом...²», что усиливает отсутствие духовности и неприятие Гаем Монтэгом нынешнего положения в устройстве общества и его институтов, в которые входит дом.

Номинация дом – семья тоже теряет свой смысл в этом произведении. Милдред (жена главного героя) не испытывает чувств к мужу. Об этом свидетельствует факт отъезда Милред сразу же после сожжения их дома. В романе выделяется персонаж Кларисса Макклеллан: её дом отличается от общего представления о домах в мире Брэдбери («Дом Клариссы, её отца, и матери, и дяди – людей, которые умели так спокойно и душевно улыбаться.

Но главное – смех был искренний и сердечный, совершенно не нарочитый, и доносился он из дома, сиявшего в этот поздний час всеми огнями, тогда как прочие дома вокруг были безмолвны и темны²», «Я сама (Кларисса) хожу по магазинам, убираю в доме...²»). В доме Клариссы как раз присутствует то, чего нет у остальных домов, а именно семейный очаг, уют, комфорт и семейные ценности. В отличие от других ее дом «живой». Кроме этого, мы узнаём от Клариссы информацию о видоизменении архитекторами домов и прилежащим к ним дворам («...архитекторы избавились от парадных крылечек, потому что они плохо смотрелись. Но это объяснение придумали позднее, а скрытая причина заключалась в том, что архитекторы не желали, чтобы люди просто так сидели на своих крылечках, ничего не делали, качались, разговаривали – это считалось дурной разновидностью социализации²»).

Дом Гая Монтэга представляет собой замкнутое пространство: гостиная, говорящие стены, родственники, жившие на этих стенах, – все это рождает в душе героя Брэдбери чувство опустошенности и внутренней несвободы.

Таким образом, в ходе анализа мы пришли к выводу, что лексема «дом» у Р. Брэдбери наполняется новым смыслом и приобретает авторскую специфику. Добавив к общепринятому значению этого слова эпитет «умный», автор сделал дом отдельным живым организмом, который существует сам по себе, но ведь ценность дома должна определяться не материальным достатком и благополучием, а его «одушевленностью». Последнее же, в свою очередь, полностью зависит от человека и отношений между людьми, населяющими этот дом. Все условия для проживания созданы, а «жизни» в доме нет, нет души, душевности («И тут же попал в холодный мраморный зал Мавзолея²» (Гай Монтэга про спальню), «Комната была кладбищенским мирком, в который не проникало ни единого звука большого города²»).

Актуальность статьи заключается в необходимости в наше время пересмотреть отношение к духовным ценностям. Несмотря на то что проанализированные произведения Брэдбери были написаны уже более половины столетия назад, с каждым годом его фантастика становится всё более и более реалистичной. Ведь в настоящее время многие не читают книг, не слушают классическую музыку и не ходят в музеи. Все погружены в работу. Безусловно, заработок важен, так как это влияет на наше качество жизни, но не нужно забывать про внутренний мир и личностное развитие.

Биография, жизненные обстоятельства сильно повлияли на жизнь и творчество Брэдбери. Он стремился к знаниям, но финансовое неблагополучие не позволило ему продолжить обучение в вузе. Жизнь человека во многом зависит от материальных благ. Получая материальные блага, воспитывая людей исключительно на базе материализма, мы

получаем именно ту картину, которую видим в творчестве автора. Главная мысль Р. Брэдбери – показать многогранность жизни и необходимость получать духовную «пищу». В своих сочинениях он описывает мир будущего, предупреждает человечество о возможных последствиях развития технологий. Дом как одно из главных пространств человека предстаёт в качестве машины, полностью заменяющей жизнь человеку технологиями, что приводит к катастрофическим последствиям для развития личности человека.

Рэй Брэдбери и по сей день остаётся одним из востребованных писателей, а его сочинения имеют прямое отношение к нашей действительности. Читая его сочинения, люди, возможно, смогут многое осознать и переосмыслить в своей жизни.

Список литературы:

1. Брэдбери Р., 1950: Вельд [рассказ] / [пер. с англ. Л. Жданов]. – Москва: Эксмо, 2017 – 15 с.
2. Брэдбери Р., 1958: 451° по Фаренгейту [роман] / [пер. с англ. В.Т. Бабенко]. – Москва: Эксмо, 2022 – 256 с.
3. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове): Учеб. пособие для вузов / Отв. ред. Г. А. Золотова. – 3-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1986. – 640 с.
4. Ермаковская Т.А., Сафонова Н.Н. Индивидуально-авторская репрезентация лексемы «Дом» в творчестве М.И. Цветаевой 1918–1941-х годов // Мир науки. Социология, филология, культурология, 2019 №3, <https://sfk-mn.ru/PDF/02FLSK319.pdf> (доступ свободный). Загл. с экрана. Яз. рус., англ.
5. Ивыгина А.А. Лексема дом и способы ее репрезентации в эстетическом пространстве «Записок кавалерист-девицы» Н. А. Дуровой / А.А. Ивыгина // Вестник Вятского государственного университета. Филология и искусствоведение. Научный журнал. – Киров № 3 (2) 2011 – С. 24 – 26.
6. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 1 / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1996.

*Асадуллин Э.А., Дженетова С.Н.,
студенты 2 курса
специальности «Инструментальное исполнительство»
(инструменты народного оркестра,
оркестровые духовые и ударные инструменты)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Донченко А. С.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

ДИСКУССИОННЫЙ КЛУБ КАК ФОРМА ПОВЫШЕНИЯ УРОВНЯ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРЕСА

В настоящее время особенно актуальна проблема снижения интереса к чтению художественных произведений среди подрастающего поколения. На наш взгляд, это связано с развитием современных технологий и индустрии развлечений, что естественно вытесняет книгу как источник знаний и получения необходимой информации и как один из способов проведения интеллектуального досуга.

Не только у подрастающего поколения, но и у людей старшего возраста теряется интерес к чтению, им не доставляет удовольствия процесс чтения, они больше времени проводят перед экраном смартфона, компьютера, телевизора и прочих электронных устройств. Утрачивается символический статус чтения и его престиж, меняется восприятие прочитанного, оно все больше становится поверхностным, также изменения наблюдаются и в репертуаре читательских предпочтений. Развивается культура, которую называют «экранной», и эта культура не всегда положительно влияет на развитие личности. У современной молодёжи слабо развито критическое и творческое мышление, плохая концентрация на определенном виде деятельности, отмечаются проблемы с коммуникацией. Но ведь именно благодаря чтению люди обогащают свой словарный запас, учатся анализировать происходящее, концентрироваться на материале, развивают творческие способности, поэтому очень важно не допустить потерю читающей молодёжи. Чтение – постижение содержания книги, а книга – ключ к знаниям. Чтение – это форма познания и общения.

С целью выявления уровня интереса к чтению был проведен опрос среди студентов Сургутского музыкального колледжа, в котором приняли участие 69 человек.

При ответе на 1-й вопрос «Читаете ли вы книги?» 65 человек (94,2%) ответили – «да», 4 человека (5,8%) ответили – «нет»; на вопрос «Если вы читаете, то почему?» в большинстве своем студенты ответили «Потому что нравится» – 59 (90,8%), 5 человек (7,7%) в качестве варианта ответа выбрали «Потому что надо по учебной программе», и 1 человек (1,5%) ответил

«Потому что хочу казаться умным»; ни один человек не выбрал варианты ответов «Потому что родители заставляют», «Потому что в нашей семье есть такая традиция». Обучающиеся предпочитают печатную книгу, хотя и не отстают от того, что предлагают современные технологии, это подтверждается ответами на вопрос «В каком формате вы читаете книги?»: «В печатном» – 39 человек (60%), «В электронном» – 24 человека (36,9%), «Аудиокниги» – 2 человека (3,1%). По результатам опроса выяснилось, что студенты отдают предпочтение «Классике» – 34 человека, далее на одном уровне стоят «Фантастика» – 25 человек и «Учебная литература» – 25 человек, следующее место занимают «Приключения» – 24, «Научная литература», «Детективы» – 25 человек, далее идут «Мистика» – 17 человек, «Исторические книги» – 8, «Психология» – 3. Ответ на этот вопрос предполагал несколько вариантов ответов, поэтому были получены такие результаты. На вопрос «Чему вы отдаете предпочтение в получении знаний?» были получены следующие ответы: «Интернету» – 31 человек (47,7%), «Литературе» – 22 человека (33,8%), «Общению со сверстниками» – 6 человек (9,2%), «СМИ» – 4 человека (6,2%), «Телевидению» – 0, также был самостоятельно предложен вариант «общение с преподавателями» – 1 человек. На вопрос «Если вы не читаете книги, то почему?» (4 человека) ответы были такими: «Это скучно» – 1 человек, «Нет времени, есть более интересные занятия» – 2 человека, «Нет времени, так как учусь» – 1 человек. Исходя из обработки результатов опроса, мы можем сделать вывод, что студенты Сургутского музыкального колледжа проявляют интерес к чтению, но стоит отметить, что в опросе приняли участие не все студенты, в связи с этим достаточно сложно представляется определить уровень читательских интересов в целом. В качестве перспективы провести анкетирование всех обучающихся колледжа. Заметим, что для участвующих в опросе роль книги и чтения по-прежнему остаётся актуальной. Необходимо отметить, что интенсивно идёт процесс преобразования и изменения читательских интересов: меняются характеристики чтения, репертуар, мотивы, предпочитаемые произведения и др.

Каким образом повысить и сохранить интерес к чтению художественной литературы у подрастающего поколения? На наш взгляд, необходимо определить такую форму работы, которая отвечала бы потребностям современного обучающегося: возможность поговорить на волнующую его тему, выразить своё мнение, возможность быть услышанным, и всё это с опорой на художественное произведение. Этим запросам отвечает клубная деятельность, которая позволяет дать студентам свободу в выборе форм и тем деятельности и в то же время организовать руководство этой деятельностью в форме сотрудничества, кроме того, такая форма работы отвечает возрастным особенностям целевой аудитории.

В Сургутском музыкальном колледже с сентября 2023 года начал свою деятельность Дискуссионный клуб по литературе, руководителем которого является преподаватель русского языка и литературы Донченко Анастасия

Сергеевна. Деятельность обучающихся в Дискуссионном клубе осуществляется в свободное от учёбы время и характеризуется добровольностью, инициативностью и активностью всех участников, а также отсутствием жесткой регламентации и жесткого результата.

В рамках этого клуба каждую неделю участники собираются вместе для обсуждения художественных произведений, список книг для прочтения составлен с учётом пожеланий всех участников клуба. На встречах царит особенно уютная атмосфера: она очень располагающая, дружелюбная, между всеми участниками доверительные отношения, поэтому каждый желающий всегда может свободно высказаться, выразить все накопившиеся мысли по прочитанному, поразмышлять вслух или послушать других, но в любом случае никто просто так, ничего не получив, не уйдёт со встречи, каждый выскажет своё мнение и услышит мнение других.

Сами встречи проходят в форме открытой беседы, диалога, длятся обычно всего 45 минут. Иногда этого времени не хватает, чтобы высказать всё и поставить точку. Вопросы для дискуссии подбираются как руководителем, так и участники и не разглашаются до заседания.

Среди авторов в списке чтения предложены такие известные и выдающиеся русские писатели, как Н.В. Гоголь, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.И. Куприн, М.А. Шолохов, М.А. Булгаков, а также произведения зарубежных авторов: Д. Оруэлла, Д. Лондона, Р. Брэдбери, Л. Кэрролла и др. Темы встреч соответствуют интересам и потребностям обучающихся, учитывают их реальные возможности, способствуют формированию собственной ценностной и действенной позиции, стимулируют к самообразованию и саморазвитию. Работа дискуссионного клуба не имеет жестких рамок результативности, так как эффективность деятельности может оценить каждый участник.

Своей организацией дискуссионный клуб по литературе обязан проекту «Народное чтение», организованному централизованной библиотечной системой г. Сургута совместно с Институтом мировой литературы (ИМЛИ) РАН, г. Москва.

В нашем городе он стартовал в 2021 году. С тех пор сургутяне читают классику, открывают для себя известные литературные имена, учатся искать нужные ответы и задавать правильные вопросы на литературных дискуссиях по прочитанным произведениям.

Этот проект – доступное, интересное и при этом осознанное знакомство с миром классической короткой прозы. То есть, возможность читать классику вдумчиво, но при том малыми порциями. Главная цель «Народного чтения» – познакомить сургутян с малоизвестными произведениями писателей-классиков русской, советской литературы XIX–XX вв. и повысить интерес к чтению. Проект направлен на возвращение простых «классических» ценностей в жизнь современного читателя, на обретение своего особого отношения к разным вопросам посредством

погружения, размышления и постижения прочитанных книг. Это способ привить народу любовь к чтению по чуть-чуть, а чтение – есть знание.

Авторы проекта выпускают малую прозу в формате мини-книжек. Печатные «О, книжки» свободно распространяются в общественных местах города. Произведения проекта буквально можно прочитать за чашкой кофе. Ознакомиться можно не только в этом привычном печатном виде, но и специально для любителей лезть за «словом» в карман – электронные тексты, находящиеся в свободном доступе на сайте народного чтения.

В рамках проекта «Народное чтение» по городу проходят различные мероприятия, которые предлагают всем желающим поделиться своим мнением о прочитанном, обсудить произведения. В связи с этим каждый месяц в нашем колледже проходят встречи с заведующим библиотекой №4 города Сургута – Илибаевой Натальей Александровной.

Возвращаясь к нашему литературному клубу, стоит отметить, что дружба Сургутского музыкального колледжа и Центральной библиотеки началась именно с реализации этого проекта, в котором активное участие принимают студенты нашего колледжа в рамках Дискуссионного клуба.

С января 2024 года начался 3-й сезон проекта. В этот раз организаторы проекта остановили свое внимание на жанре русской литературной сказки и сказа. Третий выпуск изданий включает в себя сказочные произведения А.И. Куприна, В.И. Даля, Н.Д. Телешова, Е.А. Пермяка, П.П. Бажова. Через обращение к этим авторам читатели вновь задумаются о незыблемых морально-нравственных ценностях: добре, истине, стойкости, терпении, счастье, человеческом достоинстве и всеобъемлющей любви к жизни.

В рамках литературного клуба мы уже успели познакомиться со сказкой Н.Д. Телешова «Белая цапля», первая встреча в 2024 году была посвящена этому произведению. Николай Дмитриевич Телешов — советский, русский писатель, известный своими произведениями в жанрах фантастики, драмы и поэзии. Он получил признание за свои яркие изображения русской жизни и общества, часто сосредоточиваясь на темах любви, морали и социальных проблемах. В творчестве писателя отмечают такие темы, как природа, человеческие эмоции и течение времени. Стиль письма Телешова отличался богатым, ясным и точным языком, глубокой психологической проницательностью и острым чувством реализма. Его произведения по-прежнему ценятся за литературные достоинства и культурное значение в русской литературе.

Само произведение небольшое по объёму, но заставляет читателя задуматься о важном – «нужно оставаться человеком».

Николай Дмитриевич Телешов написал сказку «Белая цапля» в 1900 году, когда в одном 1898 году в Венесуэле ради эгреток было убито больше 1,5 миллиона птиц — больших белых цапель. От одной птицы можно

получить всего 30–50 эгреток¹, а чтобы набрался 1 кг этих перьев, нужно было убить 150 птиц. Украшение было наиболее в моде в позднюю викторианскую эпоху (1880-е – 1890-е) и в 1920-е годы. Носили его дамы высшего света, чтобы подчеркнуть свой статус

Название «Белая цапля» включает в себе именование птицы, хохолки которой были особенно красивы для создания эгреток и ради которых птиц убивали тысячами. Если рассматривать цаплю как символ, то у каждого народа он имеет своё значение. У коренных жителей Америки (Венесуэла – государство в Южной Америке) цапля символизирует мудрость, терпение, процветание. И их истребление в сказке можно трактовать как убийство этих качеств в самих людях.

Главный персонаж сказки Изольда «красавица, такая же добрая, как отец, она всегда помогала больным и несчастным» – милосердна, добра, отзывчива. Она искренняя и полна света, но при этом не изображена идеальной и безгрешной. Она, как и любой человек, эгоистична, находит выгоду для себя. Но не как каждый человек анализирует свой поступок, пытается найти способ всё исправить и простить самой себе свою ошибку. Вместе с Изольдой мы проживаем сомнения в начале, муки совести впоследствии и моральный рост с духовным очищением в конце.

Тема сказки – цена эгоистичных человеческих желаний. Главная мысль: достижение собственного счастья не должно быть выстроено на крови других людей. Не может вырасти цветок радости там, где совершено убийство. Счастливы окружающие вокруг вас – значит счастливы и вы, несмотря на какие-то личностные неурядицы, ведь общее счастье — это мир, а не война. Здесь хотелось бы в пример привести цитаты Старого короля из текста, через его слова буквально звучит голос автора, который хочет до нас донести самое важное:

«Что сделано, того уничтожить нельзя никаким раскаянием. Раскаяние очищает душу и закаляет её против новых искушений, но прошедшее – непоправимо».

«Мало – не делать зла: нужно делать добро».

«Причиняя зло хотя бы самому незначительному существу, ты увеличиваешь это зло».

Стоит отметить, что проект знакомит нас с писателями, и если читателя заинтересовало творчество писателя, то предлагаются ещё другие его произведения как путь к ещё большему постижению его творчества.

В заключение стоит отметить, что дискуссионный клуб – это то интеллектуальное пространство, где каждый может продемонстрировать оригинальность мышления, искусство спорить, собственное видение обсуждаемой темы, такие встречи позволяют расширить границы

¹ ЭГР'ЕТ [рэ], эгрета, *муж.*, и ЭГРЕТКА [рэ], эгретки, *жен.* (*франц.* aigrette – хохол, султан) — Торчащее верх перо или иное подобное украшения на женском головном уборе.

образовательного процесса за счет неформального и равноправного общения подрастающего поколения и взрослых; вырабатывает у студентов, помимо стремления к активному выражению и отстаиванию своей точки зрения, такие качества, как толерантность и корректность.

Список литературы:

1. Телешов, Н.Д. Белая цапля: сказка / Н.Д. Телешов. – Сургут: [б.и.], 2023. – 20 с.
2. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1996.

Интернет-источники.

3. Сургутянам представили проект «Народное чтение» / <https://slib.ru/novosti/v-surgute-startuet-narodnoe-chtenie>

*Воронина А.И.,
обучающаяся 10 класса
МБОУ гимназия №2,
Научный руководитель – Слита Н.В.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югры*

«ВЕЛИКОЕ РУССКОЕ СЛОВО» В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

В годы исторических потрясений всегда значима в обществе лирика поэтов, связанная с идеями единства, мужества и патриотизма. Поэтому обращение к лирике Ахматовой актуально в настоящее время, так как идеи единства, патриотизма и мужества основополагающие в её лирике.

Анна Ахматова (Горенко) была свидетелем многих исторических потрясений XX века – это и Первая Мировая война (цикл стихотворений «Июль 1914»), и Вторая Мировая война (циклы стихотворений «Ветер войны», «Победа»), и репрессии (поэма «Реквием»). Все эти трагические моменты истории отразились в её творчестве. Как отмечает известный литературовед Борис Эйхенбаум, для неё было присуще «ощущение своей личной жизни как жизни национальной, народной, в которой всё значительно и общезначимо» [1]. При восприятии своей личной жизни Анне Ахматовой присуща русская ментальность. Н.С. Гумилёв как-то высказался об Ахматовой, что она «научила меня верить в Бога и любить Россию» [2]. Её лирика в годы исторических потрясений – это уроки нравственности для

¹ Б. Эйхенбаум об Ахматовой. – Научное наследие Б.М. Эйхенбаума в современном литературоведении. – Известия ВГПУ, №4, 2014

² Ахматова А. Собрание соч. В 6 т. Составление, подготовка текста, комментарии, статья Н.В. Королевой. – М., 1998. – Т.1. – С.531-532

подрастающего поколения, в основе которых духовное единство с народом, любовь к Родине и жертвенность ради неё, священность русской речи.

В годы исторических потрясений **в ранней лирике** формой бытия героини, её самовыражением становится молитва. Композиционно в стихотворении **«Молитва»** выделяются две части: первая часть – непосредственно просьба, обращённая к богу, в которой акцентирован мотив жертвенности: героиня готова отдать всё, что дорого для неё, приняв муки крестные (*«Дай мне горькие годы недуга, / Задыханья, бессонницу, жар, / Отыми и ребёнка, и друга, / И таинственный песенный дар —*); во второй части содержится мотивировка молитвы, цель её (*«Так молюсь за твоей литургией / После стольких томительных дней, / Чтобы туча над тёмной Россией / Стала облаком в славе лучей»*). Эти две части отделены друг от друга (графическое тире). «Частное» и «общее» постепенно сливаются, замещая друг друга. В первой части «Молитвы» выделяются два глагола повелительного наклонения – «дай», «отыми». Героиня, обращаясь к Богу, использует эти два глагола – знаковые показатели молитвы - в зеркальном по отношению к христианской традиции значении. Глагол «дай» в церковной молитве означает послание «милости божьей» просителю (например, «дай здоровья»). В «Молитве» Ахматовой акт прошения связан с прошением себе «тягчайших горестей», посылаемых героине (*«Дай мне горькие годы недуга, задыханья, бессонницу, жар»*). В этом ряду таких семантически близких слов, как «недуг», «задыханье», «бессонница», «жар», связанных в контексте лирики Ахматовой с болезнью, само «дарение» осмысливается как наказание. Глагол «отыми» в церковной молитве обозначает «отвращение зла» от вопрошающего (например, «отыми болезнь»). В «Молитве» этот глагол приобретает противоположное значение - отнятие всего дорогого, что есть у героини (*«Отыми и ребёнка, и друга, и таинственный песенный дар»*). Таким образом, глаголы «дай», «отыми» парадоксально сближены у Ахматовой по своему семантическому значению. Итак, в первой части наблюдается отход от традиционного понимания молитвы как просьбы о ниспослании «милости божьей»: героиня молится о послании ей тяжких горестей и лишений. Вторая часть стихотворения - молитва в традиционном понимании: ниспослание «милости божьей» и отвращение зла от России ценой жертвенности героини (*«Чтобы туча над тёмной Россией стала облаком в славе лучей»*). В самой форме обращения к Богу в «Молитве» вызывает надежда на чудо, на спасение России, её освобождение от войны. Уже в ранней лирике Ахматовой наблюдаются такие основные мотивы лирики Ахматовой, как мотив молитвы героини за Родину, мотивы жертвенности героини во благо Родины.

Война в цикле **«Июль 1914»**, состоящем из двух стихотворений, ассоциируется с последним судом. В первом стихотворении этого цикла природа предвещает страшную катастрофу (*«стало солнце немилостью божьей», «птицы сегодня не пели», «пахнет гарью», «осина уже не дрожит»*). Прозорливец («одноногий прохожий») выполняет в

стихотворении двойную функцию: с одной стороны, возвещает страшные сроки – последний суд; с другой – пророчествует о спасении благодаря заступнице земли Богородице. Во втором стихотворении цикла представлен мотив оплакивания погибших («...*Над ребятами стонут солдаты, / Вдовий плач по деревне звенит*»), осквернённая врагом земля («*Не напрасно молебны служились, / О дожде тосковала земля: / Красной влагой тепло окропились / Затоптанные поля*»). В финале стихотворения выражен мотив молитвы за родную землю, образ воюющей земли ассоциируется с образом Христа, а её страдания – с его муками: «*Низко, низко небо пустое, / И голос молящего тих: / «Ранят тело твоё пресвятое, / Мечут жребий о ризах твоих»*». В последних сборниках стихотворений ранней лирики «Подорожник», «**Анно Domini**» героиня производит обряд молитвенного поминовения души усопших: «... *О вольные мои друзья, / О лебеди мои! / И песней я не скличу вас, / Слезами не верну, / Но вечером в печальный час / В молитве помяну*». В последних стихах молитва героини о погибших генетически восходит к плачу («*слезами не верну*», сравнение убитых друзей с «*лебедями*», характерное для фольклора ср. плач Ярославны в «Слове о полку Игореве»). Итак, в ранней лирике Ахматовой основополагающие мотивы такие, как мотив молитвы героини за Родину, мотивы жертвенности героини во благо Родины и поминовения погибших.

Идеи единства и мужества ярко выражены в зрелой лирике Анны Ахматовой. Так, в стихотворении «**Мужество**», входящем в цикл «**Ветер войны**», слияние героини с народом ярко выражено посредством местоимения «мы» как знака единения русских людей. Трижды, включая название, употребляется слово «мужество», а заканчивается стихотворение словом «навек!» – все эти признаки придают ему форму клятвы. В основе стихотворения – идея спасения и вера в победу: все глаголы употребляются в будущем времени («*И мы, сохраним тебя, русская речь, Великое русское слово. Свободным и чистым тебя пронесём, и внукам дадим, и от плена спасём навеки!*»). Прослеживается мотив жертвенности во имя вечного, духовного, священного – «*русской речи*», «*Великого русского слова*». Исследователи, анализируя это стихотворение, отмечают божественную природу «русского слова». Так, Кихней Л.Г. и Фоменко О.Е. замечают: «Сам феномен слова религиозно-философски осмысливается поздней Ахматовой в сопоставлении с Божественным Логосом... Не случайно в трагические повороты истории поэт даёт «соборную клятву» – сохранить Слово» [1]. Дунаев М. подчёркивает божественный смысл такого понятия, как «слово»: «...ничто не признаётся сокровищем, равным слову... Ахматова верит в долговечность его» [2]. В стихотворении общечеловеческие ценности любовь

¹ Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за твоей литургией...». Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой – М, 2000, с. 126.

² Дунаев М.М. Православие и русская литература. Часть VI. Книга выпущена при содействии Патриаршего подворья, храма святой мученицы Татианы. -

к Родине и жертвенность ради неё сочетаются с религиозными мотивами святости русской речи, русского слова.

В годы исторических бедствий стихотворения Ахматовой приобретают обобщённый характер и форму клятвы. Так, в стихотворении «**Клятва**» тройное, включая заглавие, повторение одного и того же слова, становящегося лейтмотивом, придаёт заклинательный характер стихотворению: «*И та, что сегодня прощается с милым, / Пусть боль свою в силу она переплавит. / Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит!*». Пластическая картинка первых строк, где присутствует образ девушки, превращается в заклинательное слово, в котором доминирует «мы», в котором выразилась ответственность каждого перед прошлым и будущим. Именно в годы исторических потрясений (война, репрессии) в её творчестве преобладает идеи единства и мужества русского народа.

В цикле А. Ахматовой «**Победа**» представлена мироощущение всего народа в годы войны. В первом стихотворении цикла («*Славно начато славное дело...*») наделение Родины «святостью» («*пречистое тело осквернённой врагами земли*») перекликается с идеями И. Ильина, который отмечал в 1942 году: «Быть русским значит созерцать Россию в Божьем луче...» [1]. Образ «*могучих дедов-морозов*», идущих «сомкнутым строем» вместе с солдатами, напоминает о сильных морозах в годы Великой Отечественной войны. Берёзки с протянутыми ветками ассоциируются с девушками и женщинами, которые ждут солдат. На защиту Отечества, на помощь солдатам в это трудное время пришла вся природа. Во втором стихотворении цикла «**Победа**» («*Вспыхнул над молом первый маяк...*») Ахматова воссоздаёт православный обряд поминовения: ассоциация вспыхнувшего маяка с зажжённой поминальной свечкой, оплакивание, снятие шапки: «*Вспыхнул над молом первый маяк, / Других маяков предтеча, - / Заплакал и шапку снял моряк, / Что плавал в набитых смертью морях / Вдоль смерти и смерти навстречу*». В образе моряка обобщён образ народа, оплакивающего погибших. В третьем стихотворении («**Победа у наших стоит дверей...**»), завершающем цикл, представлен оптимистический финал. Как и все русские люди, героиня Ахматовой верила в Победу. Мотивы памяти о погибших и их оплакивания наблюдаются во многих стихотворениях зрелой лирики Ахматовой («*Памяти друга*», «*А вы, мои друзья последнего призыва*»). Анна Ахматова призывает сохранять память о погибших во время войны солдатах, чтить их имена и не забывать об ужасных событиях, произошедших в те времена. Русский народ един перед

М., 2000, с. 135

¹ Иван Ильин. Почему мы верим в Россию? // Журнал Московской Патриархии. – 1993. – № 3

невзгодами и сложностями, подвиги русских солдат не забыты. Такие ценности, как любовь к Родине, жертвенность ради неё, единство с народом, мужество и память о погибших в годы исторических потрясений сочетаются в зрелой лирике Ахматовой с религиозными мотивами святости Родины и Великого русского слова. Многие стихотворения А.А. Ахматовой являются хорошим уроком нравственности для подрастающего поколения.

Идеи единства и мужества являются неотъемлемой частью лирики Анны Ахматовой. Она превозносит «Великое русское слово», чтобы подчеркнуть значимость любви к Родине и к родной Русской речи во все времена, так как поэзия вечна и передаётся из поколения в поколение. Ее стихи наполняют силой, вдохновляют читателей и формируют их духовно-нравственные ценности. Основными мотивами лирики Ахматовой являются мотивы стойкости, мужества и единства, за что ее творчество продолжает оставаться актуальным и значимым в наши дни.

Составлен тематический каталог стихотворений Ахматовой «Идеи единства и мужества в лирике Ахматовой», который использовался на урочных и внеурочных занятиях при рассмотрении темы патриотизма и единства (*Приложение*). При проведении анкетирования учащиеся отметили значимость рассмотрения лирики Ахматовой в наши дни при формировании духовно-нравственных ориентиров школьников.

Список литературы:

1. Ахматова А. Собрание соч. В 6 т. Составление, подготовка текста, комментарии, статья Н.В. Королевой. – М., 1998. – Т.1. – С.531 – 532
2. Дунаев М.М. Православие и русская литература. Часть VI. Книга выпущена при содействии Патриаршего подворья, храма святой мученицы Татианы. – М., 2000, с. 135
3. Ильин И. Почему мы верим в Россию? // Журнал Московской Патриархии. – 1993. – № 3
4. Кихней Л.Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за твоей литургией...». Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой – М, 2000, с. 126.
5. Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889 – 1966. – издательство: «Индрик», 2016.
6. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В трёх томах. – 2016
7. Эйхенбаум Б. об Ахматовой. – Научное наследие Б.М. Эйхенбаума в современном литературоведении. – Известия ВГПУ, №4, 2014

Приложение

Тематический каталог стихотворений Анны Ахматовой «Идеи единства и мужества в лирике Ахматовой»

Ранняя лирика (сборники стихотворений «Вечер», «Чётки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini»):

1. Цикл стихотворений «Июль 1914 года».

2. «Молитва».
3. «Памяти 19 июля 1914 года».
4. «Теперь никто не станет слушать песен».
5. «Мне голос был. Он звал утешно...».
6. «Петроград.1919».
7. «Не с теми я, кто бросил землю...».
8. «Небывалая осень построила купол высокий...».
9. «Покинув рощи родины священной».
10. «Всё расхищено, предано, продано...».
11. «Многим».

Зрелая лирика (сборники стихотворений «Тростник», «Седьмая книга»):

12. Цикл стихотворений «В сороковом году».
13. Цикл стихотворений «Ветер войны».
14. Цикл стихотворений «Победа».
15. Памяти друга.
16. Цикл стихотворений «Луна в зените».
17. Цикл стихотворений «С самолёта».
18. Цикл стихотворений «Вереница четверостиший».
19. «На Смоленском кладбище».
20. «Все души милых на высоких звёздах».
21. «Приморский парк Победы».
22. «Вот она, плодоносная осень!».
23. «Моё поколение...».
24. «Петербург в 1913 году».
25. «Родная земля».
26. «Земля хотя и неродная».

Стихотворения, не вошедшие в книги.

27. «Уложила сыночка кудрявого...».
28. «Из «Ленинградского цикла».
29. «Из Ташкентской тетради».
30. «Песня мира».

Из черновиков и набросков.

31. «Сочтённых дней осталось мало».
32. «Из цикла «Сожжённая тетрадь»».
33. « Все ушли, и никто не вернулся».
34. «Запад клеветал, а сам же верил...».
35. «Непогребённых всех – я хоронила их...».
36. Четыре времени года».

37. «Даль рухнула, и пошатнулось время...».
38. Всё в Москве пропитано стихами...».
39. «Что у нас общего? Стрелка часов...».
40. «Молитесь на ночь, чтобы вам...».

*Дворяшина Ю.И.,
обучающаяся 10 класса
МОБУ «СОШ № 4»
Научный руководитель – Борисовская М.В.
пгт. Пойковский, Нефтеюганский район
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗОК О ЖИВОТНЫХ НАРОДА ХАНТЫ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ОБРАБОТКЕ ХАНТЫЙСКОГО ПИСАТЕЛЯ ВЛАДИМИРА ЕНОВА

Президент РФ Владимир Владимирович Путин прошлый год объявил Годом сохранения культурного наследия народов России, и мы поддерживаем это решение. Думается, что сохранять культуру народов надо постоянно.

Культура народа ханты – достояние всего человечества, это творческое самовыражение, его вклад в мировую культуру.

Задача общества состоит в том, чтобы возродить национальные традиции и обычаи народа ханты, потому что малочисленному народу традиции и обычаи нужнее, чем большому народу; только благодаря им, он может сохранить себя как народ.

Проблема: сегодня мало кто знает произведения устного народного творчества ханты, несмотря на то, что проживают на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югра. Итоги анкетирования выявили данную проблему.

Гипотеза: Выразительные средства сказок народа ханты богаты, самобытны, оригинальны, отражают могущество, силу и красоту суровой северной природы.

Цель: Доказать, что художественные особенности сказок народа ханты в литературной обработке хантыйского писателя В. Енова отражают самобытность религиозных, бытовых особенностей народа, красоту и суровость северной природы.

Задачи:

1. Проанализировать литературные источники по проблеме.
2. Познакомиться с биографией и творчеством хантыйского писателя В.Е.Енова
2. Провести текстуальный анализ сказок о животных в литературной обработке Владимира Енова

3. Проанализировать средства выразительности в выбранных для изучения сказках и сделать их классификацию

4. Подтвердить достоверность исследований на основе системного анализа

Объект: сказки о животных народа ханты в литературной обработке В.Енова

Предмет: выразительные средства сказок о животных народа ханты

Теоретической основой исследования стал научный труд Владимира Яковлевича Проппа «Морфология сказки».

Методы исследования художественного текста основывались на выявление системы языковых средств Ильи Романовича Гальперина.

Методы исследования художественного текста (описание, интерпретация, классификация), текстуальный анализ содержания сказок

Изучением сказок народов ханты занимались многие писатели, сказители: Мария Анисимкова, Мария Вагатова, Тасия Чучелина, Еремей Айпин. Но мы остановились на творчестве Владимира Енова, так как знакомы с ним лично.

Материалом для исследования послужили тексты 22 сказки о животных. В качестве единицы наблюдения взяты средства художественной изобразительности.

Исследование проводили в МОБУ «СОШ № 4» в 2023 – 2024 учебном году.

Сказки о животных – это прославление священных животных для народа ханты. В этих сказках все звери, птицы, явления природы, окружающие предметы и вещества (например, вода, жир) одушевлены.

Далее мы выявили, какие средства выразительности встречаются в сказках о животных. В результате анализа получили следующее: эпитет – (25%) «маленький старый домик», «тучи черные», «гроза страшная»; Олицетворение – 38 % «гулко ухнула в снегу», «день приоткроет свои глазки»; сравнения – 14 % «...пошевеливает своим маленьким хвостиком, похожим на дождевого червяка»; гиперболола – 9% «сидя у лося в животе, мышка говорит» В сказках также основным средством создания выразительности речи служат фигуры речи. Повтор – 47% «ни кусочка мяса, ни кусочка мусора от него»; параллелизм – 15% «свои думы послал старший брат вместе с ветром вслед красивой мастерице»; фразеологизмы – 6% «рука слабая, нога слабая» (еще мал), «мужской угол», «Женский угол» (искать людей); эллипсис – 9% «ходи по великому урману»; антитеза – 8% «молодой-старый»; восклицания – 10 %, «совсем совесть потеряла!», обращения – 5 % «эй, мышка-норушка».

Работа над произведением состояли их следующих этапов: чтение сказки, выявление и анализ художественных средств,

консультация с хантыйским писателем В. Еновым, создание и заполнение таблицы «Используемые средства речевой выразительности в сказках хантыйского писателя В.Енова».

Нам представляется, что в сказках, созданных по мотивам хантыйского фольклора, Владимир Енов с помощью использования средств художественной выразительности воссоздает хантыйское культурное пространство. Его сказки несут большой нравственный этический и эстетический заряд, способный перевернуть сознание читателя, заставить его задуматься о сохранении мира на земле, общности, добре, милосердии, умении помочь словом и делом, дружбе, преданности и большой любви к своему северному краю.

Итак, мы проанализировали 5 литературных источников по проблеме исследования познакомились с биографией и творчеством хантыйского писателя В.Е.Енова, проанализировали средства выразительности в выбранных для изучения 22 сказки.

Самые популярные средства выразительности эпитет (25%), олицетворение (38%), фигуры речи: повтор (47%), параллелизм (15%).

Сделали вывод на основе текстуального анализа содержания сказок о том, что художественные особенности сказок народа ханты отражают самобытность религиозных, бытовых особенностей народа, красоту и суровость северной природы.

Новизна нашей работы в том, что впервые приводятся результаты анализа изобразительно-выразительных средств на материале сказок народа ханты о животных в литературной обработке хантыйского писателя В. Енова. Практическое значение: организовали и провели в школе мероприятия с целью повышения интереса к сказкам народа ханты: конкурс рисунков «Любимый герой сказок народов ханты», конкурс инсценированных сказок, КВН «Югре-900 лет», акцию «Прочти сказку – стань ближе к истории Югры», тематические выступления «Художественные особенности сказок о животных народа ханты.

Создали таблицу «Используемые средства речевой выразительности в сказках хантыйского писателя В.Енова». Позже мы снова провели опрос, в ходе которого выявили интерес ребят к сказкам народа ханты.

В качестве перспективы обозначили следующее: продолжить работу по теме исследования и изучить художественные особенности других сказок народа ханты; организовывать мероприятия творческой направленности с целью повышения интереса к сказкам; сотрудничать с хантыйским писателем В. Еновым по вопросам исторической и культурной основы сказок.

Результаты исследования могут быть использованы:

- на курсах внеурочной деятельности «Югра многовековая»;
- при разработке экскурсий в краеведческом зале школьного музея;
- при изучении изобразительно-выразительных средств языка в школьной практике.

НАПРАВЛЕНИЕ «ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

*Мацола Я.В.,
обучающийся 8 класса
МБОУ СОШ № 5
Научный руководитель – Бабаева М.И.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ПРОФЕССИИ, В КОТОРЫХ НУЖНО ЗНАТЬ АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Длительное время изучение английского языка привело к вопросу «Возможно ли обойтись в современном мире профессий без знания английского языка?». В данной статье попытаемся ответить на этот вопрос.

Последнее десятилетие ознаменовалось значительными изменениями в сфере образования. Роль английского языка в профессиональной деятельности значительно возросла, и он стал обязательным предметом в высших учебных заведениях. Знание английского языка не только повышает востребованность человека на рынке труда, но и дает ему возможность устроиться на работу с хорошей зарплатой в более престижную компанию, получить качественное образование в зарубежном университете, работать за границей, путешествовать, общаться с интересными и образованными людьми со всего мира. Это дает и вам такую возможность.

Английский – это международный деловой язык. На нем говорят во всем мире, он распространен повсеместно, и трудно переоценить роль английского языка в нашей жизни, особенно в профессиональной сфере. В этой сфере английский язык играет ключевую роль в успешной карьере. Не исключено, что в недалеком будущем лучшие работодатели перестанут рассматривать кандидатов, не владеющих иностранными языками.

Английский язык важен в современном мире, особенно в некоторых профессиях, где он является необходимым навыком. Все больше и больше компаний работают в глобальной среде, где общение с людьми из разных стран и культур становится всеобщей практикой. Наличие хорошего уровня английского языка определяет успех во многих областях трудовой деятельности. Россия расширяет свои отношения со странами, поэтому компании всё больше нуждаются в людях, владеющих языками на свободном уровне.

На сегодняшний день самые популярные профессии, которые связаны с иностранными языками это маркетолог, веб-дизайнер, лексикограф.

Важность владения английским языком на профессиональном уровне уже давно оценили в IT – индустрии. Большинство программ и инструментов для программистов были созданы в других странах.

Соответственно, переведенные инструкции прилагаются только к самым крупным. Английский является языком всей сети Интернет. В IT – компаниях все отчеты о проделанной работе ведутся на английском языке. В любом случае, контактировать с ним придется, и изучение языка является важной составляющей. Безусловно, язык программирования тоже основан на английском. Это и делает его основным для написания и чтения кода.

Немаловажную роль играет знание английского языка и в профессии бортпроводника. Всё больше людей выезжают за границу с помощью воздушного транспорта. Владение английским позволяет бортпроводникам с легкостью поддерживать контакт с пассажирами и оказывать профессиональную поддержку. Также, английский язык является основным в обучении и развитии профессионалов данной отрасли. Для того чтобы обслуживание и безопасность пассажиров была на высшем уровне, авиакомпании проводят семинары на английском языке. Владение этим языком открывает дверь в профессиональное развитие.

Для лингвистов английский язык в настоящее время является неотъемлемой частью их профессиональной деятельности. Независимо от конкретной области понимание и владение английским языком расширяет горизонты лингвистических исследований и обогащает их профессиональные возможности. Широкий спектр материалов, конференций, ресурсов и статей на иностранном языке, которые помогут улучшить навыки, доступны для лингвистов. Лингвистика как наука, глубоко уходит в литературу, а изучение языка позволяет лингвистам изучать разнообразие и богатство языковых культур.

Сфера туризма и гостиничной индустрии так же не избежали влияния английского языка. Английский язык открывает возможности для продуктивного общения с туристами со всего мира и улучшения качества обслуживания. Владение английским языком становится все более важным в наше время, где международные связи только расширяются, а туризм и гостиничная индустрия продолжают расти и процветать. Профессиональность работника данной отрасли выражается в умении общаться с туристом, ответах на вопросы и рассказы о местной культуре. Если сотрудник будет делать это превосходно на иностранном языке, то у туриста улучшится вдвойне общее впечатление и появится ощущение комфорта. Наличие навыков также открывает нам двери в карьерный рост.

Английский язык стал играть важную роль в медицинских исследованиях. Публикация статей на научных конференциях и в международных журналах часть требует предоставления идей на английском языке. Использование английского языка помогает медицинским исследователям развивать свои идеи и получать отзывы от международного сообщества ученых. Вопрос медицинского перевода особенно актуален на сегодняшний день. На фармацевтическом рынке доминируют импортные лекарства. Медицинские учреждения оснащены

импортным оборудованием. Любая ошибка в медицинском переводе может стоить здоровья и даже жизни пациента. Также большая часть медицинской литературы и исследований публикуется на английском языке. Знание языка дает возможность обновить свои знания для оказания качественной медицинской помощи, а также быть в курсе последних медицинских открытий.

В наше время английский язык является востребованным среди будущих выпускников школ. Многие ученики стремятся получить образование с хорошим уровнем знания английского языка, так как это может помочь им в будущем устроиться на престижную работу. Из опрошенных школьников некоторые отдают предпочтение сферам, связанным с изучением английского языка, например, таким как медицина, IT и авиация. Также они выбирают сферу туризма или лингвистики. Но всё же, часть учеников не видит себя в сфере деятельности, которая требует для себя знание английского языка.

В заключение статьи необходимо сказать, что в профессиональной сфере английский язык приобретает большое значение. Независимо от области деятельности, владение иностранным языком может принести успех и большое количество преимуществ.

Основным пунктом для получения высокооплачиваемой работы является знание языка. В современном мире, английский язык – один из основных пунктов для международного бизнеса и различных отраслей науки. Некоторые престижные организации и компании предпочитают использовать в своей деятельности английский язык, что может повысить ваши шансы на рынке труда данный язык является официальным для многих организаций. Знание английского языка может помочь вам устроиться на работу в престижные компании и получить хорошую должность.

Ответом на поставленный в начале статьи вопрос «Возможно ли обойтись в современном мире профессий без знания английского языка?» является «нет, в современном мире профессий без знания английского языка практически не обойтись». Всё наше будущее буквально построено на нем. Молодые люди, которые сейчас его изучают, открывают для себя много возможностей, среди которых возможность устроиться на работу в престижную, возможно даже иностранную компанию, работать в международном бизнесе, науке, медицине, а также в сфере туризма. Английский язык всегда будет востребован в нашем и в будущем времени.

Список литературы:

1. Рекомендации по программам обучения авиационному английскому языку ИКАО - https://www.icao.int/Meetings/lpr13/Documents/323_ru.pdf
2. Статья «Для чего нужно изучать английский язык» -

<https://online-london.com/blog/newblogs/dlya-chego-nuzhno-izuchat-angliyskiy-yazyk/>

3. Статья «Зачем лингвисты изучают английский язык»
https://rgub.ru/schedule/news/item.php?new_id=3686

*Уляшева М.А.,
обучающийся 7 класса
МБОУ СОШ № 20
Научный руководитель – Галимова Х.Г.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

СЛЕНГ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Сленг занимает огромное место в современном русском языке. Он привлекает внимание молодежи своей популярностью, выразительностью. Стремительные негативные изменения, происходящие в русском языке, заставляют многих говорить о том, что он истощается, теряет свой блеск, глубину, красоту. Большинство исследователей сходятся во мнении, что причина негативных тенденций в развитии русского языка заключается в активном проникновении в него английского сленга [1; 125].

Использование сленга в наше время очень велико, особенно молодым поколением. Молодежный сленг представляет собой интереснейший лингвистический феномен, бытование которого ограничено не только определенными возрастными рамками, как это ясно из самой его номинации, но и социальными, временными пространственными рамками. Он бытует в среде городской учащейся молодежи. Сленг сосредоточен на человеке – сферах его бытия, отношениях с другими людьми.

В советской англистике наиболее раскрытое определение сленга дано В. А. Хомяковым. Сленг – это «особый» периферийный лексический пласт, лежащий как вне пределов литературной разговорной речи, так и вне границ диалектов общенационального английского языка» [2; 12].

Сленг одно из интересных и, одновременно, сложных явлений языка. Многие исследователи обычно относят сленг к социальным диалектам. Диалект в данном контексте это территориальная, временная или социальная разновидность языка, употребляемая ограниченным числом людей. В английской лексикографии термин «сленг» получил широкое распространение приблизительно в начале прошлого века. Впервые термин «сленг» со значением «Language of a low or vulgar type» засвидетельствован в 1756 году. Показательным в этом отношении является образное описание «Сленга» в известной работе Дж. Б. Гриноу и Дж. Л. Киттриджа: «сленг –

язык-бродяга, который слоняется в окрестностях литературной речи и постоянно старается пробить себе дорогу в самое изысканное общество».

Многими зарубежными теоретиками-лексикологами высказаны самые разнообразные и противоречивые точки зрения по вопросу о «Сленге», все они приходят к одному и тому же выводу: «Сленгу» не место в английском литературном языке. Это объясняется тем, что понятие «сленг» в английской лексикографии смешивается со словами и фразеологизмами, совершенно разнородными с точки зрения их стилистической окраски и сфер употребления.

Сленг – комплексное, сложное и неизбежное языковое явление. Его возникновение всегда обусловлено историческими, социальными культурными тенденциями жизни того или иного языкового сообщества [4; 12].

Особое влияние на речевые навыки человека оказывает среда, в которой он живет. Влияние среды на молодежь проявляется в частности в создании ею особого языка, используемого в рамках данной социальной группы. Среда влияет на поведение человека. Находясь в обществе, человек каждый раз выполняет ту или иную социальную роль. Он делает это неосознанно, меняя одну роль за другой, он «проживает жизнь». Каждая такая роль состоит из специфического набора правил и обязанностей, к которым относятся поведение, одежда, внешний облик индивидуума. Одним из таких неписаных правил стало использование особого «языка» в данной социальной среде, то есть сленга.

Использование английского сленга в наше время очень велико, особенно молодым поколением. Английский сленг все больше и больше наполняют русский язык. Отсутствие в русском языке достаточно стандартизированного перевода, значительного числа фирменных и рекламных терминов и повлекло за собой тенденцию к появлению такого числа молодежного сленга. Он негативно сказывается на грамотности учащихся и снижает культуру общения между подростками. Употребление английского сленга учащейся молодежью вызывается желанием самоутвердиться, стремлением «Быть как все», протестом против однообразия речи; при этом, как и общий сленг, сленг учащейся молодежи характеризуется комическим эффектом и грубостью. Сленг, который активно использует современная молодёжь, – своего рода протест против окружающей действительности, против типизации и стандартизации [5; 32].

Чтобы исследовать, насколько широко используется англоязычный сленг в речи русских подростков, и выявить наиболее часто используемые слова англоязычного происхождения, проведено анкетирование среди учащихся 7-х классов МБОУ СОШ №20. В исследовании принимали участие 70 человек.

В результате проведенного исследования было установлено, что сленг характеризуется некоторой социальной ограниченностью, но не

определенной групповой, а интегрированной: он не имеет четкой социально-профессиональной ориентации, им могут пользоваться представители разного социального и образовательного статуса, разных профессий и т.д. Следует отметить такую черту сленга, как общеизвестность и широкую употребительность. В настоящее время нет четкого и одного определения сленга.

В системе современного русского и английского языков сленг занимает очень важное место. Проведенное исследование показало, что современную молодёжь совсем без сленга представить невозможно. Сленг в русском языке помогает ускорить этот процесс, когда язык пытается угнаться за потоком информации. Русский язык, вне всяких сомнений, находится под непосредственным влиянием английского языка. И мы не сможем остановить этот процесс, до тех пор, пока сами не станем создавать что-то уникальное. В системе современного русского и английского языков сленг занимает очень важное место. Проведенное исследование показало, что сленг не является литературным языком, он является экспрессивной и эмоционально - окрашенной лексикой, и характеризуется фамильярной окраской и ведёт к упрощению человека, как личности, провоцирует отсутствие навыков общения на деловом и научном уровнях, то есть сленг сводит общение к примитивной коммуникации.

Один из крупнейших современных исследователей сленга Э. Партридж определяет сленг как присутствующие в разговорной сфере довольно таки шатко, неустойчиво, никак не кодифицировано, а чаще и вовсе случайно и беспорядочно совокупность лексем, отражения общественного сознания, принадлежащего к определенной социальной или профессиональной среде людей. Судьба русского языка – тема, которая не может оставить равнодушным ни одного словесника. Очевидно, что язык существенно изменяется прямо на глазах нашего поколения. Действительно, несмотря на объективное существование молодежного сленга, явление это не устоялось во времени, оно является подвижным и меняющимся.

Русский язык – самый красивый, мелодичный и богатый язык в мире. Мастера слова на протяжении многих веков оттачивали могучее, великое русское слово. Нельзя засорять сленгом достояние, переданное нашими предками. Чистый, красивый язык – это оружие в борьбе за знания. Если каждый из нас будет хорошо владеть родным языком, то мы сможем четко и точно излагать свои мысли. Культура чувств, культура общения, культура речи – из всего складывается общий облик культурного человека.

Список литературы:

1. Гальперин, И. Р. Стилистика английского языка: И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа. – 2022. - с. 310

2.Словарь сленга, распространенного в среде неформальных молодежных

объединений //Психологические проблемы изучения неформальных молодежных объединений: А.И.Мазурова. - М.: 2002.

3.Земская, Е. А. Русская разговорная речь. Фонетика, Морфология. Лексикология. Жест: Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова. - М.: 2022

4.Радзиховский, Л.А., Сленг как инструмент отстранения Л.А. Радзиховский, А.И. Мазурова. - М.: 2000.

5.Береговская, Э.М. Молодежный сленг: формирование и функционирование Э.М. Береговская // Вопросы языкознания. – 2015. - №3. - стр.32-41

6.Гальперин, И.Р. О термине «Сленг» / И.Р. Гальперин // Вопросы языкознания. –1990. -№ 6

*Шевченко Е. М.,
студентка 3 курса
специальности «Инструментальное исполнительство»
(фортепиано)
КОМК им. С.В. Рахманинова,
Научный руководитель – Зданчук Т.А.
г. Калининград*

ТРАДИЦИИ СТАРОСЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Старославянский язык – первый письменный литературный язык славян – христиан, возникший в процессе перевода Кириллом и Мефодием греческих богослужебных текстов на солунскую разновидность македонского диалекта древнеболгарского языка (Моравская миссия). Язык был создан в 863 году н.э. Предназначением языка была церковная служба. Никто и никогда не говорил на нём, поэтому язык считается мёртвым. Несмотря на это, язык оказал большое влияние на древнерусский и русский языки. С принятием христианства в 988 году мы позаимствовали Византийские богослужебные тексты, написанные на старославянском языке.

Для описания дальнейшей истории старославянского языка, необходимо познакомиться с определениями ещё двух языков.

Древнерусский – живой национальный язык восточных славян (середина 1 тыс. н.э. – XIV век н.э.). Именно на нём говорили наши далёкие предки.

Церковнославянский – национальный вариант (извод) старославянского.

После принятия христианства на Руси старославянский язык подвергался влиянию древнерусского. Так возник церковнославянский – язык, на котором и по сей день ведутся церковные службы.

Церковнославянский и древнерусский тесно контактировали, в результате чего слова и определённые словообразовательные модели проникали из церковнославянского в русский. Сейчас такие слова называют старославянизмами, о них и пойдёт речь в данной статье.

1. Признаки старославянизмов в современном русском языке. Фонетические признаки.

В старославянском языке существовал закон открытого слога: каждый слог должен был оканчиваться гласной.

1) К признакам старославянизмов относят неполногласные сочетания – ра-, -ла-, -ре-, -ле- вместо древнерусских полногласных –оро-, -оло-, -ере-.

В праславянском языке существовали сочетания гласных **o** и **e** с согласными **r** и **l**. Они могли находиться в слове между согласными. Для удобства условно принято любой из согласных звуков, между которыми находились данные сочетания, обозначать буквой **t**. Таким образом, сочетания **or**, **ol**, **er**, **el** в положении между согласными звуками выглядят следующим образом: **tort**, **tolt**, **tert**, **telt**. В ранний период праславянского языка согласные **r** и **l** в этих сочетаниях обладали слогаобразующей функцией, то есть эти буквы считались отдельными слогами, и поэтому данное сочетание закрытого слога не образовывало: **go/r/dъ**, **be/r/za**.

Однако к VI веку согласные **r**, **l** перестали быть слогаобразующими, и сочетания с ними начали образовывать закрытый слог, так как слогораздел проходил после согласного: **gor/dъ**, **ber/za**. Это противоречило закону открытого слога. Сочетания подверглись преобразованию, которые в разных славянских языках протекали неодинаково (т.к. единый праславянский язык перестал существовать, и каждая языковая семья развивалась по-своему). У южных славян **a**, следовательно, и в старославянском языке происходило удлинение гласного звука с его последующей перестановкой с плавным согласным **r**, **l**: **tort**
tōrt > **trōt** > **trat**; **tolt** > **tōlt** > **tlōt** > **flat**; **tert** > **tērt** > **trēt** > **triet**; **telt**

У восточных славян удлинению подвергался плавный согласный, однако, поскольку у славян согласные по долготе и краткости не разграничивались, то эта долгота вскоре была утеряна, а вместо нее после плавного согласного развивался призвук такого же гласного, какой стоял перед **r** и **l**. С течением времени этот призвук переходил в полный звук: **tort** > **torot** >; **tert** > **ter^ot** > **teret**. В результате у южных славян образовались неполногласные (**-ра-**, **-ла-**, **-rie**, **-lie**), а у восточных славян – полногласные сочетания (**-оро-**, **-оло-**, **-ере-**, **-еле-**, **-ело-**).

Подтвердим теорию, обратившись к примерам из «Слова о полку Игореве». Анализируя литературный источник, мы находим в нём следующие группы слов:

1. Слова, иллюстрирующие перестановку гласного «о»/ «е» и согласного «р»/«л»: **престы**, **пlocks**, **воскромлени**, **влоци**, **вреху**, **блован**, **чреленя**, **Чренигова**, **хломи**, **чрепахуть**, **златовресем**, **стлопа**, **плоночи**, **дрезе**, **превое**;

2. Слова, иллюстрирующие замену гласного «о» на «а» после перестановки, описанной выше, и другие неполногласия старославянского языка: **пред**, **главу**, **древу**, **чрез**, **злат**, **славий** (соловий), **стран**, **преградиша**, **градом**, **бремены**, **врата**, **храбраго**, **власти**, **вреже**, **забрале**, **врани**.

3. Слова, иллюстрирующие древнерусское полногласие: **полонену**, **шелом**, **Новоград**, **паволокы**, **хороброе**, **половчине**, **шеломянем**, **пороси**, **прегородиша**, **паполомою**, **болони**, **загородите**, **ворота**, **верезени**, **забороле**.

Проанализировав данные группы слов, мы можем утверждать, что в «Слове о полку Игореве» наблюдаются исторические процессы преобразования языка: в литературном источнике мы находим как исконно русские слова с полногласием, так и слова – образцы влияния старославянского: с перестановками и неполногласием. Уже в языке 12 века (когда предположительно было создано «Слово...») мы замечаем сильное влияние старославянского языка, созданного в 9 веке. При этом в тексте встречаются и слова, написанные как в традициях древнерусского языка (с полногласием), так и в традициях старославянского (с неполногласием). Они выделены курсивом. Такое вариативное написание говорит о равноправии языков и о неустоявшемся заимствовании.

2) Начальные сочетания ра-ла в соответствии с русскими ро-ло (разница – розница, равный – ровный, ладья – лодка). В «Слове...» примеры исконно русского употребления: **розно** (разно), **рострена** (расширена), **ростреляев** (расстреляем).

3) Согласный **щ** в соответствии с русским **ч**, чередующимся с **т**. (освещение – свеча – светить, совещание – вече – совет). Примеры из «Слова»: **полунощы** (полночны), **хощу** (хочу).

4) Начальное **јэ** в соответствии с русским **о** перед слогом с гласным **э**, **и** (Езерский – озеро, Есень – осень). В «Слове...»: **един** (один – в русском переводе).

5) Начальный **ју** в соответствии с русским **у** (юзы (союз) – узы, юк – ужин, Юлия – Ульяна). В «Слове о полку Игореве» мы видим употребление исконно русского слова «уноши» вместо старославянского «юноши», которое употребляется в современном русском языке. Вот пример того, как старославянские слова вытеснили исконно русские.

6) Чередование старославянского **э** с русским **о** (небо – нѣбо, крест – перекрѣсток) В «Слове...»: **ожерелье** (жѣрло).

Морфемные признаки.

Суффиксы.

1) Суффиксы причастий -ащ-/-ящ-; -ущ-/-ющ- – действительный залог настоящего времени (старославянский) – краткая форма перешла в деепричастие (в современном русском, пример – «бегая»). Данные суффиксы аналогичны древнерусским –ач-/-яч-, -уч-/-юч-, которые были вытеснены. Впоследствии они стали суффиксами отглагольных прилагательных: *рассушаясь, посвечивая* (древнерусские деепричастия); *плещучи, лелеючи* (древнерусский суффикс); *нарищуце* (старославянский суффикс);

-ш-/-вш- – действительный залог прошедшего времени – краткая форма перешла в деепричастие (пример – «бежав»): *лелеявшу, стлавшу, одедавшу, стрежаше*;

-л- действительный залог прошедшего времени – краткая форма стала восприниматься как глагол в прошедшем времени (пример-«бежал»): «Ты сия полки ущекотал»;

-ом-/-ем-/-им- – страдательный залог настоящего времени – ничего не изменилось (пример-«избегаем»)

-т-/-нн-/-енн- – страдательный залог прошедшего времени – ничего не изменилось (пример – «избегнут»): «Тьмою вся своя воя прикрыты»; «с трудом смешено»

2) Комплексы суффиксов **прилагательных**: -тельный, -ительный, -есн-, -чий.

3) Суффиксы существительных: -тельность, -тельство, -ствие, -ство. -енье, -анье. -арь, -знь, -ыня, -тва.

Приставки.

из-вы с выделительным значением (истекать-вытекать, изливать-выливать, исходить-выходить): «испити шеломом Дону», «Донь шеломы **выльяти**»; «един же **изрони** жемчужную душу»;

воз-вос – церковнославянские приставки (вспоминание-вспомнить): «**восплескала** лебедиными крылы»; «бусови врани **возгряху**»;

пре- неполногласие в соответствии с русским пере- (**прегородиша, преклонилось, прерыскаше**).

Итак, анализируя морфемные признаки, мы снова приходим к выводу, что «Слово о полку Игореве» совмещает в себе как признаки древнерусского языка, так и признаки старославянского.

Стилистические особенности.

Старославянизмы могут принадлежать разным стилям. От этого зависит их использование в современном языке:

1) Нейтральный стиль: *польза, облако, пещера, досада, совет, храбрый, требовать*.

2) Архаизмы: *хлад, брег, младость, длань, глас, древо, злато, серебро, драгой, вран*.

3) Книжный стиль: предупреждение, пресловутый, расторгать.
Слова, принадлежащие литературному источнику («Слову»), выделены курсивом. В большинстве своём они принадлежат архаизмам.

В ходе работы мы выяснили, что старославянский язык активно взаимодействовал с русским языком в разных сферах.

Изучение этого взаимодействия – залог правильного понимания языка, чьё состояние зависит от нас с вами. Вышеизложенная работа может использоваться в качестве материала для изучения истории языка в старших классах школы. Исследование можно продолжить и создать работы с упрощённым изложением различных процессов, происходивших с русским языком: монофтонгизация дифтонгов, падение редуцированных и другое. Понимание этих процессов поможет сформировать у школьников целостное представление о языке, о его истории и о его месте среди других языков, а также объяснит многие правила правописания.

Приложение

В тексте «Слова...» часто употреблялись слова с полногласием: шелом (шлем) и шеломя (холм, в творительном падеже – шеломянем). Была выдвинута гипотеза об их родстве и решение проверить её. Для этого мы обратились к этимологическому словарю М. Фасмера. Действительно, учёные предполагают родство этих слов, вероятно по схожести форм. Ниже приведена словарная статья.

Шелом - род. п. -а "конек, навес", тверск., вологодск., яросл. (Даль), "холм, гора", мн. шелома́, томск. **Попытки толкования из слав. при условии связи по чередованию гласных с холм сомнительны, вопреки Соболевскому ; Др.-прусск. kelmis "шляпа" тоже рано заимств. из герм. (; лит. šálm̃as "шлем" (Куршат) заимств. из слав. *šelmъ. См. холм.**

Обращение к словарю и выявление этимологически связей натолкнуло нас на мысль создания толково-этимологического словаря «Слова о полку Игореве».

Список литературы:

1. https://dic.academic.ru/contents.nsf/slovo_o_polku_igoreve/
2. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/vasmer/>
3. М.В. Захарова «Старославянский язык. История русского языка» (бумажное издание, Москва, 2014 год, 111 страниц)

*Харитонова К.А.,
обучающаяся 8 класса
МБОУ СОШ № 31 г. Сургут
Научный руководитель – Исаева А.И.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ИЗУЧЕНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА ЧЕРЕЗ ТВОРЧЕСТВО BILLIE EILISH

He, who knows no foreign language, does not know his own one
Тот, кто не знает ни одного иностранного языка, не знает и своего собственного
Иоганн Вольфганг Гете

В современном мире необходимо знать английский язык. Благодаря знанию английского языка можно общаться без проблем в любой точке мира, завести новых друзей, узнать много интересной и полезной информации. Английский язык заслуженно считается международным языком общения. Фильмы, книги, газеты, журналы, песни на английском все больше и больше входят в нашу жизнь. Процесс изучения английского языка сложный, но изучение его через песни делает этот процесс увлекательным, интересным и эффективным. Если вам нравится слушать песни на английском языке, то почему бы не использовать это для развития своего английского словарного запаса? Песенная лирика содержит сюжет, речевые обороты, словарный состав, грамматические структуры, которые мы можем употреблять в разговоре, что поможет быстрее и проще запоминать и понимать носителей языка.

Кроме того, с давних времен философы, психологи и педагоги сходятся во мнении, что музыка является терапевтическим и равивающим средством. В настоящее время доказано, что музыка способствует изучению иностранных языков, улучшает функции памяти, активизирует мыслительную деятельность и оказывает положительное воздействие на состояние человека. В качестве аргумента можно привести слова доктора Нины Краус из лаборатории слуха и неврологии Северо-Западного университета: «В ходе исследования мы обнаружили, что ритмический музыкальный слух влияет не только на музыкальные способности человека, но и на его лингвистические навыки».

Мы попытаемся проследить через песенное творчество современной американской певицы и автора песен Billie Eilish Pirate Baird O'Connell (далее – Billie Eilish, рус. перевод – Билли Айлиш) возможность изучения английского языка, проанализировав лексико-грамматический материал на

примере популярных песен «Ocean Eyes» («Глаза как океан»), «Bad Guy» («Плохой парень»).

Billie Eilish родилась 18 декабря 2001 года в Лос-Анджелесе, США. В октябре 2015 года записала песню «Ocean Eyes», изначально написанную её братом Финнеасом для группы «The Slightly», но участники группы ее не оценили. Дебютный сингл Billie Eilish набрал более 35 миллионов прослушиваний на Spotify и 312 миллионов просмотров на YouTube. Исполнительница привлекла внимание звукозаписывающих лейблов Darkroom и Interscope Records и переиздала «Ocean Eyes».

Нас очень интересовало мнение людей разного возраста о том, знают ли они творчество Billie Eilish и что для них важно, когда они слушают песни на английском языке. Мы провели опрос среди 59 жителей города Сургута в возрасте: от 10 до 14 лет – 14 человек (21,4 %); от 15 до 19 лет – 28 человек (47,5 %); от 20 до 25 лет – 1 человек (1,7 %); более 25 лет - 16 человек (27, 6%), которым было предложено ответить на 3 вопроса: знаете ли вы о творчестве Billie Eilish? Задумывались ли вы когда-нибудь о переводе иностранных песен? Когда вы слушаете песни, то подпеваете в такт музыке, стараясь проговорить иностранные слова и запомнить конструкции или просто слушаете хорошую музыку?

В результате анализа выяснилось, что:

- 44,8% (26 человек) респондентов знают творчество Billie Eilish и слушают ее песни, 39,7 % (23 человека) – знают, но не слушают;
- более 59% важно знать содержание песен и о чем поет исполнитель;
- 62,7 % респондентов подпевают в такт музыки, стараясь проговаривать иностранные слова и запомнить конструкции.

Проведя анализ использования лексических средств языка на примере музыкальных композиций «Ocean Eyes» («Глаза как океан»), «Bad Guy» («Плохой парень»), мы столкнулись с тем, что в текстах встречаются сокращенные формы глаголов, устойчивые выражения, идиомы, фразовые глаголы, усеченные слова и сокращенные грамматические структуры, словосочетания с переносным смыслом, сленговые слова. Нам встретилось **10 видов сокращений**, таких как I've, can't, I'm, you're, don't, I'll, won't, she'll, she's, it's; усеченное слово 'cause, **сокращения** watchin', thinkin', sleepin', creepin', bein'; **фразовые глаголы, которые являются характерной особенностью английского языка и состоят из глагола и предлога** – staring at, falling into, walk through, fallen from, sing along; большое количество **устойчивых выражений и идиом**, которые в английском языке используются очень часто: make me cry, I'm scared of, can't stop thinkin', make friends with time, take control, get mad, on your tippy toes.

Если внимательно посмотреть на строки песен, то можно отметить и **словосочетания с переносным смыслом**: ocean eyes, (глаза-океаны),

diamond mind (блестящий, искромётный ум), falling into your ocean eyes (падаю в твои глаза – океаны).

Во многих песнях на английском языке встречаются **сленговые слова**, и песни Billie Eilish не являются исключением. В исследуемых нами текстах мы встретили такие сленговые слова, как tough guy (крутой парень (чувак)), rough guy (жесткий парень), bad type (не подарок), duh (да, понятно), bad guy (плохой парень), no fair (это нечестно).

Песни содержат много слов, фраз и выражений, а поскольку их целевая аудитория – носители языка, они включают в себя современный язык и разговорные обороты. Язык песен – простой и подходящий для использования, главное – выбрать правильную песню. Не стоит забывать, что носитель английского – исполнитель должен иметь правильный акцент и произношение. Прослушивание песен позволит сосредоточиться на своем произношении и понимании ритма, тона и такта английского языка. В песнях повторяются многие слова и звуковые образы, они легко врезаются в память.

Творчество Billie Eilish – это не только музыка, но средство изучения разговорного английского языка.

Англоязычные песни актуальны и широко распространены среди современной молодежи. Любой молодой человек практически каждый день сталкивается с песнями на английском языке, напевает их, запоминает и обращается к словарю, чтобы понять перевод неизвестного слова, тем самым изучает иностранный язык.

Список литературы:

1. Эдриан Бесли. Билли Айлиш. Первая полная биография. Изд – во «Бомбора» – 2020.

2. Морган Салли. Billie Eilish. Настольная книга фаната. Изд-во «Эксмо детство» – 2020.

3. Мы любим Билли Айлиш: Жизнь. Музыка. История. Изд – во «Эксмо» – 2020.

**НАПРАВЛЕНИЕ
«ОБРАЗОВАНИЕ»**

*Губина Е.А.,
студентка 4 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
Научный руководитель – Мишина Е.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

**ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА
ЧТЕНИЯ НОТ С ЛИСТА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ
ПИАНИСТА**

Актуальность рассматриваемой темы обусловлена тем, что в современной педагогической практике процессу обучения чтению нот с листа уделяется недостаточное количество внимания или не уделяется вовсе, что в будущем негативно сказывается на качестве разбора нотного текста, скорости переключения внимания обучающегося, а также в целом на уровне подготовки к будущей профессиональной деятельности.

Цель данной работы – рассмотреть основные этапы формирования навыка чтения нот с листа у юного музыканта на начальном этапе обучения на основе изучения методических работ, посвящённых проблемам обучения игре на фортепиано.

Для этого необходимо решить ряд задач: познакомиться с методическими работами; систематизировать информацию, посвящённую способам и самому процессу обучения чтению нот с листа; выявить основные этапы процесса обучения чтению с листа.

К проблеме обучения чтению нотного текста обращаются многие авторы пособий и методических работ, посвящённых обучению игре на фортепиано, – Т. Камаева, Н. Корыхалова, Б. Милич, А. Алексеев. Особое место среди них занимает учебное пособие Ф. Брянской «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста».

«Лучший способ научиться быстро читать – это как можно больше читать», – писал Иосиф Гофман [4, с. 2]

При этом авторы методических работ называют ряд проблем, связанных с организацией процесса обучения чтению нот с листа:

- почти не разработана методика постепенного и поступенного обучения чтению нот с листа;
- сформировалась обязательная практика исполнения сольного репертуара наизусть;
- пропал интерес к домашнему музицированию.

Для решения данных проблем преподавателю фортепиано необходимо понимать, что чтение с листа не должно восприниматься изолированно от изучения программы по специальности, а вплестаться в неё и являться неотъемлемой частью учебного процесса. На это нацелены и Федеральные государственные требования дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано», в которых в один учебный предмет объединены специальность и чтение с листа.

Под игрой с листа понимается исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, близком к требуемому, без предварительного проигрывания на инструменте. Исполнение должно быть непрерывным, с учётом авторских указаний, которые определяют характер музыки.

Процесс игры с листа представляет собой весьма сложную цепь действий, которые можно условно представить объединенными в три группы. [1, с. 8]

Первая группа включает действия, предваряющие игру с листа:

а) определение характера, темпа исполняемого сочинения, лада и размера;

б) беглое знакомство с текстом, ознакомление с мелодическим и звуковысотным рисунком.

Вторая группа действий относится уже непосредственно к чтению и связана с работой зрения и слуха, то есть зрительный анализ и слуховое представление материала.

Действия третьей группы состоят в реализации, «озвучивании» воспринимаемого текста. Это сложная координированная деятельность всего двигательного аппарата (рук на клавиатуре и ног на педали).

Для того чтобы без особых затруднений исполнить только что увиденный нотный текст, важно освоить и накопить определенный запас музыкальных впечатлений, основанный на многократном прослушивании музыки, изучении разнообразного нотного материала и накоплении полученного опыта. Это позволит сформировать очень важный при чтении с листа навык предслышания будущего звука, умения сначала ощутить и понять его внутри себя, а после выразить на инструменте. Не менее важно дослушивать тот звук, который исполняется на инструменте в данный момент.

Типичными причинами неумелой игры с листа часто являются дробное, лишенное структурности восприятие текста и нечеткая моторная установка. Для предотвращения такого рода проблем у обучающегося необходимо выстраивать процесс формирования навыка чтения нот с листа в определённой последовательности усложнения учебных задач.

На предварительном этапе подготовки ребёнка к чтению с листа можно использовать упражнения, которые активизируют внимание учащегося и обладают развивающими свойствами.

В учебном пособии Ф. Брянской выделено два типа вспомогательных развивающих действий. [1, с. 17]

К первому типу относятся действия, направленные на формирование преимущественно одного умения. Такова работа со звучащим словом, которой отводится значительное место в ряде современных систем и школ музыкального воспитания. Она начинается, как правило, с подчеркнуто ритмизованного произнесения собственных имен, считалок, дразнилок, стихотворений. Затем к декламации присоединяются хлопки или постукивания.

Ко второму типу относятся действия, которые оказывают влияние одновременно на разные стороны формируемого умения или навыка. Такова, к примеру, игра в дирижера. Во-первых, она активизирует чувство ритма, давая возможность двигателью ощутить пульсацию музыки. И, во-вторых, подготавливает руки к пианистическим игровым движениям.

Следующим этапом формирования навыка чтения нот с листа является освоение ритмической графики. Это связано с тем, что ритм – главный, основополагающий компонент музыкального языка, так как действует вне зависимости от высоты звучания. Поэтому и освоение нотной записи лучше всего начинать с её ритмического элемента. При этом важно отметить, что текст с самого начала должен восприниматься не единичными знаками, а группами нот, обладающими выразительным значением. «Внимание ученика вначале фокусируется на ритмической структуре песен, которые он слушает и поёт. И первыми элементами нотной графики становится запись ритмического рисунка знакомых песен» [1, с. 21].

Для закрепления и развития первоначальных зрительно-слуховых связей полезно ввести своеобразные звуковые символы – ритмослоги. Это могут быть слоги «та» (четверть), «ти» или «те» (восьмая) и (позже) — «ти-ри» (шестнадцатые). Каждый ритмический элемент получает не только графическое изображение, но и свое название, которое легко можно воспроизвести голосом. Это позволяет вместо слов в песенках использовать ритмослоги, заостряя внимание на ритмическом соотношении длительностей.

Освоение высотной графики будет происходить гораздо эффективнее при использовании активных методов, когда теоретические знания получают подкрепление практическими действиями посредством пения и исполнения пьес на фортепиано. К этому времени учащийся уже должен овладеть начальными пианистическими навыками и достаточно уверенно ориентироваться на клавиатуре без контроля зрением. Это позволит освободить зрительное внимание и направить его на чтения нотного текста.

Для чтения нот важно предлагать учащемуся простейшие музыкальные интонации, которые будет удобно воспроизвести голосом и исполнить на фортепиано.

Часто в качестве исходной интонации для овладения высотной графикой выбирают большую секунду, затем постепенно расширяя диапазон. Но секунда — интервал далеко не простой для различения слухом.

Например, М.И. Глинка считал секунду интервалом, наименее удобным для интонирования и начинал обучение с терции, так как терция типична для мелодий многих народных и детских песен разных стран мира и потому хорошо знакома детям. При этом терция удобна не только для пения, но и для зрительного восприятия — звуки расположены симметрично на соседних линейках или на соседних промежутках между линейками нотного стана. [1, с. 28]

Расширение первоначальной двузвучной интонации может осуществляться различными путями. Важно, чтобы любой из избранных путей обеспечил выполнение нескольких условий:

а) звукоряды песен и пьес должны разрастаться постепенно, с прибавлением не более одной-двух новых нот. Каждый новый звукоряд закрепляется, представая в различных ритмических, мелодических и тональных вариантах.

б) в ладовом отношении звуковые модели целесообразно развивать таким образом, чтобы ввести ребенка в систему различных функциональных звуковых тяготений на примере ладов народной музыки, а не только традиционного мажоро-минора. Это позволит воспитывать гибкость слуха, способного впоследствии преодолевать ладовые тяготения. Также, обращение к ладам народной музыки делает естественным раннее ознакомление ученика со знаками альтерации. Вначале эти знаки появляются не при ключе, а возле нот.

в) в фактурном отношении начальный материал для чтения нот должен содержать специфические элементы фортепианной фактуры, требующей равноправного участия обеих рук, такие как антифони (простейшая форма полифонии), мелодия с простейшим сопровождением в виде выдержанного звука или интервала, параллельные и «зеркальное» изложение и другие.

г) в ритмическом отношении начальные пьесы используют запас формул, накопленных в «донотном периоде» (четверти, восьмые и шестнадцатые и соответствующим им паузы в различных сочетаниях), появляются понятия метра и размера, новые длительности появляются в процессе сочинения детьми песен на словесный текст и осваиваются при помощи ритмослогов.

Важно грамотно формировать навык чтения с листа на начальном этапе обучения игре на фортепиано, до того, как появится привычка разбирать текст «по тактам», без связи с естественным делением музыкальной линии на мотивы, фразы, предложения. Развитие навыка должно быть неразрывно связано с развитием музыкального мышления,

памяти, слуха и чувства ритма ученика. Для этого преподавателю необходимо таким образом подбирать нотный материал для чтения, чтобы обеспечить постепенное усложнение материала, его стилистическое и фактурное разнообразие, чтобы у учащегося происходило накопление типичных фактурных, ритмических, мелодических, аппликатурных формул. Всё это станет прочным фундаментом для успешного развития навыка чтения нот с листа на последующих этапах обучения игре на фортепиано.

Список литературы:

1. Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Издательский дом «Классика XXI», 2020. – 68 с.
2. Камаева Т., Камаев А. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. – М.: «Классика XXI», 2007 – 99 с.
3. Румянцев А. Г. Чтение с листа. Пособие для юного пианиста. – СПб.: «Композитор», 2007– 108 с.

Ссылки на электронные источники:

4. https://dshi10.ru/images/metod-rabota_muller_chtenie-s-lista1.pdf (06.02.2024)
5. https://haddshi.krd.muzkult.ru/media/2021/12/08/1307811772/Formirovanie_navy_kov_chteniya_s_lista_v_DMSH.pdf (08.02.2024)
6. <https://www.predmetnik.ru/categories/24/articles/10> (06.02.2024)

*Дильманбетова А. К.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»,
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»
Научный руководитель – Левдик Ю. Ю.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

РАЗВИТИЕ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ УМЕНИЙ ПРИ СОЗДАНИИ ПЕЙЗАЖА ШКОЛЬНИКАМИ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Развитие колористических умений при создании пейзажа является важной составляющей процесса обучения изобразительному искусству в школе. Развитие колористических умений в школе включает в себя приобретение знаний в области цвета, знание особенностей колорита, необходимых для развития восприятия, представления и ощущения цвета.

Развитие колористических умений может быть достигнуто через различные методы обучения, такие как работа с цветом на компьютере, использование специализированных программ и приложений для создания цветовых композиций. Важно, чтобы обучающиеся получали опыт работы с различными материалами, такими как краски, карандаши, маркеры и т. д., чтобы развивать свои колористические умения. Изображение пейзажа на уроках изобразительного искусства поможет школьникам расширить знания по колористике и развить чувство цвета. Передача природы позволит развить представление о разнообразных сочетаниях цветовых тонов, понимание как ощущаются цвета и их сочетания между собой, к способности ценить, богатство, выразительность пейзажной живописи. Повышение уровня экологической культуры у обучающихся, осознание глобального характера экологических проблем, активное неприятие действий, приносящих вред окружающей среде, формирование нравственно-эстетического отношения к природе воспитывается в процессе художественно-эстетического наблюдения природы, её образа в произведениях искусства и личной художественно творческой работе [8, с. 21]. Например, тема урока «Пейзаж XXII века». Как наш окружающий мир будет выглядеть в XXII веке? Опираясь на предоставленную теорию об экологии и о будущем окружающей среды, обучающиеся должны изобразить пейзаж таким, каким его представляют в XXII веке. К личностным результатам относится: формирование нравственно-эстетического отношения к природе воспитывается в процессе художественно-эстетического наблюдения природы. К планируемым результатам: предметные: формирование умений работать с цветом. К метапредметным: выявлять и характеризовать существенные признаки экологии, сравнивать предметные и пространственные объекты по заданным основаниям.

Знания в области изобразительного искусства по ФГОС имеют важное значение в подростковом возрасте, оно направляет и определяет необходимость развития колористических способностей, которые в свою очередь представлены в планируемых результатах освоения программы по изобразительному искусству на уровне основного общего образования.

Для понимания особенности и сущности содержания процесса развития колористических умений у обучающихся среднего школьного возраста раскроем суть основных понятий: колористические умения, колорит, умения, развитие. Над выяснением сущности колорита в реалистической живописи работали С.С. Алексеев, Г.В. Беда, Н.Н. Маслов, А.А. Унковский. Автор С.С. Алексеев в своей книге «О колорите» описывает определение понятию колорит, колорит – это целостность всех цветов и оттенков, которые используются для передачи настроения, эмоции и атмосферы картины. В зависимости от преобладания в нем основного тона колорит может быть как холодным, так и теплым, светлым или темным.

Колорит активно участвует в раскрытии содержания картины, оказывает воздействие на эмоциональное состояние, психику, и активен в формировании художественного образа [1, с. 20]. Н. Я. Маслов описывает последующее определение колориту: «колорит – цветовой строй, характер взаимосвязи тёплых и холодных оттенков и их взаимодействие в контрасте по насыщенности и светлоте. Главная особенность колорита заключается в том, что он может быть тёплым или холодным, светлым или тёмным, ярким или приглушённым, присутствие согласованности цветовых тонов с чередующимися светлотнями, передающих характерные особенности изображаемого объекта [5, с. 107].

Развитие является важным процессом в жизни каждого человека. В нём происходят различные преобразования в естественных особенностях (рост и развитие организма). В.И. Карандашева в своей книге определяет множество понятие развития. Развитие как рост – это процесс количественного изменения внешних признаков объекта, например, изменение в высоте, ширине и в толщине. Развитие как созревание – это процесс, в ходе которого организм становится готовым к выполнению определенных функций. Этот процесс может включать в себя различные этапы, такие как рост, развитие, созревание органов и тканей, а также формирование поведенческих и социальных навыков. В зависимости от вида организма и его жизненного цикла, созревание может происходить в течение нескольких месяцев или лет. Развитие как совершенствование – процесс улучшения и развития чего-либо, в котором акцент делается на достижении максимальной эффективности и качества. Этот процесс постоянное стремление к улучшению и достижению новых высот, развитие на основе опыта и анализа ошибок [4, с.13].

Для достижения желаемого художественного образа обучающимся необходимо владеть колористическими умениями. Прежде чем понять, что такое колористические умения, проясним понятие «умения», в педагогике И.П. Подласого, умения понимаются как – готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и теоретические действия оно может быть приобретено через знания, жизненного опыта и практических действий. Умения является важным компонентом в обучении и развитии личности, так как оно позволяет человеку приобретать новые знания и навыки, а также использовать их в повседневной жизни.

В свою очередь, колористические умения – это знания о целостности всех цветов и оттенков и умение употреблять их в ходе выполнения творческой работы и умение использовать этапность действий, которые является необходимым способом достижения желаемого результата в пейзаже. Эти умения включают в себя знание основных цветов и их оттенков, умение смешивать цвета для получения новых оттенков и цветов, а также умение использовать цвета для создания определенных эффектов и настроения в творческой работе [3, с. 192].

Учитывая, что наше исследование о развитии колористических умений строится на основе создания пейзажа, мы составили свои способы развития колористических умений у обучающихся, которые представлены в параметрах исследования и звучат, как:

- умение выполнять различные техники мазка в живописи;
- умение создавать пейзаж в технике «Гризайль»;
- умение передать настроение, времени года в колористическом решении пейзажа;
- умение передавать освещение в пейзаже, соответственно времени суток.

Для более эффективного усвоения выделенных способов, развития колористических умений требуется провести диагностику, нацеленную на выявление исходного уровня колористических умений у обучающихся. При разработке серии уроков уделить внимание темам, вызывающим затруднения в области цветоведения.

В связи с этим, нами были разработаны параметры исследования, состоящие из 5 вопросов (1 теоретические задания и 4 практических заданий).

Первый параметр «Знание колористики в пейзаже» составлялся на основе пособия для учителей «Цвет в изобразительном искусстве» Л.Н. Миронова. Тест состоит из открытых вопросов, где обучающимся необходимо ответить своими словами, также и из вопросов с вариантами ответов и на соотнесение. Целью задания является: определение исходного уровня знаний колористических приёмов в пейзаже. Содержание задания: тест состоит из 5 вопросов, которые включают в себя понятие о цвете, основные понятия об основных характеристиках цвета, о трёх основных цветах, знания об основных, дополнительных цветах: понимание различий между хроматическими и ахроматическими группами цветов. Обучающиеся должны ответить на поставленные вопросы в выданном бланке.

Критерии оценивания разработаны на основе учебного пособия для учителей Л. Н. Миронова «Цвет в изобразительном искусстве» – за каждый полученный правильный ответ обучающийся получает по одному баллу, соответственно максимальное число баллов составляет 5. В зависимости от того, сколько правильных ответов получил обучающийся определяется его уровень: низкий при 1, 2 правильных ответах, средний при 3, 4 правильных ответах и высокий при 5 правильных ответах.

Вторым параметром является определение исходного уровня овладения техникой мазка. Сформирован на основе учебника Н.М. Сокольникова.

Цель упражнения: выявление исходного уровня обучающихся в умении выполнять изображение в различной технике мазка. Содержание: обучающимся требуется выполнить различные виды мазков – вальс, дождик, кирпичик, волна, цвета мазков должны сочетаться друг с другом.

В результате при выполнении задания у обучающихся должны получиться четыре вида мазка, выполненные в контрастных цветах, это могут быть такие сочетания цветов, как красный и зеленый, желтый и фиолетовый, синий и оранжевый и так далее исходя из цветового круга.

Критерии оценивания разработаны на основе учебника Н.М. Сокольниковой. «Методика преподавания изобразительного искусства». Каждые критерии оцениваются в один балл и описываются так: умение правильно передать подвижность мазков; умение передать характер мазка; умение гармонично сочетать контрастные цвета в работе; умение вести кисть по направлению [7].

Третий параметр разработан на выявление исходного уровня колористических умений в технике «Гризайль». Сформирован на основе книги Л.А. Шитов «Живопись. Уроки изобразительного искусства».

Целью параметра является развитие умения выполнять живописные работы в технике гризайль. Содержание: работа выполняется с помощью акварельных красок и кистями. Выполняется рисунок с проанализированным построением в центральной линейной перспективе. Выявление объема предметов средствами светотени при помощи лессировки. Отмывка наносится на бумагу акварелью при помощи кисти.

Критерии оценивания разработаны на основе учебника Л.А. Шитова «Живопись. Уроки изобразительного искусства». Каждый критерий оценивается в один балл и описываются так: умение определять место основного тона в пейзаже; умение распределять свет в пейзаже; умение правильно передавать тон в работе [9].

Четвёртый параметр заключается в определении исходного уровня передачи настроения, времени года в колористическом решении пейзажа. Сформирован на основе учебника Л.А. Неменской. «Уроки изобразительного искусства. Искусство в жизни человека. Поурочные разработки».

Целью параметра является: показать роль колорита в пейзаже передача настроения и времени года. Содержание: обучающимся необходимо подобрать цвета для передачи настроения, времени года для осени и весны на готовых зарисовках пейзажей. Использование обучающимися гуаши для лучшей насыщенности цветов и оттенков в пейзаже.

В результате у обучающегося должен получиться характер каждого времени года.

Критерии оценивания составлены на основе учебного пособия Л.А. Неменского. Каждые критерии оцениваются в один балл и описываются так: умение распределять холодные и тёплые оттенки в пейзаже; умение передавать настроение в пейзаже цветом: использовать яркие, насыщенные, чистые цвета для передачи «позитивного» пейзажа; использование темных, серых оттенков для передачи «унылого» пейзажа; умение смешивать краски

для получения дополнительных цветов; умение распределять цвета между элементами пейзажа для получения цветовой гаммы [6].

Пятый параметр нацелен на передачу освещения в пейзаже. Сформирован на основе Н.Я. Маслов. «Пленэр» Практика по изобразительному искусству». Целью параметра является: формирование в передаче общего тона, цветовой среды времени суток в пейзаже. Содержание: обучающимся необходимо распределить цвет в тональности и в свете в вечернее и утреннее время суток на шаблоне. Необходимо показать, как изменяются цвета в разное время суток (например, в вечернее время, когда солнечный свет отступает за горизонт, цвета в основном становятся тёплыми из-за освещения закатного солнца в то время, как, напротив исходит холодная тьма; в утреннее время светает, когда солнце ещё за горизонтом, холодные оттенки заменяются тёплыми). В результате при выполнении задания у обучающихся должен получиться вечерний пейзаж и утренний пейзаж.

Критерии оценивания составлены на основе учебного пособия Г.В. Беды «Живопись». Каждые критерии оцениваются в один балл и описываются так: умение передать повышенную и пониженную освещённость в пейзаже; умение распределять по времени суток светлые, яркие и плотные, малонасыщенные цвета палитры в пейзаже; умение передать световоздушную перспективу; умение передать обще тоновое и цветное состояние объектов природы [2, с. 108].

Таким образом, развитие колористических умений при создании пейзажа обучающимися среднего школьного возраста является важным аспектом в обучении по изобразительному искусству. В статье проведён анализ основных понятий таких, как развитие, колорит, колористические умения и умения. На основе изученных разделов учебных пособий по Л.Н. Миронову, Л.А. Неменской, Н.М. Сокольниковой, Л.А. Шитову мы составили свою методику, направленную на развитие колористических умений для обучающихся среднего школьного возраста. Далее разработали диагностический инструментарий, нацеленный на выявление исходного уровня развития колористических умений обучающихся. При проведении диагностики у обучающихся среднего школьного возраста мы планируем выявить исходный уровень колористических умений, а именно умений правильно смешивать и подбирать цвета, сочетать их между собой. Умение использовать холодные и тёплые цвета, использовать контрастные цвета, тоном и насыщенностью. По итогам проведённой диагностики мы планируем выявить проблемные моменты в развитии колористических умений у обучающихся и на этой основе скорректировать дальнейшую практическую работу по развитию колористических умений.

Список литературы:

1. Алексеев С. С. «О колорите». — М.: Издательство «Изобразительное искусство», 1974. — 172 с.
2. Беда Г. В. Живопись. — М.: Издательство «Просвещение», 1986. — 191 с.
3. Журикова Т. Л. Колористические способности учащихся и их развитие на занятиях по живописи // ОНВ. 2010. №4 (89). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/koloristicheskie-sposobnosti-uchaschihsya-i-ih-razvitiie-na-zanyatiyah-po-zhivopisi> (дата обращения: 07.11.2023). 195 с.
4. Карандашев Ю. Н. Психология развития. Введение. — Минск: 1997. — 240 с.
5. Маслов Н. Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству: учебное пособие. — М.: Просвещение, 1984. — 112 с.
6. Неменская Л. А. Уроки изобразительного искусства. Искусство в жизни человека: учебное пособие для общеобразовательных организаций. Москва: Просвещение. 2017. — 159 с.
7. Сокольникова, Н.М. Методика преподавания изобразительного искусства: учебник для студентов учреждений высш. проф. Образования. 6-е изд., стер. — М.: Академия, 2013. — 354 с.
8. Федеральная рабочая программа основного общего образования изобразительное искусств (для 5–7 классов образовательных организаций). — М.: — 2023. — 76 с.
9. Шитов А. Л. Живопись. Книга для учащихся. — М.: Просвещение. 1995. — 192 с.

*Калачнюк В. А.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»
Научный руководитель – Мишина Е.А.
г. Сургут
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

СЕМАНТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Клавирные сочинения И.С. Баха – незаменимый материал в развитии каждого пианиста. Их исполняют как совсем юные начинающие музыканты, так и профессионалы. Проблеме интерпретации музыки И.С. Баха посвящено большое количество исследовательской литературы, однако часто её внутренняя сущность остаётся скрытой от играющих. Не понимая смысловых структур баховского языка, исполнители не имеют возможности прочесть заложенное в них духовное и философско-этическое содержание,

которым пронизан каждый элемент баховских сочинений. А. Швейцер отмечал: «Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» [3, с. 4]

Исследования демонстрируют, что И.С. Бах активно вводил музыкально-риторические фигуры в тексты своих произведений с целью усиления экспрессии в соответствии с традициями XVII в., когда большая роль отводилась риторике. Во власти музыки – выразить смену переживаний, импульсивную динамичность. В её силах передать динамику некоторых жизненных процессов, изобразить движение или покой, неуклонный рост напряжения или его спад, угасание. Музыка И.С. Баха насыщена разнообразной символикой, призванной доносить библейские образы.

«Устойчивые мелодические обороты – интонации, выражающие определённые понятия, эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка И.С. Баха. Владение этим языком, как им владели современники Баха, позволяет раскрыть те эзотерические «послания», которыми наполнены его сочинения.» [3, с. 5]

Б.Л. Яворский писал: «При рассмотрении сочинений И.С. Баха сразу становится заметным, что через все его произведения красной нитью проходят мелодические образования, которые у ряда исследователей баховского творчества получили название символов». [3, с. 5] Эти символы, также называемые риторическими фигурами, имеют ясное смысловое содержание. Так, например, фигура *anabasis* – это восхождение, а *catabasis* – нисхождение; фигуры *circulatio* – вращение, *fuga* – бег, *tirata* – стрела, выстрел и т.п.

Фигуры подражали интонациям человеческой речи: *interrogatio* – вопрос (восходящая секунда), *exclamatio* – восклицание (восходящая секста). Особенно привлекали композиторов выразительные фигуры, передающие аффект, такие как *suspiratio* – вздох или *passus duriusculus* – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания.

Б.Л. Яворский вывел перечень следующих семантических фигур:

1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шагам.
2. Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали полет ангелов.
3. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображали ликование.
4. Такие же, но не слишком быстрые фигуры – спокойное довольство.
5. Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество.
6. Триольный ритм – усталость, уныние.
7. Скачки вниз на большие интервалы – септимы, ноны – старческую немощь. Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия.

8. Ровный хроматизм из 5-7 звуков – острую печаль, боль (и вверх, и вниз).
9. Спускающиеся движения по два звука – тихую печаль, достойное горе.
10. Трелеподобное движение – веселие, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре.
11. Восходящий трихорд – мотив искупления (воскресения, вознесения)
12. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание.
13. Символ креста, распятия, Страстей Господних (нисходящая секунда, восходящая кварта, нисходящая секунда). Этот символ в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку.
14. Постижение воли Господней – восходящий тетракорд.
15. Символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий секстаккорд).
16. Символ жертвенности – квартсекстаккорд (нередко с проходящим звуком в прямом или возвратном движении).
17. Символ чаши страдания – фигура *circulatio*
18. Вознесение, восхождение – фигура *anabasis*.
19. Нисхождение, умирание, оплакивание – фигура *catabasis*.
20. Символ печали – падение на терцию.
21. Символ пребывания – перебор по трезвучию.

Семантические фигуры характерны для всей музыки эпохи Барокко. Инвенции И.С. Баха не являются исключением. Основываясь на исследованиях Яворского, рассмотрим в качестве примера трехголосную инвенцию ре минор. Выбор именно этой инвенции обусловлен тем, что она достаточно часто включается в репертуар обучающихся детских школ искусств.

Тема инвенции сначала проводится в верхнем голосе. Её основу составляют секундовые жалобные интонации, за каждой из которых следует восходящий синкопированный скачок сначала на сексту, потом на септиму. В совокупности все эти интонации создают ощущение движения с преодолением. (рис. 1)



Рис. 1. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такты 1-2.

Следует обратить внимание на завершение линии верхнего голоса, идущего одновременно с ответом (проведением темы в среднем голосе). В конце такта 2 появляется интонация «interrogatio» – вопрос (восходящая секунда). И этот мотив завершит линию среднего голоса в конце такта 4. (рис. 2)



Рис. 2. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такт 4

Присутствующее на протяжении всей инвенции противосложение состоит из четырёхзвучного мотива (рис. 1, такт 1, линия нижнего голоса), который проходит секвенционно. Каждое звено секвенции представляет собой восходящий трихорд (символ искупления) и возвращение в первый звук звена, то есть спуск на терцию (символ печали). Неторопливое равномерное движение секвенций, словно шаги, или бесстрастное течение времени, придаёт характеру всей инвенции спокойствие и уравновешенность, завершается движением восьмых восходящей квартой (рис. 1, нижний голос, переход между тактами 1 – 2).

Нисходящая октава в конце экспозиционного раздела несёт в себе спокойствие. (рис. 3)



Рис. 3. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такт 8.

Второй раздел открывается проведением темы в Фа мажоре в среднем, а затем в верхнем голосах. (рис. 4)



Рис. 4. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такты 9-11.

При проведении темы в басу в развивающем разделе скачок происходит уже не на септиму, как в экспозиционном разделе, а на октаву, которая, в соответствии с символикой, является признаком спокойствия и благополучия. (рис. 5)

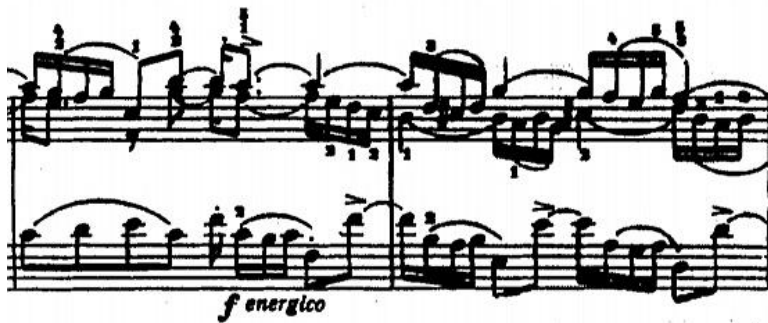


Рис. 5. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такт 11-12

Особого внимания требуют хроматические ходы, которые возникают в кульминационных моментах развития. В трёхголосной инвенции ре минор таких моментов два.

Первый возникает в среднем голосе в середине развивающего раздела (рис. 6).

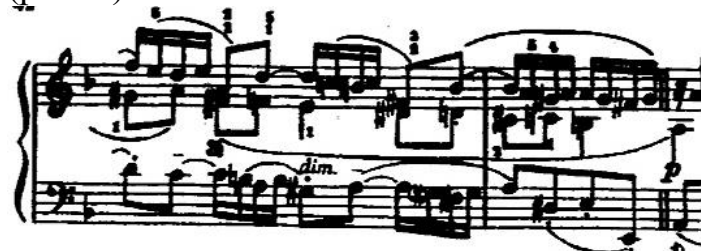


Рис. 6. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такт 13-14

После хроматического хода тема проводится в ля миноре, чем обозначается новый этап развития. Как и в начале экспозиционного раздела, тема проходит сначала в верхнем голосе, затем – в среднем и в басу.

В заключительной кульминации в верхнем голосе осуществляется восходящий хроматический ход от доминанты к тонике. (рис. 7)



Рис. 7. И.С. Бах. Инвенция ре минор, такт 21-22

Затем, словно не удержавшись на тонике во второй октаве, верхний голос по хроматизму спускается в диапазоне октавы, приходя в итоге в тонику. (рис. 8) Этот нисходящий хроматический ход своей тяжестью словно «сжимает» фактуру инвенции. Данная риторическая фигура явно подчёркивает боль, возможно, даже смерть.



Рис. 8. И. С. Бах. Инвенция ре минор, такт 22-24

Особого внимания заслуживает линия баса (начиная с 21 такта). Скачок темы, ранее совершавшийся на сексту и септиму, «сужается» до малой секунды (третья доля 23 такта). А в последнем такте скачок усиливает напряжение за счёт хода на тритон (рис. 8).

На основе анализа мотивных структур трёхголосной инвенции ре-минор можно сделать вывод, что понимание содержания и выразительного исполнения мотивов невозможно без изучения риторических фигур. Эти знания позволяют даже юным пианистам не только овладеть навыками исполнения полифонии, но и грамотно трактовать нотный текст и во время его озвучивания понимать смысл, которым он наполнен.

Список литературы:

1. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 372 с.
2. Друскин Я.С. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха – Санкт-Петербург: «Северный Олень», 1995. 132с.
3. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха – М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.

*Петрова М.А.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
Научный руководитель – Мишина Е. А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И. С. БАХА – ОСНОВА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Для того чтобы ребенку стало более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: «Путь к музицированию» А. Баренбойма, «Пианист-фантазёр» Э. Тургеневой, «Школа игры на фортепиано» под редакцией А. Николаева. Огромную пользу в развитии основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Е. Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих», «Подготовительные упражнения».

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания мотивов. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различной тембральной окраски каждого голоса.

Перед любым преподавателем музыки, и тут не имеет значение его опыт и мастерство, часто возникают трудности, какие авторские техники и методики обучения фортепианной игре применить на начальном этапе обучения полифонической музыке. Конечно, всегда лучше будет обратиться к классике: песня является лучшим помощником, когда речь заходит о классической полифонической музыке. Опытный педагог всегда на первый план выводит мелодию, которая со стороны обучающегося требует обязательного исполнения на фортепиано.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания

имитируемой мелодии. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического мышления пианиста является клавирное наследие И.С. Баха, а первой ступенькой на пути к «полифоническому Парнасу» – широко известный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в «Нотную тетрадь», представляют собой небольшие танцевальные пьесы – полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. Важно познакомить ученика первоначально с «Нотной тетрадью» как цельным альбомом, в который вошли инструментальные и вокальные пьесы различного характера. Эти пьесы, как собственного сочинения, так и чужие, написаны рукой самого И.С. Баха, иногда – Анной Магдаленой Бах; встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха. Вокальные же сочинения – арии и хоралы, входящие в сборник, предназначались для исполнения в домашнем кругу.

Многие педагоги начинают знакомство учащихся с «Нотной тетрадью» с Менуэта ре минор (рис. 1). Рис.1. «Нотная тетрадь А.М. Бах». Менуэт ре минор

МЕНУЭТ

И. С. БАХ (?)

Tempo di Minuetto



Прослушав менуэт в исполнении педагога или с помощью технических средств (в записи), ученик определяет его характер. Своей мелодичностью и напевностью он больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении. Затем важно обратить внимание ученика на отличие мелодической линии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость друг от друга, словно их поют два певца: можно представить, что первый – высокий женский голос, сопрано,

а второй – низкий мужской, бас; или эти два голоса исполняют два разных инструмента. Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию.

На материале других пьес из «Нотной тетради» ученик усваивает новые для него черты музыки И.С. Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые («Волынка»). Ещё одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал «приемом восьмушки», является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играют легато, а более крупные – нон легато или стаккато. [1, с. 42]

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленькие прелюдии и фуги», а от него протягиваются многие нити к «Инвенциям», «Симфониям» и «Хорошо темперированному клавиру» И.С. Баха. Важно отметить, что при изучении баховских произведений необходимы постепенность и последовательность. «Каждое задание должно помочь ученику подняться в учебе с той ступени, на которой он находится, на следующую. Именно это движение со ступеньки на ступеньку является наиболее быстрым путем приобретения мастерства», - говорил И. Браудо. [1, с. 72] Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность подробнее познакомить ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет её границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Когда тема после тщательной проработки мотивов исполняется целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, выдерживая последний звук каждого мотива на tenuto.

Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить школьника различать основные типы мотивов:

1. ямбические мотивы, которые идут со слабого времени на сильное. Примером являются ямбические мотивы в тактах 4-5 Маленькой прелюдии № 2 До мажор (рис.2).

2. хореические мотивы, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

Не скоро и сдержанно ($\text{♩} = 116$)

При вслушивании в тему ещё без сочетания с другими голосами слух ребенка важно направить на паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед развертыванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении прелюдий, инвенций, симфоний и фуг кантиленного плана.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна многим мелодическим линиям И.С. Баха, умение распознать её представляется крайне важным навыком, который готовит учащихся к более сложным задачам.

Итак, определив характер звучания темы, её артикуляцию, фразировку, кульминацию, тщательно выгравшись, впевшись в тему, ученик переходит к знакомству с первой имитацией темы, называемой ответом или спутником. Здесь необходимо направить внимание ученика на вопросно-ответный диалог темы и её имитации. Чтобы не превратить проведение имитаций в монотонный ряд повторений темы, И. Браудо советует одну из тем сыграть, другую спеть. [1, с. 68]

Такая работа очень стимулирует слух и полифоническое мышление.

В двухголосных полифонических произведениях И.С. Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным, отличным от другого голоса тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком её исполнении. Тема – в зависимости от динамического плана, – может иной раз прозвучать тише остальных голосов, но она должна быть всегда значительной, выразительной, заметной.

Вслед за освоением темы и ответа начинается работа над противосложением. Отрабатывается противосложение иначе, чем тема, так как характер его звучания и динамику возможно установить только в сочетании с ответом. Поэтому основным методом работы в данном случае является исполнение ответа и противосложения в ансамбле с педагогом, а дома – двумя руками, что значительно облегчает нахождение соответствующих динамических красок.

Проработав тему и противосложение, ясно осознав соотношения: тема – ответ, тема – противосложение, ответ – противосложение, можно переходить к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса.

При исполнении трёхголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Нельзя исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал К. Черни в своих редакциях.

Важно объяснить ученику, что для плавности голосоведения в полифонических произведениях И.С. Баха применяются такие аппликатурные приёмы, как перекладывание длинных пальцев через короткие, скольжение, беззвучная подмена. Это сначала может быть для ученика трудным и неприемлемым. Поэтому необходимо привлекать его к обсуждению аппликатуры, совместному выяснению всех спорных вопросов. А затем добиваться обязательного её соблюдения.

Перед педагогом музыкальной школы всегда стоит серьезная задача – научить любить и понимать полифоническую музыку, с интересом и удовольствием работать над ней. Цель этой работы – развитие интереса к полифонической музыке в целом, и к музыке И.С. Баха в частности, умения слушать и слышать каждый элемент многоголосия, осознанно работать над звукоизвлечением, грамотно выбирать техническое воплощение задуманного. Клавирная музыка И.С. Баха, насыщенная разнообразными исполнительскими задачами, на любом этапе обучения пианиста является наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического мышления пианиста в профессиональной подготовке в классе специального фортепиано.

Список литературы:

1. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе – СПб «Северный олень», 1994. – 76 с.
2. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе – СПб «Композитор», 1988. – 160 с.
3. Заворотных Ю.Е. «Работа над полифонией в музыкальной школе». URL: <https://apkip.ru/articles/rabota-nad-polifoniej-v-muzyikalnoj-shkole/> (Дата обращения: 16.02.24)
4. Короткова И.В. «Работа над полифоническими произведениями И.С.Баха в музыкальной школе». URL: <https://infourok.ru/rabota-nad-polifonicheskimi-proizvedeniyami-isbaha-v-muzikalnoy-shkole-468197.html> (Дата обращения: 17.02.24)
5. Селяметова У.С. «О методах работы над полифоническими произведениями И.С. Баха на начальном этапе обучения». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-metodah-raboty-nad-polifonicheskimi-proizvedeniyami-ioganna-sebastyana-baha-na-nachalnom-etape-obucheniya/viewer> (Дата обращения: 18.02.24)

*Пителова И.И.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»,
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Левдик Ю. Ю.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

РАЗВИТИЕ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ УМЕНИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПРИ СОЗДАНИИ НАТЮРМОРТА

Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования, одними из предметных результатов изучения предметной области «Искусство», которые необходимо освоить обучающимся, – это приобретение опыта создания художественного образа в разных видах и жанрах визуально-пространственных искусств, а именно в живописи, поэтому изучение жанра натюрморт и техник его выполнения является необходимой и неотъемлемой частью программы по курсу изобразительного искусства, посредством которого у обучающихся в первую очередь развивается цветовая и тональная грамотность. Именно поэтому изображение натюрморта является отличным способом развития колористических умений у обучающихся. [7, с. 85]

Научить обучающихся видеть богатство цветов окружающих нас предметов и изображать их на бумаге с помощью мазков, линий, пятен, контрастов и цветов – это главная цель обучения живописи. Посредством изображения объектов с натуры обучающиеся овладевают навыком работы с цветом и его оттенками. Такая деятельность способствует развитию живописных умений и дает в полной мере использовать краски как основное выразительное средство живописи [3, с.160].

В процессе многолетней практики преподавания живописи И.Н. Полынская и П.М. Швец отмечают, что одной из ведущих ошибок, которая прослеживается в работах обучающихся, является передача света, тени и цвета предметов в процессе работы над постановкой. [6, с. 219]. Также эту проблему рассматривают такие авторы, как Г.В. Беда, В.М. Дубровин, Ю.М. Кирцер, А.А. Унковский, В.С. Шаров и другие.

Проанализируем ряд понятий, связанных с темой: колорит, умения, колористические умения.

В учебном пособии Ю.М. Кирцера говорится, что колорит – это отличительная особенность характера цветов и оттенков произведения. В контексте произведения он обычно обозначает комбинацию цветов, обладающую определенным единством. Если рассматривать колорит более

узко, то под ним подразумевают гармонию и эстетику цветовых сочетаний, а также многообразие цветовых градаций [3, с. 252].

Г.В. Беда в своем учебном пособии пишет о том, что колорит представляет собой особенность взаимодействия всех цветовых элементов произведения, определяющую его цветовую гамму. Он также отражает основное достоинство произведения: богатство и гармонию цветов, которые передают не только материальные свойства объектов, но и освещение в конкретный момент, создавая единое и весьма реалистичное изображение [1, с. 235].

Педагогический энциклопедический словарь Б.М. Бим-Бада трактует понятие умения следующим образом: это навыки и знания, приобретенные человеком в процессе обучения и практической деятельности, которые позволяют ему выполнять определенные задачи и действия. [2, с. 295].

В учебнике В.С. Шарова под этим понятием описывается следующее: умения – это определенный способ, в определенной последовательности вести работу над изображением [9, с. 69].

И.П. Подласый пишет в своем учебном пособии: умение – готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и теоретические действия, на основе усвоенных знаний, жизненного опыта и приобретенных знаний [4, с.13].

Проанализировав выше упомянутые понятия «колорит» и «умения», можно сделать вывод, что точное описание понятия «колористические умения» отсутствует, но В.С. Шаров уделяет внимание такому понятию, как «колористическое видение» – особенность цветового восприятия художником окружающего мира. Каждый живописец по-своему видит цвет окружающих предметов и передает их характеристику на холсте своими цветовыми сочетаниями, оттенками [9, с. 347]. Отсюда мы даем характеристику понятию «колористические умения» – это определенный способ последовательно вести колористическую работу над изображением натюрморта.

Рассмотрим этапы работы над натюрмортом.

А.А. Унковский отмечал, что краткосрочные этюды полезны тем, что формируют цельное цветовое восприятие природы, особенности ее характерных черт, помогает найти и развить индивидуальную манеру письма. Поэтому автор предлагает развивать колористические умения через выполнение краткосрочного этюда, который помогает подметить в натуре и передать при характеристике формы основные цветовые акценты [8, с. 110].

И.Н. Полныская дает следующие рекомендации: на первом этапе необходимо выбрать предметы, которые вы хотите изобразить, и гармонично расположить их на листе бумаги, чтобы рисунок не выглядел слишком маленьким или слишком большим.

На втором этапе нужно уточнить размеры предметов. Например, если обучающийся изобразил вазу, яблоко и книгу, то самым большим объектом

будет ваза, средним по размеру – книга, а самое маленькое в натюрморте – это яблоко [5, с. 4].

Третий этап – создание объема с помощью цвета, света и тени. Используя краски и кисти, с помощью мазков, необходимо передать цвет изображаемых предметов. Важно помнить, что во всех объектах натюрморта присутствуют оттенки рядом стоящих предметов – это рефлексы, а также не забыть о перспективе: чем дальше находится предмет, тем он светлее, и краски используются приглушенные. Свет и тень тоже играют важную роль, придают объем. Необходимо посмотреть, с какой стороны падает свет, и определить, какие из них будут в тени, а какие на свету.

В заключении нужно сравнить написанную работу с натурой и исправить имеющиеся недочеты в цвете, свете и тени. [5, с. 4].

В соответствии с методикой, предложенной И.Н. Полинской, мы предлагаем разработанные нами способы развития колористических умений, с помощью которых мы увидим, насколько грамотно обучающиеся могут выполнять натюрморт.

Мы предполагаем, что развитие колористических умений будет наиболее успешно происходить в процессе работы над следующими упражнениями: 1. Тест, на определение исходного уровня знаний о колорите. 2. Упражнение на смешивание цветов в 12-частном круге. 3. Упражнение с использованием контрастных цветов в натюрморте. 4. Упражнение с применением монохромных цветов в технике гризайль. 5. Упражнение создания объемного изображения предмета при искусственном освещении.

Мы разработали учебно-тематический план серии уроков по тематическому разделу «Колорит в натюрморте». Сначала мы проводим вводный урок «Основы цветоведения», цель которого – познакомить обучающихся с наукой цветоведения. Здесь ведется рассказ об основных, дополнительных, теплых и холодных цветах, о цветовом круге. Обучающиеся выполняют практическую работу «Цветовой круг». В процессе работы они также развивают аккуратность и усидчивость. Задачами урока являются: сформировать представление о цвете, как о физическом явлении; научить получать новые цвета через смешивание красок; овладеть навыками живописного письма; Планируемый результат – уметь работать с цветовым кругом И. Иттена: знать основные, дополнительные, теплые и холодные цвета.

Целью второго урока является ознакомление с основными характеристиками цвета: цветовым тоном, светлоте, насыщенности. Урок преследуют такие задачи: научить выполнять растяжки цвета; развивать умение плавного перехода из одного цвета в другой; Обучающимся на занятии необходимо выполнить растяжки хроматического и ахроматического цветов, а также растяжку из одного цвета в другой.

Помимо работы в цвете, обучающиеся выполняют построение прямоугольной шкалы для выкраски цветом, что позволяет развить аккуратность, конструктивные способности и глазомер. Планируемый результат – уметь добиваться нужного тона, светлоты и насыщенности цвета.

На третьем занятии «Натюрморт настроения» обучающиеся изучают влияние цвета на человека, его значение, какие эмоции вызывают определенные цвета и их сочетание, происходит подготовка к изучению колорита. Целью занятия является показать свое настроение через натюрморт, используя при этом хроматические или ахроматические цвета, холодные или теплые, или же их сочетание. Планируемым результатом является уметь писать натюрморт, в определенных цветовых сочетаниях.

Четвертый урок «Колорит и его виды», цель которого – изучение видов колорита: теплый, холодный, сближенный и контрастный. Перед уроком ставятся такие задачи: закрепление полученных знаний о теплых и холодных, хроматических и ахроматических цветах; ознакомление с понятием «колорит»; научить проводить словесное и изобразительное описание колорита картин художников; На занятии обучающиеся изучают виды колорита. На примере работ известных художников проводится анализ колорита их картин. Обучающимся необходимо выполнить построение композиции натюрморта, а затем изобразить его в холодном, теплом, сближенном или контрастном колорите. Планируемый результат – научиться писать натюрморт в определенном колорите, подбирать нужный тон, светлоту цветов.

Пятое занятие «Цветовые гармонии» посвящено изучению цвета в живописи, влияние освещения на цвет предметов, знакомятся с понятием «цветовые гармонии», «контрастные гармонии», «родственные гармонии», «монохромные гармонии». На уроке обучающиеся должны нарисовать осенний букет в одной из цветовых гармоний. Цель занятия – изучить гармоничные цветовые сочетания. Задачи: знать закономерности создания цветового строя; уметь предавать цветовые и тональные отношения; Планируемый результат – обучающиеся научатся грамотно подбирать цветовые сочетания в соответствии с цветовым кругом Иттена.

Шестое, седьмое, и восьмое занятие по теме «Светотеневая моделировка», цель которых является изучение конструктивных особенностей предметов, имеющих объемную форму. Задачи урока: научить изображать объемный предмет при естественном, искусственном свете и в темноте при искусственном свете; развить глазомер, пространственное мышление; Занятия направлены на умение обучающихся определять свет, тень, полутень и т.д. Планируемый результат – научить передавать объем предметов при помощи светотени.

На девятом уроке обучающиеся выполняют натюрморт в технике гризайль. Цель занятия – познакомить обучающихся с техникой

монохромной живописи «гризайль». Задачи: развить умения передачи света и тени предметов с помощью монохромной живописи; закрепить правила компоновки предметов; развить пространственное мышление. Планируемый результат – уметь правильно выполнить композицию натюрморта и передавать светотональные отношения посредством монохромной живописи.

Десятый урок – итоговый. Обучающиеся выполняют колоритный натюрморт. Цель урока – закрепить полученные знания посредством главного средства выразительности – цвета. Задачи: развить живописные умения; закрепить правила компоновки предметов; передать объем предметов через светотеневую моделировку. Планируемый результат – научиться живописному изображению натюрморта: получать сложные оттенки, мазками передавать характер предметов и их фактуру, выделять передний и задний план цветом.

После того как обучающиеся освоят нашу методику, мы планируем получить такие метапредметные результаты: умение планировать свою работу в соответствии с целью и условиями, находить способы ее выполнения, умение контролировать и оценивать свою работу, вносить изменения в процесс выполнения на основе оценки и учета характера ошибок; проводить анализ содержания произведений искусства различных видов и жанров, выделять выразительные средства, которые использовались в изображении; а также предметные результаты: уметь анализировать форму, конструкцию, пространственное расположение, тональные соотношения, цвет изображаемых объектов; использовать перспективу, светотень, композицию при рисовании с натуры; передавать объем и пространство через тон и цвет в живописи натюрморта;

Таким образом, опираясь на методики таких авторов, как Д. Гарни, В.М. Дубровин, И. Иттен, Ю.М. Кирцер, мы разработали способы развития колористических умений обучающихся посредством натюрморта. Способы развития колористических умений – это диагностический комплекс мероприятий, направленный на выявление исходного уровня развития колористических умений, обучающихся при создании натюрморта. Выделили этапы работы над созданием натюрморта на уроках изобразительного искусства: компоновка предмета или группы предметов постановки, определение размеров объектов и их пропорции, определение формы и объема предметов в натюрморте, и завершающий этап – работа над цветовым решением.

Список литературы:

1. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. Учеб. пособие для студентов и пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд». 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.

2. Бим-Бад Б. М. Педагогический энциклопедический словарь. – М.: Большая рос. энцикл., 2002. – 527 с.
3. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись: Учеб. пособие – 6-е изд., стер. – М.: Высш. шк., 2005. – 272 с.
4. Подласый И. П. Теория и технология воспитания: учеб. для студентов вузов, обучающихся по направлениям подгот. и специальностям в обл. «Образование и педагогика» 2-е изд., испр. и доп. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007. – 463 с.
5. Польшинская И. Н. Обучение школьников живописи натюрморта с природы // Развитие современного образования в контексте педагогической компетентиологии: Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием, Чебоксары, 24 марта 2021 года / Ч.: Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2021. – С. 64-68.
6. Польшинская И. Н., Швец П. М. Методика обучения цвето-тоновым отношениям на уроках изобразительного искусства в 5-6 классах // Современные наукоемкие технологии. – 2021. – № 4. – С. 218-224.
7. Приказ Минпросвещения России от 16.11.2022 №993 «Об утверждении федеральной образовательной программы основного общего образования» // Электронный ресурс. URL :https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1699960357&tld=ru&lang=ru&name=2023_fgos_ooo. (дата обращения 14.11.2023).
8. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. – М.: Просвещение, 1980. – 128 с.
9. Шаров В. С. Академическое обучение изобразительному искусству. – М.: Эксмо, 2013. – 648 с.

*Сафина А. М.,
студентка 4 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
Научный руководитель – Мишина Е. А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА КАК НЕОБХОДИМЫЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА ПЕДАЛИЗАЦИИ

Актуальность рассматриваемой темы обусловлена тем, что в современной педагогической практике неумение педализировать нередко является «слабым звеном» в игре даже наиболее подготовленных учащихся. Это выражается либо в злоупотреблении педалью, либо в чересчур

аскетичной педализации, что в обоих случаях приводит к искажению звукового колорита сочинения, а подчас и разрушению логики развития музыкальной мысли.

Цель настоящей работы – рассмотреть проблему обучения педализации юных пианистов с позиции необходимости развития музыкального слуха школьника на основе изучения методических работ, посвящённых проблемам обучения игре на фортепиано.

Для достижения цели работы необходимо решить ряд задач: познакомиться с методическими работами, посвящёнными проблемам педализации; систематизировать информацию, посвящённую рассматриваемой теме; выявить основные способы обучения педализации, связанные с активным слуховым вниманием.

К проблеме педализации обращаются многие авторы пособий и методических работ, посвящённых обучению игре на фортепиано. В пособии по курсу методики обучения игре на фортепиано «Методика обучения игре на инструменте» А. Алексеев посвящает этой проблеме целую главу. Также особое внимание педализации уделяют многие выдающиеся музыканты, например, Г. Г. Нейгауз, Н. П. Корыхалова, Н. И. Голубовская.

К основным сложностям педализации относятся координация, обозначение педали, определение смены педали, а также стилистические и жанровые особенности музыкальных произведений. Рассмотрим каждую из сложностей.

1. Координация. Трудность заключается в том, что пианистам необходимо одновременно играть двумя руками, при этом читать две строчки нотного текста и нажимать ногой на педаль, - и весь этот процесс обязательно контролировать слухом для корректировки погрешностей и поиска более разнообразной палитры звучания, обогащения художественного образа произведения. Для начинающего обучение игре на фортепиано всё это кажется очень трудным. Поэтому начинать обучение педализации целесообразнее с запаздывающей педали, так как работа проходит в медленном темпе, с возможностью контролировать все элементы исполнения на педали и постепенно автоматизировать необходимую координацию движений (рука – вниз, нога – вверх).

2. Обозначение педали. Видов обозначений педали существует множество, но ни один из них не даёт понимания точного времени нажатия и снятия педали. Это связано со многими факторами, например, с особенностями каждого инструмента: меняется высота лапки, глубина рабочего и холостого хода; а также с акустикой – что в одном помещении звучит сухо, то в другом может быть слишком размыто и гулко.

3. Смена педали. В какой момент нажать, в какой снять, как глубоко нажать – все эти тонкости нельзя точно, окончательно и однозначно

рассчитать. Точно также нельзя точно отрегулировать всю палитру педальных оттенков, равно как и палитру динамических нюансов.

4. Стилистические и жанровые особенности музыкальных произведений. Педаль стала необходимой в произведениях романтиков – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. Такая педаль называется фактурно-необходимой, и она не прописывается в тексте, так как уже предусмотрена и является неотъемлемой частью музыкальной ткани. Необходимо понимание, когда педаль играет колористическую роль, когда несёт подчёркивающую или разделительную функцию, поэтому необходимо обращать внимание ученика на целесообразность выбранной педальной идеи и обусловленность педали жанром и стилем сочинения.

Так, произведения И.С. Баха нужно играть с педалью очень осторожной и чрезвычайно экономной, такую педаль называют рабочей и чаще всего её используют для соединения тех звуков, которые невозможно соединить пальцами.

В музыке венских классиков – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, – педаль обогащает звучность, делает звук обогащенным обертонами и акцентирует внимание на деталях. Например, можно взять педаль на короткие лиги, как бы выделяя первую ноту, или на sforцандо, подчёркивая яркий звук или аккорд.

А вот импрессионисты – К. Дебюсси и М. Равель, – доводят колористическую роль педали до высшей степени утончённости. Многокрасочность, разнообразие палитры оттенков возможна при смелой педализации и при тонком владении разной глубиной нажатия. В такой музыке часто можно встретить французскую педаль – от аккордов протягиваются лиги, наслаивая их друг на друга.

Среди ошибок педализации наиболее часто в исполнении обучающихся встречаются такие, как:

1. Стучащая педаль. Ученик хлопает ногой по педали или резко отпускает педаль, что приводит к громкому стуку демпферов о струны рояля. Необходимо объяснить обучающемуся, что для решения этой проблемы нужно использовать холостой или нерабочий ход педали, позволяющий при смене педали не отрывать ногу от лапки.

2. Грязная педаль. Ученик не до конца подчищает педаль, что приводит к смешиванию новой гармонии с предыдущей. Связано это, во-первых, с тем, что ученик не до конца подчищает педаль, демпферы не успевают заглушить вибрацию струн. Во-вторых, если ученик приходит на занятия в обуви с толстой подошвой, то он просто не чувствует педаль, отсутствует взаимодействие ноги с механизмом музыкального инструмента. В-третьих, это может быть связано с особенностями регистров. Необходимо объяснить обучающемуся о наличии рабочего и холостого ходов, об особенностях регистров, связанных с толщиной струн, в связи с чем в нижнем регистре при быстрой смене педали струна не прекращает

вибрацию, а в верхнем регистре педаль не оказывает никакого влияния – вибрация струн прекращается очень быстро сама собой. А контакт ноги с педалью обеспечит исключительно обувь на тонкой подошве,

3. «Беспросветная» педаль. Чаще всего с помощью такой педали обучающиеся пытаются скрыть плохое качество звука или технические погрешности. Для решения данной проблемы необходимо проработать все технически сложные места и поработать над качеством звука без взятия педали.

4. «Санитарная» педаль. Такая педаль тоже вредит смыслу, задумке автора. В музыке К. Дебюсси и М. Равеля необходимо наложение гармоний, а у романтиков педаль является фактурно-необходимой, и без педали такая музыка будет звучать сухо и бесцветно.

Целенаправленная работа над педалью требует постоянного слухового контроля для коррекции звучания и достижения необходимого звукового результата. Это делает работу над педализацией эффективным средством развития музыкального слуха – прежде всего гармонического и тембрового. Однако педализация, со своей стороны, требует определенного уровня развития слуха. Часто возникают ситуации, когда способы развития музыкального слуха благотворно влияют на уровень владения педализацией. Например:

1. Умение предслышать. «В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе. Таков путь превращения исполнителем своего музыкального замысла в звуковую реальность. Следовательно, при разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, – писал И. Гофман. Для того чтобы научиться предслышать, надо уметь сохранять в памяти музыку и воспроизводить её в голове в нужный момент. Для более эффективного запоминания музыки и получения новых эмоциональных впечатлений, необходимо посещать концерты с разнообразным репертуаром, так как звучания разных инструментов помогают обогатить тембровый слух. Прослушивание хорошей записи или исполнение педагога тоже является одним из вариантов для составления звуковой картины необходимого исполнения.

2. Умение слушать и слышать со стороны. Полезно записывать себя на видео или аудио, прослушивать записи, анализировать, что получилось, что не получилось из задуманного, делать выводы и работать дальше с учётом этих факторов. А спустя какое-то время записывать и анализировать снова.

3. Слуховой контроль или внимание. Педаль – это тот вид исполнительской выразительности, который находится в постоянной

работе, в постоянном поиске, корректировке, а, значит, требует постоянного внимания и слухового контроля.

Таким образом, проблема обучения педализации юных пианистов неразрывно связана с вопросом развития музыкального слуха школьника. На основе изучения методических работ, посвящённых проблемам обучения игре на фортепиано, рассмотрения основных ошибок педализации и способов их преодоления, можно сделать вывод, что только кропотливая работа над развитием музыкального слуха позволит обучающемуся овладеть выразительной палитрой фортепианной педали.

Список литературы:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: «Музыка», 1978. – 282 с.
2. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Л.: «Музыка», 1973. – 97 с.
3. Корыхалова Н. За вторым роялем. СПб.: «Композитор», 2006. – 550 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: «Музыка», 1987.
5. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.: «Музыка», 1965. – 120 с.
6. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: «Музыка». 1969. – 606 с.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М.: «Просвещение», 1984. – 132 с.
8. <https://infourok.ru/metodicheskaya-rabota-o-pedalizacii-2051869.html>
9. <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-osnovnye-funkcii-i-priemy-pedalizacii-pedal-kak-odno-iz-vazhnyh-specificheskikh-sredstv-vyrazitelnosti--4464056.html>
10. <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2018/11/12/primenenie-pedali-v-fortepiannyh-proizvedeniyah-razlichnyh-stiley>
11. <https://urok.1sept.ru/articles/649731>

*Сафонова Р.К.,
студентка 3 курса специальности
«Инструментальное исполнительство» (фортепиано)
БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
Научный руководитель – Мишина Е.А.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ–Югра*

К ПРОБЛЕМЕ РЕДАКТОРСКИХ УКАЗАНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. БАХА

Основой репертуара в обучении музыканта, в особенности пианиста, являются клавирные произведения И.С. Баха. Его музыку пианисты исполняют на протяжении всего своего творческого пути. В музыкальных

школах в первые годы обучения это пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», «Маленькие прелюдии и фуги», чуть позже – «Двухголосные инвенции» и «Трёхголосные инвенции». Известно, что произведения И.С. Баха почти лишены авторских указаний, поэтому при работе над ними возникает проблема выбора редакции сочинения великого композитора для работы с учеником. Наибольшее распространение в педагогической практике обучения игре на фортепиано получили редакции Ф. Бузони, А.Б. Гольденвейзера и Л.И. Ройзмана. Рассмотрим их особенности подробнее.

В творчестве Ферруччо Бузони проблема интерпретаций произведений И.С. Баха занимает центральное ключевое место. Авторское видение Ф. Бузони того, как нужно исполнять произведения И.С. Баха, наиболее ярко выражено в его редакциях инвенций. Ф. Бузони рассматривал инвенции как подготовительный этап к более трудной ступени освоения полифонии, такой как «Хорошо темперированный клавир». В связи с этим Ф. Бузони снабжает свою редакцию не только исполнительскими указаниями, связанными с фразировкой, динамикой, аппликатурой, расшифровка украшений, но и обширными примечаниями, в которых важное значение имеет анализ формы и раскрытие образно-эмоционального содержания пьесы. Ф. Бузони стремится всегда направлять сознание учащегося на обнаружение соответствий, пропорций, тематических связей. Фразировка в инвенциях указывается не только специальными знаками, но и группировкой длительностей. Стоит отметить, что Ф. Бузони пытался избавиться от излишней сентиментальности в интерпретации баховских произведений, стремился вернуться к аутентичной манере исполнения – строгой, лишенной какой-либо вычурности. Сложнее обстоит дело с мелизмами. Ф. Бузони всюду расшифровывает украшения, выписывая их в тексте. При этом расшифровка украшений подчас страдает излишней свободой – во многих местах трели, там, где правила предписывают исполнение с верхнего звука, начинаются с нижнего. Кроме того, во многих местах Ф. Бузони воспроизводил украшения не точно, или из целого ряда украшений берёт лишь какую-то малую часть. Аппликатурные указания Ф. Бузони возрождают широко распространенный в эпоху Баха приём переключивания длинных пальцев через короткие. Маститый исследователь творчества И.С. Баха А. Швейцер писал: «Каждый исполнитель баховских клавирных произведений, если он не хочет запутаться в сложнейших пальцевых комбинациях, неизбежно вынужден будет пользоваться «переключиванием», особенно 3 пальца через 4, 4 через 5, причем пользоваться этим приемом придется не так уж редко». [3, с. 272]. Нередки случаи обозначения нескольких аппликатурных вариантов, требующие осмысленного отношения к аппликатуре и самостоятельного выбора варианта исполнения. Следует учитывать, что исходить в выборе аппликатуры в инвенциях И.С. Баха только из пианистического удобства

неверно. Верное решение поможет найти понимание исполнительских традиций эпохи И.С. Баха, когда основным средством выразительности была артикуляция. Это было связано с ограниченностью динамических возможностей клавира как музыкального инструмента и компенсировалось разнообразием артикуляционных приемов. Следовательно, аппликатура подбиралась, исходя из артикуляционных задач, и должна была способствовать выразительности исполнения мотивов. Всё это Ф. Бузони учёл и грамотно отразил в своих редакциях. Стоит отметить, что сам Ф. Бузони не считал свою трактовку единственно возможной. Поэтому приступая к работе над инвенциями педагогу необходимо познакомиться с различными редакциями, а не ограничиться одной.

В отличие от редакции Ф. Бузони, редакция А.Б. Гольденвейзера не имеет такой популярности и распространённости среди педагогов в музыкальных школах, но она обладает большим количеством неоспоримых плюсов. В первую очередь А.Б. Гольденвейзер поставил перед собой задачу дать исполнителям выверенный по первоисточнику авторский текст. Это было связано с тем, что имевшее распространение издание инвенций под редакцией К. Черни содержало ряд текстовых неточностей, чего категорически стремился избежать в своей работе А. Гольденвейзер. Он так же, как и Ф. Бузони, подробно выписывает аппликатуру и расшифровывает все украшения. Однако характер исполнения редактор указывает лишь в общих чертах, поэтому при работе с учеником по редакции А. Гольденвейзера возникает необходимость дополнений в отношении динамики и фразировки.

Работа Л. Ройзмана – это довольно инструктивная педагогическая редакция. В ней редактор выводит на первый план певучее начало мелодической линии, используя различную артикуляцию голосов, что придают инвенциям более аутентичное звучание. В основе редакции Л. Ройзмана – точный авторский текст. В этой редакции можно проследить бережное отношение ко всем сохранившимся баховским обозначениям, особенно украшениям. Можно отметить, что расшифровка мелизмов в редакции Л. Ройзмана наиболее авторитетна в сравнении с другими редакциями инвенций И.С. Баха. Однако далеко не все решения и видение редактора можно назвать удачными. К примеру, трактовка баховских кадансов. Л. Ройзман проводит в них чаще всего принцип затухания, динамики «рассеивания» энергии. Авторитетные исследователи баховского творчества, такие как А. Швейцер и И. Браудо, приходят к выводу, что каденциям И.С. Баха свойственны динамический пафос, особенно в тех случаях, когда мелодия заканчивается на «форте», поэтому идея динамического спада и сброса напряжения в каденционных зонах будут не сильно уместны. Выбор аппликатуры в редакции Л. Ройзмана исходит из своеобразных принципов композитора, который помимо подкладывания первого пальца часто использовал переключивание длинных пальцев через

короткие и перекрещивание пальцев, о чём говорилось ранее и что также учитывал в своей интерпретации Ф. Бузони.

Во время работы над инвенцией с учеником педагог может руководствоваться сразу несколькими вариантами редакций, чтобы выявить наиболее подходящий вариант для поставленных задач. Например, при разборе формы инвенции можно руководствоваться указаниями Ф. Бузони, который ставит двойную тактовую черту в конце каждой части инвенции (рис. 1-2).



Рис. 1. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №7, такты 6-7



Рис. 2. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №8, такты 25-26

Это помогает ученику более схематично и наглядно увидеть строение произведения. Если форма инвенции будет хорошо понята юным



пианистом, то ему будет легче выстроить её динамический план, увидеть кульминационные зоны и другие формообразующие элементы. Обдумывая динамику исполнения, следует помнить, что стилю музыки эпохи И.С. Баха присуще длительное пребывание в одном динамическом состоянии. Короткие крещендо и диминуэндо искажают мужественную простоту «баховского письма» и препятствуют целостному развитию музыки, так как ученик, скорее всего, будет мыслить исключительно мелкими мотивами и только внутри них выстраивать динамику. Такую тенденцию можно проследить в редакциях Ф. Бузони (рис. 3).

Рис. 3. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №7, такт 16

Наиболее уместные динамические указания можно найти в редакции А. Гольденвейзера. Они более лаконичны и способствуют целостному ведению музыкальной мысли (рис. 4).



Рис. 4. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №7, такт 16

Определение темпа и характера инвенций тоже довольно часто имеет различное толкование в редакциях. К примеру, в двухголосной инвенции №10 G-dur обозначение темпа и способа звукоизвлечения довольно сильно отличаются друг от друга (рис. 5-7).



Рис. 5. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №10, редакция Ф. Бузони



Рис. 6. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №10, редакция А. Гольденейзера



Рис. 7. И.С. Бах. Двухголосная инвенция №10, редакция Л. Ройзмана

Педагогу при выборе редакторского варианта необходимо ориентироваться не только на каноничное исполнение баховских сочинений, но и на способности своего ученика. Темп необходимо подбирать так, чтобы юный исполнитель смог воплотить большую часть поставленных автором и педагогом задач. Таким образом, выбор редакции, а, следовательно, и трактовки инвенций, должен исходить из задач, которые ставит педагог перед учеником на данном этапе обучения с учётом индивидуальных особенностях учащегося.

Список литературы:

- 1 Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе – М.: Классика – XXI, 2001. – 96 с.
- 2 Булгакова Л.В. Редакции фортепианных произведений: теоретические аспекты и сравнительный анализ – Новосибирск, 2012. – 27 с.
- 3 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах – М.: Музыка, 1965. – 728 с.

*Слабу В.В.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»,
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Левдик Ю.Ю.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ УМЕНИЙ У ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

В наше время обучение изобразительному искусству становится все более значимым. Стремясь помочь обучающимся полностью реализовать свой потенциал, ФГОС предлагает установить равновесие между знаниями, навыками и изобразительными умениями. Умение создавать композицию означает способность визуально воспринимать объекты вокруг себя и представлять, как они будут выглядеть во взаимодействии друг с другом.

Современное общество устанавливает новые стандарты для выпускников школ, которые связаны с текущими и будущими переменами в жизни. Эти стандарты включают в себя способность адаптироваться к постоянно меняющемуся миру, действовать эффективно в условиях неопределенности, также выпускнику необходимо иметь опыт как исполнителя, так и генератора идей [12, с. 5]. Процесс создания иллюстрации отвечает современным требованиям и позволяет решать задачи, стоящие перед современным педагогом по развитию личности обучающегося.

По мнению И.М. Осмоловской, способности обучающихся успешнее развиваются в ситуациях, приближенных к жизни [12, с. 5]. Именно поэтому иллюстрация как ничто другое, отвечает современным требованиям в развитии личности обучающегося. Например, иллюстрация решает воспитательные задачи. При иллюстрировании обучающиеся знакомятся с миром сказок П.П. Бажова, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого и других известных писателей не только в словесной форме, но и прорабатывают иллюстративно, рисуя сюжет сказки, воспринимают ее зрительно, тактильно. Во-вторых, используя комплекс уроков по иллюстрации, мы формируем у обучающихся гражданскую идентичность, а также развиваем их духовно-нравственно. При иллюстрировании сюжетов из народных сказок, например русских и хантыйских, мы формируем в обучающихся социокультурную составляющую, знакомим с разнообразием культурных ценностей и традиций, учим уважать культуру других народов.

По мнению Л.А. Батаевой композиция в изобразительном искусстве – это способ организации элементов изображения таким образом, чтобы вместе они смотрелись гармонично и цельно. Цель составления композиции заключается в том, чтобы упорядочить и уравновесить различные части произведения, чтобы создать общее приятное впечатление. Художник использует различные элементы, такие как форма и цвет, чтобы привлечь внимание зрителя к определенным частям картины и помочь ему понять идею, которую он хочет передать [4, с. 186].

Чтобы создавать гармоничные книжные иллюстрации, нужно обладать определенными композиционными умениями. Но перед тем как мы перейдем к изучению этих умений, следует провести анализ понятия «композиционные умения». Словари не дают определения этому термину, поэтому мы изучили понятия «композиция» и «умения» по отдельности, в дальнейшем получив цельное понятие.

Как принято считать, Л.Б. Альберти первым интерпретировал понятие «композиция» – «разумное основание живописания, благодаря которому части складываются в живописное произведение» и из-за которого изображаемые предметы находятся в гармонии [1, с. 46].

В учебнике «Композиция» Е.В. Шорохов говорит, что «это важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому» [15, с. 6].

Батаева Л.А. пишет, что термин «композиция» художественная педагогика использует не просто для описания произведения, имеющего определенный сюжет, но также и для описания этюда. Во время его создания обучающийся ищет наилучшую перспективу, оптимальное размещение элементов на формате, а также определяет самое важное в картине – доминанту. Следовательно, основная задача композиции – объединить все элементы произведения в единое целое.

Далее мы рассмотрим, что означает понятие «умение».

Г.М. Коджаспирова описывает «умение» в «Педагогическом словаре»: «определяется как подготовленность к практическим и теоретическим действиям, выполняемым быстро, точно, сознательно, на основе усвоенных знаний и жизненного опыта. Умение формируется путём упражнений и создаёт возможность выполнения действий не только в привычных, но и в изменившихся условиях» [8, с. 98].

Словарь по социальной педагогике под редакцией Л.В. Мардахаева дает определение понятию «умения» так: «промежуточный этап овладения новым способом действия, основанным на каком-либо правиле и соответствующим правильному использованию этого знания в процессе решения определённого класса задач, но ещё не достигшего уровня навыка; готовность сознательно и самостоятельно выполнять практические и

теоретические действия на основе усвоенных знаний, жизненного опыта и приобретённых навыков» [14, с. 297].

В «Педагогическом энциклопедическом словаре» Б.М. Бим-Бад утверждает, что: «умения – это усвоенные человеком способы выполнения действия, обеспечиваемые совокупностью приобретенных знаний и навыков. Могут быть как практическими, так и умственными» [6, с. 457].

На основе изученных определений можно заключить, что умение – это метод выполнения определенной работы, который человек освоил вследствие полученных знаний и жизненного опыта.

Из этого следует, что композиционные умения – это овладение действиями составления отдельных предметов в композиции, основанное на законах и правилах композиции.

Для создания гармоничных композиций обучающимся нужно освоить основные законы и приемы. Е.В. Шорохов в своем учебнике «Композиция» говорит, что в процессе создания произведения обучающийся сталкивается с рядом трудностей, таких как размещение объектов на листе, формирование целостной картины в соответствии с правилами и законами композиции, а также передача основной идеи через использование различных художественных материалов. Умение видеть и создавать композицию является результатом обобщающей работы: умение целостно воспринимать объекты, объединение нескольких объектов в единое изображение, умение преобразовывать увиденное в единое композиционное решение [15, с. 12]. Обучающийся должен уметь воплощать свою художественную идею с помощью определенных изобразительных материалов, опираясь на сформированные зрительные образы, представления и воображение.

Б.М. Неменский говорит, что художественное иллюстрирование, направленное на передачу основной идеи и замысла литературного произведения, в рамках занятий по композиции способствует ознакомлению обучающихся с большим искусством через их собственную творческую деятельность [13, с. 12]. Для успешной передачи замысла через иллюстрацию литературного произведения обучающемуся потребуются различные художественные умения, воображение, фантазия, а также умение внимательно читать текст и выбирать из него сюжетные линии, которые он хотел бы воплотить в своем изображении [2, с. 49].

Из основных законов композиции, которые можно применить на уроках изобразительного искусства, выделяют целостность, созависимость изображаемых предметов (взаимосвязь) и равновесие. Есть несколько важных приемов для создания композиции, из которых выделяют: определение центра, который бывает смысловым или композиционным; применение принципа золотого сечения; использование ритма, статики и динамики, а также симметрии и асимметрии [5, с. 52].

А.В. Бабенко и Н.В. Хоружая пишут, что внутренняя структура композиции становится очевидной благодаря доминанте – смыслового центра, вокруг которого разворачивается основное действие и завязываются главные связи. Часто смысловой и зрительный центры совпадают, то есть располагаются в центральной области изображения [3, с. 18]. Они утверждают, что «композиционный центр должен привлекать внимание. Центр выделяется освещенностью, цветом, укрупнением изображения, контрастами и другими средствами» [3, с. 50].

Продолжая анализировать труды авторов, мы представим понятие: «золотое сечение – это пропорциональное деление отрезка на неравные части, при котором весь отрезок так относится к большей части, как самая большая часть относится к меньшей» [3, с. 45].

Ритм – это процесс создания разнообразия на плоскости с помощью чередования или повторения форм или характеристик объектов [3, с. 63]. Ритм бывает нескольких видов, простой базируется на повторении одной формы, а сложный основан на повторении группы форм.

О.Л. Голубева пишет, что статика – это состояние баланса, стабильности. Наиболее полно это состояние достигается за счет симметричных геометрических фигур и мотивов [7, с. 66].

Динамика является противоположностью статики, потому что предметы в ней выстраиваются в основном диагонально, ассиметричное расположение также приветствуется [3, с. 54].

Про симметрию и асимметрию А.В. Бабенко и Н.В. Хоружая указывают следующее: «симметрия в искусстве основана на реальной действительности, изобилующей симметрично устроенными формами. В ассиметричной композиции расположение объектов может быть самым разнообразным в зависимости от сюжета и замысла произведения, левая и правая половины неуравновешенны» [3, с. 55].

Кроме общих законов композиции, которые действуют в любом виде искусства, книжная иллюстрация имеет свои особенности, а именно – связь с жанром и стилем литературного произведения. Она должна гармонично сочетаться со всеми элементами страницы: шрифтом, размером полей и подобным.

Основываясь на создании книжной иллюстрации как главном направлении нашего исследования в области формирования композиционных умений, мы определили такие способы формирования композиционных умений: знания в области композиции, умение создавать динамику в композиции книжной иллюстрации, умение композиционно выстраивать цветовые отношения по квадриаде, умение выделять композиционный центр, умение создавать персонажа для книжной иллюстрации. С помощью этих способов мы повысим уровень композиционных умений у обучающихся.

Рассмотрим параметры нашего исследования.

Первый параметр позволяет проверить знания обучающихся по теме «Основы композиции». Параметр состоит из 5 вопросов, разработанных на основе учебного пособия «Основы композиции» О.Л. Голубевой. Типы вопросов, включенных в тест, разнообразны: выбор одного правильного ответа, множественный выбор и соотношение. За каждый верно данный ответ обучающийся получает 1 балл. Таким образом, максимальное количество баллов, которое можно получить за первый параметр, равно 5.

Второй параметр – «Умение создавать динамику в композиции книжной иллюстрации» направлен на определение умений у обучающихся компоновать предметы на листе, создавая движение и не выходя за пределы рабочей области.

Третий параметр – «Умение композиционно выстраивать цветовые отношения по квадриаде», задание выстроено с опорой на «Искусство цвета» И. Иттена. В задании представлен цветовой круг И. Иттена, с помощью которого обучающийся должен создать контрастные сочетания по квадриаде.

Четвертый параметр – «Умение выделять композиционный центр» помогает выяснить, умеет ли обучающийся находить центр композиции и выделять его, использовать предметы разного размера.

Пятый параметр – «Умение создавать персонажа для книжной иллюстрации» мы можем определить уровень умений обучающихся создавать образ задуманного персонажа при помощи геометрических фигур и различных цветовых сочетаний. Основными требованиями к результату рисунков обучающихся являются: создание уникального персонажа, соответствующего содержанию выбранного отрывка литературного произведения, используя геометрические фигуры и подходящие цветовые сочетания.

В этих способах, благодаря которым формируются композиционные умения, мы определили основы композиции, без которых создаваемое изображение не будет единым и притягивающим к себе взгляд зрителя. Разработка параметров создания книжной иллюстрации, учитывающих основные правила композиции, проводилась с опорой на работы следующих авторов: К. Андерсон, А.В. Бабенко, О.Л. Голубева, И. Иттен и Н.В. Хоружая.

Таким образом, мы определили понятие «композиционные умения», дав ему следующую формулировку – это овладение действиями составления отдельных предметов в композиции, основанное на законах и правилах композиции. Выделили этапы работы над созданием книжной иллюстрации на уроках изобразительного искусства: выбор темы, выполнение поисковых набросков и эскизов, изучение иллюстраций, разработка образов героев и создание окружающей обстановки, поиск композиции. В процессе обучения композиции обучающийся выполняет ряд операций: анализ, сравнение, синтез и классификация информации, чтобы создать целостное

художественное произведение, а также сформировать собственные представления, понятия и выводы.

Список литературы:

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. – Т. 2. – 795 с.
2. Бабанский Ю. К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: методические основы. М.: Просвещение, 1982. – 63 с.
3. Бабенко А. В., Хоружая Н. В. Основы композиции в изобразительном искусстве. Томск: Томский государственный университет, 2011. – 116 с.
4. Батаева Л. А. Проблематика развития композиционного видения обучающихся на занятиях изобразительной деятельностью // Наука и школа. 2021. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problematika-razvitiya-kompozitsionnogo-videniya-obuchayuschih-sya-na-zanyatiyah-izobrazitelnoy-deyatelnosti> (дата обращения: 6.11.2023).
5. Березин Д. В. Композиция в произведении искусства // Наука, образование и культура. 2020. №3 (47). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsiya-v-proizvedenii-iskusstva> (дата обращения: 06.11.2023).
6. Бим-Бад Б. М. Педагогический энциклопедический словарь. М.: «Большая российская энциклопедия», 2009. – 527 с.
7. Голубева О. Л. Основы композиции. Учебное пособие. М.: «Изобразительное искусство», 2015. – 135 с.
8. Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. Педагогический словарь: Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001. – с. 153.
9. Корбмахер Л. К. Психологические особенности развития композиционного мышления учащихся подросткового возраста // Вестник магистратуры. 2021. №11-3 (122). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskie-osobennosti-razvitiya-kompozitsionnogo-myshleniya-uchaschihsya-podrostkovogo-vozrasta> (дата обращения: 21.10.2023).
10. Левдик Ю. Ю. Формирование умений у будущих педагогов оценивать предметные результаты школьников по предмету «изобразительное искусство» // Современные проблемы науки и образования. 2021. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46540045> (дата обращения: 21.10.2023).
11. Неменский Б. М. Мудрость красоты. М.: Просвещение, 1987. – 322 с.
12. Осмоловская И. М., Кларин М. В., Гудилина С. И., Макаров М. И. Эффективные методы обучения в информационно-образовательной среде. М.: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2021. – 118 с.

13. Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок. М.: Просвещение, 1985. – 256 с.
14. Словарь терминов по социальной педагогике / авт.-сост.: Л. В Мардахаев. М.: Квант Медиа, 2016. 368 с. URL: <https://chitat-online.org/str/socialnaya-pedagogika-kratkiy-slovar-ponyatiy-i-terminov-lev?ysclid=lo2qhffvfu460603121> (дата обращения: 17.10.2023).
15. Шорохов Е. В. Композиция: учебник для студентов худож.-графич. фак. пед. ин-тов. М.: Просвещение, 1986. – 207 с.

*Хайруллина Л.А.,
студентка 4 курса
социально-педагогического факультета,
направление подготовки «Педагогическое образование»,
(направленность «Изобразительное искусство»)
БУ «Сургутский государственный педагогический университет»,
Научный руководитель – Левдик Ю.Ю.
г. Сургут,
Ханты-Мансийский автономный округ – Югра*

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ И ЭТАПЫ ЕЕ СОЗДАНИЯ

По мнению Шорохова Е.В., «В школьной практике мы нередко сталкиваемся с тем, что иногда бывает трудно добиться достаточно грамотных и в то же время художественно выразительных рисунков. Причина этого – недооценка обучающей и воспитывающей роли художественной композиции. Нередко учащиеся не знают, что такое композиция, так как учитель не всегда объясняет ее смысл. Иногда же педагог слишком кратко раскрывает суть этого термина, что мало помогает ученикам в их практической работе над рисунком» [1, с. 3].

Результатом такого педагогического подхода становятся работы, в которых нарушено расположение предметов и не соотносятся их формы, размеры и цвета, такие работы отличаются простотой, скудностью образов и однообразием. Заметно, что на практике изучению основ композиции в общеобразовательной школе уделено недостаточно внимания.

Декоративная же композиция оказывает наиболее сильное влияние на развитие композиционных умений обучающихся на уроках изобразительного искусства, в ней легче всего проследить и использовать на практике закономерности и принципы композиции.

В связи с этим в статье мы рассматриваем особенности декоративной композиции, основные композиционные принципы и этапы ее создания.

«Декоративность» в искусстве можно понимать как отсутствие трехмерности в произведениях декоративного искусства с применением

«двухмерной перспективы» или как художественный метод создания объемных форм с повышенной выразительностью для малых скульптурных форм и других предметов.

Декоративная композиция, обладающая единством и завершенностью, созданная на основе художественного принципа, является самостоятельным произведением искусства, передающим мысли, идеи и настроения.

Декоративная и любая композиция подчиняется восьми принципам восприятия. Рассмотрим их ниже.

Принцип ограничения (отбора). Цель создания художественной композиции – привлечь и удержать внимание зрителя. Чтобы избежать утомления и перегрузки зрения, необходимо ограничивать разнообразие визуальных объектов и их сложность. Восприятие разнообразия ограничено, поэтому в композиции нужно выбирать только самые важные объекты. Объекты композиции должны быть отобраны так, чтобы глаз заинтересовался ими, а затем задержался, чтобы осмотреть еще раз. Автор стремится не просто гармонично сочетать объекты, а передать с их помощью свои эмоции и отношение к тому или иному явлению окружающего мира.

Принцип контраста. Даглдьян К.Т. считал, что «в соответствии с принципом контраста у зрителя возникает повышенный визуальный интерес, когда в его поле зрения одновременно попадают два или больше объектов или элементов композиции с достаточно резко выраженными противоположными или непохожими свойствами и расположенных в непосредственной близости друг от друга» [2, с. 63].

Контраст в композиции может помочь выделить определенные объекты, делая их более видимыми. Он может быть резким или мягким, и его степень определяет его драматический эффект. Высокий контраст вызывает большее драматическое напряжение, в то время как низкий контраст может создать спокойную атмосферу.

Принцип акцента. Принцип акцента в композиции привлекает внимание к определенному объекту или части композиции, делая их более интересными и значимыми.

Принцип доминанты (принцип композиционного центра). Принцип доминанты подчеркивает главный объект или идею в композиции, делая его более значимым для зрителя. В гармоничной композиции должен быть более важный элемент, вызывающий больший интерес и эмоции. Доминанта помогает организовать пространство и определяет направление взгляда зрителя. Область вокруг доминанты с повышенным визуальным интересом называется композиционным центром.

Даглдьян К.Т. в своем учебном пособии «Декоративная композиция» акцентировал внимание: «Чтобы визуально выделить и подчеркнуть доминанту, ее всегда лучше располагать несколько в стороне от геометрического центра или от самой середины формата картинной

плоскости, потому что объект, расположенный прямо в геометрическом центре, может полностью захватить внимание зрителя, и тогда все остальные области композиции могут не получить своей доли внимания и композиция потеряет значительную часть своей «ударной» силы. Принцип доминанты не обязательно предусматривает присутствие в композиции только одной доминанты, поэтому в композициях наряду с доминантами очень часто используются и субдоминанты (поддоминанты), т.е. тоже доминантные области, но подчиненные доминанте композиции» [2, с. 87].

Принцип баланса. Принцип баланса в композиции помогает равномерно распределить объекты и элементы на формате произведения. Он основан на законах визуального восприятия и способствует созданию гармоничного и эстетичного произведения. В общем виде баланс можно представить как равномерное распределение визуального веса объектов по всей композиции. Если баланс не соблюдается, композиция выглядит незавершенной, а ее объекты и элементы стремятся изменить свое расположение.

Симметрия часто используется в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, так как люди находят ее привлекательной из-за статичности и упорядоченности. Симметричные изображения имеют зеркальную симметрию, где одна сторона является отражением другой.

Симметричный баланс является самым простым и распространенным видом баланса в композиции. Он создает ощущение организованности и упорядоченности, но также может привести к монотонности. Симметричные композиции обычно считаются декоративными и эмоционально пассивными.

Принцип ритма. В изобразительном искусстве ритм — это повторяемость элементов композиции, которая создает ощущение ритмичного движения. Есть разные приемы визуального ритма, они различаются по ощущениям, которые вызывают при восприятии.

Дагдлиян К.Т. в своем учебном пособии «Декоративная композиция» описал следующие виды ритма: «Регулярный (формальный) ритм возникает, когда для его создания используются одинаковые (или почти одинаковые) расстояния (интервалы) между объектами на картинной плоскости, а сами объекты идентичны или же имеют подобные форму и размеры. Прогрессирующий (неформальный) ритм возникает, когда для его создания используются с помощью прогрессирующих шагов последовательные изменения формы, размеров или других признаков объектов, а также изменения интервалов между объектами и их расположения на картинной плоскости. Текущий ритм (напоминающий течение реки) возникает в основном с помощью последовательно изменяющихся линий, цвета, светотени, что дает ощущение непрерывного движения» [2, с. 126].

Декоративная композиция, в которой эффективно используется ритмичность в различных проявлениях, становится легкой для восприятия зрителем. Взгляд активно следует за повторяющимися элементами благодаря эмоциональному сходству ритма с музыкой и танцем.

Принцип гармонии. Принцип гармонии в композиции основан на законах визуального восприятия. Гармония достигается путем создания баланса, ритма, комбинации похожих объектов и соблюдения пропорций. Это помогает создать ощущение законченности, порядка и равновесия.

В процессе создания любой художественной композиции одни и те же законы и принципы визуального восприятия могут быть использованы с двумя целями: чтобы их соблюдать, и чтобы их в большей или меньшей степени осознанно нарушать. Дагдлиян К.Т. считал, что «творческое использование принципов визуального восприятия с учетом обеих целей является залогом того разнообразия, которое обеспечивает композиции повышенный зрительский интерес. Именно на том, чтобы найти золотую середину, своеобразное равновесие между разнообразием и общим единством, очень часто сосредоточен творческий поиск создателя композиции» [2, с. 140].

Рассмотрим общий порядок создания декоративных композиций, основанный на принципах визуального восприятия.

Творческий замысел. Создание декоративной композиции начинается с замысла и продолжается до достижения единства формы и содержания. Главный принцип на начальном этапе - визуальный отбор.

Выделение доминанты композиции. Практическое создание декоративной композиции начинается с определения центра композиции и доминанты, затем создаются точка входа и доминанта с помощью различных средств, таких как форма, пропорции, цвет, тон, ритм и направление движения. Завершается работа созданием субдоминанты - участка, на котором продолжается визуальное взаимодействие.

Создание субдоминанты композиции и последующих областей интереса. Создание субдоминант и областей интереса помогает направить взгляд зрителя по композиции в нужном направлении. Для этого используются законы визуального восприятия, такие как близость, подобие и направление движения. Вторая область интереса должна быть похожа на доминантную, чтобы взгляд естественным образом перешел на нее.

Распределение визуального интереса между другими объектами композиции. Когда первая поддоминанта создана, необходимо распределить визуальный интерес между объектами, подчеркивая и оттеняя их. Взгляд зрителя перемещается по композиции в соответствии с интересом к объектам.

Обучающиеся знакомятся с этими принципами композиции с помощью учителя, который объясняет им понятия, без знания которых невозможно непосредственное рисование на уроке. Учителю важно

понимать, что не все принципы композиции могут быть одинаково освоены обучающимися. Частота применяемости того или иного приема на практике зависит от темы композиции, идейного замысла обучающегося, для разных тем и сюжетов могут подходить разные принципы.

Для закрепления знаний о декоративной композиции и принципах композиции необходимо регулярно выделять на уроке время для выполнения тренировочных упражнений.

Ниже мы приводим примеры некоторых упражнений, которые могли бы помочь обучающимся в закреплении полученных знаний и оттачивании их навыков:

– упражнение «зеркальное рисование»: обучающимся предлагается нарисовать изображение, которое будет отражено в зеркале, создавая симметричное отображение исходного изображения;

– упражнение «передача ритма в зарисовках города»: обучающимся необходимо создать композицию, где ритмы города передаются через сочетание различных элементов (зданий, дорог, транспорта, людей);

– упражнение «композиционное размещение на листе бумаги»: обучающимся предлагается лист бумаги и задание разместить на нем изображение таким образом, чтобы оно выглядело гармонично и уравновешенно;

– упражнение «тональный контраст»: создание абстрактной композиции из различных тонов одного цвета, используя тональный контраст для создания динамики и напряжения в изображении;

– упражнение «композиционный центр»: обучающимся необходимо составить композицию из геометрических фигур, различных по цвету или размеру, чтобы получить композиционный центр, который будет выделяться и привлекать внимание в композиции;

– упражнение «уравновешенная композиция»: обучающимся предлагается создать композицию из геометрических фигур таким образом, чтобы композиция выглядела уравновешенной, проверить уравновешенность композиции можно, перемещая фигуры в разные части листа и наблюдая за изменениями в общем впечатлении, которое производит композиция;

– упражнение «работа с цветом»: обучающиеся должны выполнить композицию, используя различные цветовые сочетания и оттенки, чтобы создать определенное настроение или передать эмоции.

Таким образом, декоративная композиция является эффективным средством для обучения рисованию в школьных условиях, так как позволяет обучающимся освоить принципы композиции и развить свои умения в этой области. Декоративная композиция помогает обучающимся понять важность композиционных принципов, что позволит сделать их работы более художественно-выразительными на практике.

Список литературы:

1. Шорохов, Е. В. Методика преподавания композиции на уроках изобразительного искусства в школе: Пособие для учителей – 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1977. – 112 с.

2. Даглдиян, К. Т. Декоративная композиция: Учебное пособие – 2-е изд., перераб. и доп. Ростов н/Д.: Феникс, 2010. – 312 с.

ПУТЬ К ЗНАНИЯМ

Материалы III Окружной открытой студенческой научно-практической конференции

24 – 31 марта 2024 года

Научный редактор – А.С. Донченко, к.фил.н., доцент, преподаватель
БУ «Сургутский музыкальный колледж»

Экспертная комиссия:

Л.В. Яруллина – директор БУ «Сургутский музыкальный колледж»,
Заслуженный работник образования Ханты-Мансийского автономного
округа – Югры;

О.А. Чугаевская – заместитель директора по учебной работе,
Заслуженный работник образования Ханты-Мансийского автономного
округа – Югры;

А.С. Донченко – преподаватель, руководитель
ПЦК «Общеобразовательные дисциплины», к.фил.н.;

Л.М. Царегородцева – преподаватель, руководитель
ПЦК «Инструментальное исполнительство», канд. искусствоведения,
доцент, Почетный работник СПО РФ, Заслуженный деятель культуры
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры;

Е.А. Харитонова – начальник методической и информационно-
аналитической службы;

И.Н. Родичкина – преподаватель ПЦК «Общеобразовательные
дисциплины»;

А.А. Хайруллина – преподаватель, руководитель ПЦК «Теория
музыки»

Верстка – Е.А. Харитонова